

**DU SUBLIME EN POLITIQUE:  
LE PORTRAIT DU MONARQUE**

*Louis MARIN*

**LE PORTRAIT ET LE NOM**

Une scène résumerait ou plutôt condenserait tous les signes et insignes du pouvoir politique fonctionnant à son plus haut régime de puissance: le roi contemplant son propre portrait. Elle révélerait à son metteur en scène, ou à son spectateur, le caractère imaginaire dont tout pouvoir, dans le désir d'absolu qui lui est consubstantiel, est affecté, pour ne pas dire infecté. En reconnaissant l'icône du Monarque qu'il veut être, il se reconnaîtrait, il s'identifierait à son portrait. La face secrète de cette contemplation serait alors la disparition du référent réel, l'évanouissement du modèle. Certes le prince n'est pas passé en chair et en os de l'autre côté du miroir de Narcisse. Seule une vraie magie de l'image le peut, qui met nécessairement la mort au terme mythique de la contemplation de soi. En l'occurrence, le Roi imite seulement son portrait comme le portrait imite le roi: roi de représentation et représentation de roi, mutuelle mimésis où se lit la figure fondamentale qui articule pouvoir et représentation, le chiasme où l'un et l'autre se subordonnent réciproquement, s'appartiennent ou s'approprient dans une exacte réversibilité. La représentation du roi serait la qualification exacte, l'attribut principal et peut-être le moyen efficace de son pouvoir. Le roi de représentation serait le moyen, la modalité factitive, la puissance «processuelle» de sa représentation. Mais déjà avec l'expression inversée, «roi de représentation», une distance ironique, un écart critique creusent, pour la scinder, l'adéquation de la représentation et du pouvoir et la rendent inégale à soi-même: d'un côté, il n'y aurait qu'un portrait, une image; de l'autre, qu'un rôle, un mannequin, et dans cet écart, le corps et l'âme singuliers d'un individu-

«réel» auraient disparu. Mais à cet évanouissement, le «roi» aurait gagné une majuscule, le Roi.

Ce que le *récit* du prince s'effectuant dans la forme du temps et de l'*histoire* ne peut représenter que successivement dans la persistance d'une différence qui met à l'infini, qui repousse indéfiniment l'accomplissement réel de son désir d'absolu, l'exercice *actuel* de la loi de la volonté, le portrait du Roi le convertira en absolu imaginaire de Monarque et l'image du Roi sera sa présence réelle au sens où, dans la théologie catholique de l'Eucharistie, on parlera de la présence réelle du corps et du sang de Jésus sous les espèces de pain et du vin.

Le portrait du Roi présupposera théoriquement à sa constitution, une double croyance et, en retour, à sa présentation effective, l'exigera : celle d'abord dans l'efficacité et la performativité du signe iconique royal ; que cette croyance soit obligatoire est évident : sans elle, le portrait du Roi ne serait qu'un simulacre et le prétendre tel relèverait d'une hérésie semblable à celle des Réformés à l'égard du pain et du vin eucharistiques ; la croyance ensuite dans la substantialité, la densité ontologique de cette image : non moins évidente en est la nécessité car à la supposer contingente ou seulement possible, la contemplation du portrait du Monarque tournerait en sacrilège. Le corps du Roi est réellement présent sous l'espèce de son portrait.

On comprend dès lors l'importance théologico-politique autant que simplement politique de la confection de cette très éminente et suprême peinture. A ce titre, un premier jeu se joue entre le roi et son peintre, comme il se jouait le même, dans une autre substance d'expression, entre le roi et son historien. C'est l'acte de langage ou d'image qui définit tout éloge dans son *epideixis*, toute louange dans sa «démonstration», tout panégyrique dans son exemplification singulière : cet acte fait du destinataire de son propre portrait ou de son propre récit l'énonciateur d'un énoncé réflexif d'identification : «Je suis bien tel que tu me dis ou me montres que je suis.» Un jeu, un coup dans ce jeu qui, comme tous les coups, comporte un risque : celui qui mesurerait la différence entre le discours ou le portrait d'éloge et le discours ou le portrait de flatterie ou, si l'on veut comme Hegel, donner à la flatterie la puissance positive d'un héroïsme du courtisan, entre la flatterie pragmatiquement réussie et la malheureuse qui, par des excès de langage ou d'image — dont il faudrait dire précisément en quoi et pourquoi ils sont excessifs — n'opère pas la croyance identificatrice chez le destinataire.

Mais en supposant cette épreuve surmontée, en posant que le roi s'identifie au portrait de lui que le peintre lui montre un deuxième jeu, un deuxième coup dans le jeu de la représentation et du pouvoir doit s'effectuer : il concerne le lecteur ou le spectateur, ce tiers extérieur à la relation duelle que le Monarque entretient et ne peut qu'entretenir avec son image ou son récit, ce tiers dans la position duquel nous nous sommes placés, il y a un moment, lorsque nous avons imaginé la scène toute narcissique du roi contemplant son propre portrait. Ce coup est également un acte de langage ou d'image qui fait de ce spectateur-lecteur

en tiers, l'énonciateur d'un énoncé transitif d'identification : «c'est le Roi», voire «c'est bien le Roi», identification qui, à la faveur de «c'est...», fait du Roi, son portrait et du portrait, le Roi.

On sait que Port-Royal, dans sa *Logique*, étudiera de très près l'énoncé : «c'est César», formulé par un spectateur devant le portrait de César ; écho de leur fameuse définition du signe comme représentation dont cartes et portraits sont l'exemple. Leur propos explicite est de montrer, par l'exemple de cette proposition, que celui qui l'énonce est compris de tous comme parlant «en signification et en figure» : une simple «façon de parler» qui n'exige pas d'autre préparation ou façon parce que «le rapport visible qu'il y a entre ces sortes de signes (i.e. les signes naturels dont le prototype est l'image dans le miroir) et les choses marque clairement que quand on affirme du signe la chose signifiée, on veut dire non que ce signe soit réellement cette chose, mais seulement sa figure», sa représentation. Le portrait du roi reste son portrait, son signe et l'énoncé : «c'est le Roi» devant le portrait de Louis XIV est une pure et simple figure de langage comme l'icône royale est une pure et simple image.

Cependant l'étude de l'exemple du portrait du Roi et de l'énoncé : «c'est le Roi» n'a pas d'autre objectif, pour les Messieurs de Port-Royal, que de fonder la validité d'un autre énoncé prononcé par un spectateur-sujet du Prince, mais par le verbe incarné, et répété dans toute la terre : «c'(eci) est mon corps». De même que sans préparation et sans façon, on sera autorisé à dire du portrait du Roi que «c'est le Roi», de même sans préparation et sans façon, Jésus-Christ a pu dire du pain, «c'est mon corps». Mais dans le premier cas, le rapport visible qu'il y a entre le portrait et le Roi marque la dimension figurative de l'énoncé, dans le deuxième, «les apôtres ne regardant pas le pain comme signe et n'étant point en peine de ce qu'il signifiait, Jésus Christ n'aurait pu donner au pain comme signe le nom de la chose signifiée, son corps, sans parler contre l'usage de tous les hommes et sans les tromper.» Dès lors on ne peut entendre «ceci est mon corps» dans le sens de figure, mais toutes les nations du monde se sont portées *naturellement* à prendre ces paroles au sens de réalité. Remarquable proximité entre les deux énoncés et non moins remarquable distance : entre les symboles eucharistiques de Jésus Christ et les signes politiques du Monarque, Port-Royal souligne une contiguïté, mais trace une infranchissable frontière, celle dont la transgression est à la fois hérésie et sacrilège. C'est cette frontière que le désir d'absolu du pouvoir traverse avec la représentation fantastique du Monarque dans son portrait et son nom, le portrait légitimé par l'énonciation d'un seul nom, un nom unique autorisé par la représentation du prince : portrait nommé, nom d'une image qui est la présentation où le roi est saisi par l'absolu, comme il se saisit absolu en s'y contemplant.

Nom(propre) et image (individu) se croisent dans la problématique du portrait comme représentation de l'individuel. Comme on sait, le nom propre est le nom d'un individu qui porte ce nom : bel exemple de circularité du code selon Jakobson. «Socrate est le nom d'un individu nommé Socrate.» «Celui-ci s'appelle

Pierre», «je me nomme Jacques», «Tu te nommeras Auguste», il y a dans l'acte de nomination, un embrayeur d'énonciation, pronom personnel ou démonstratif, un déictique («celui-ci», «je», «tu») qui, irrésistiblement, reconnaît cet être-ci dans le monde comme nommé ou nommable et le nom nommant, nommé ou nommable comme cet être-ci. Quelle serait donc la relation entre le portrait iconique tracé et le nom propre écrit? Le portrait ne pourrait-il jouer le rôle de l'embrayeur déictique signalé dans l'acte de nomination? Et si l'on prend en compte la gestualité indicatrice, le «zeigen» corporel, qui est sous-jacente à toute deixis, alors le portrait serait deixis et en ce sens précis, monstration: il est indiqué et il indique; il est montré, voire exhibé: «celui-ci», «toi» et il se montre, il se présente: «je», «moi». Dès lors, le portrait du Roi serait non seulement deixis, mais autodeixis; et c'est peut-être ce mouvement de réflexion de l'image sur elle-même qui le constituerait à la fois *en équivalent iconique du nom propre*, (comme autonome: «Socrate est le nom d'un individu nommé Socrate»), «c'est le roi», et *en épideixis*, c'est-à-dire en démonstration positive, exemplification singulière, intensification présentative: «Je suis le Roi» ou mieux encore, «l'Etat, c'est moi». La représentation ne consiste point ici à se substituer à un absent et à faire que les morts semblent presque vivants par la puissance ou même le pouvoir d'une mimésis transitive; elle consiste à redoubler une présence et dans ce redoublement, à instaurer la légitimité et l'autorité de cette présence. Représenter, c'est ici se présenter représentant quelque chose. La représentation constitue son sujet par réflexion, c'est-à-dire par exhibition, par épideixis des qualifications, justifications et titres du présent à l'être. Non seulement elle reproduit *en fait*, mais encore, *en droit*, les conditions qui rendent possibles sa reproduction. Ainsi trois énoncés s'identifient dans le portrait du Roi: «C'est le roi»; «je suis le Roi»; «le Roi, c'est moi».

De ce redoublement et de cette intensification épideictique de la deixis du portrait, le portrait du Roi est, si l'on peut dire, la représentation. Montré, le portrait se montre montrant. Le geste royal représente celui de l'indication, qu'il s'agisse de la ligne droite du regard qui trace idéalement la rectio de l'*imperium*, ou du mouvement de la main ou du bras qui l'amplifie en donnant à autrui, spectateur et sujet, le champ et le programme de l'action dont Sa Majesté est l'ordre, ordre autoritaire du commandement et ordre rationnel d'intelligibilité. A ce titre, le portrait du roi présente à l'œil admiratif la vérité du nom roi, *rex*, celui qui trace (*oregô*: étendre en ligne droite; *regere fines*: tracer une frontière, etc...) et qui a autorité pour tracer les emplacements de ville et pour déterminer les règles du droit, celui qui a pouvoir légitime de créer par le traçage de séparation et d'arrachement idéaux qu'est le geste d'indication. Ainsi s'institue, en un instant et en un lieu, une intense réciprocité entre le geste de montrer où la puissance royale se résume et le portrait du Roi qui montre ce geste dans une ostentation de cette puissance fondatrice de son autorité légitime.

Le portrait, équivalent iconique du nom (propre), le nom (propre), équivalent nominal du portrait: nous allons retrouver dans le nom royal du

portrait ce que nous avons découvert il y a un moment, dans le portrait royal du nom, cette remarquable combinaison de transitivité et de réflexivité qui prend en l'occurrence, la forme de la continuité et de la tradition du nom, qui nomme une lignée, et celle du positionnement et de la définition du nom, qui nomme un individu unique dans cette série. Ce qui se joue dans la question du nom, c'est d'abord la question du nom «Roi» et du «nom-du-roi» dans l'énoncé du spectateur-sujet et devant le portrait du Monarque: «C'est le roi», cela veut dire: «Voici la dignité royale et tous ses attributs, justice, puissance, majesté, sagesse... incarnés», et aussi: «c'est Louis actuellement et présentement roi de France et de Navarre.»

Ce qui se joue aussi dans la question du nom, mais cette fois entre le Roi et son nom (et son portrait), c'est celle d'une affirmation simultanée du nom d'une lignée et du nom d'un individu, le nom d'une succession ordinale - où le roi Louis, actuellement et présentement roi de France et de Navarre est pris, par définition même, dans une série de prédécesseurs et de successeurs, rois comme lui — et d'une position cardinale qui le sacre et le consacre comme l'unique Roi «seul comparable à soi» comme l'écrivait Perrault, de celui de Peau d'Ane. On comprend à cet égard l'importance de l'événement, en 1672, où, Louis le Quatorzième (du nom) prit le surnom qui l'individua alors et à jamais «le Grand» comme son père, Louis le Treizième avait été nommé «le Juste». Le passage d'un surnom qualifiant et individuant à l'autre, de «juste» à «grand» marque réflexivement, et jusque dans le contenu sémantique des termes, la tension et le conflit qui animent le nom du Roi, d'un côté, le nom de la lignée qui est celui d'une légitimité: il est *justement* roi de France (ce n'est pas un usurpateur); de l'autre, le nom de la grandeur qui est celui d'un singulier: seul, Louis, Roi de France est grand: ni plus, ni moins grand, il est l'absolument grand; tension, en un mot, entre le droit qu'il tient de son père et de ses ancêtres et qu'il transmettra à ses descendants et l'absolu qu'il tient et ne peut tenir que de lui. Aussi le problème du portrait du Roi sera-t-il de faire écrire, inscrire ou dire le nom «Roi» et le «nom-du-Roi» à son spectacle, mais également de se faire reconnaître comme singulièrement et proprement nommable dans la nomination dynastique; aussi le problème du nom du Roi sera-t-il de faire voir le roi et le Roi à l'énonciation et à l'écoute de son nom, de relever le monogramme du Prince aux deux «L» affrontés en pictogramme du Roi et les syllabes de ce prénom Louis, comme à l'égal de Pierre, Jean, ou Guillaume, dans la sainte icône du Monarque.

Le Portrait du Roi, c'est le portrait d'un corps et d'un visage. A vrai dire, le visage seul — qu'il soit de face et de profil, de trois quart avant ou arrière — est essentiel au portrait. Le «pro-tractus» au double sens du préfixe *pro-* où se retrouvent les deux dimensions de substitution et de redoublement du dispositif représentatif, «ce qui est mis à la place ...» et «ce qui est mis en avant de ...», c'est d'abord celui de la face humaine, quelque soit l'angle sous lequel elle est «tirée». Peut-il y avoir un portrait de dos qui le soit entièrement sans qu'une intention ironique de dérision, de perfide trahison ou d'agression critique ne s'y



découvre de la part du peintre? Au visage s'ajouteront souvent aussi les mains permettant comme lui, quoi qu'à un moindre degré, la visée individuante et l'acte de nomination. Comment donc dans le portrait, un corps vient-il à s'assumer et à se résumer dans le vis-à-vis d'un visage, dans le face-à-face d'une face et quelles règles déterminent la construction de cette figure qui est à la fois la métaphore, la métonymie et la synecdoche de l'organisme physique qui la supporte? Comment un visage vient-il surmonter et couronner un corps dont il faut croire — par présupposition — que le spectateur l'aurait considéré sans nom propre et sans différence marquable, pour lui donner sens et valeur, pour lui conférer, dans sa visibilité offerte au regard étranger, la lisibilité d'une substance singulière que le spectateur serait bien embarrassé de dire ou qui l'inciterait à un discours bavard et sans fin, si ne venait se proposer à l'énonciation, un nom unique et singulier, simple signal marquant une re-connaissance «c'est Louis», «c'est César», «c'est le Roi». Pascal — dont j'ai montré ailleurs la puissance critique, «ironique — humoristique» de l'entreprise dans le champ anthropologique et politique ne s'y était pas trompé: «... un homme est un suppôt [*non pas «l'homme en général est une substance», mais «un homme en particulier, et chaque homme singulièrement, est un support (de qualités)*], mais si on l'anatomise, [si on le dissèque, le découpe, le démembré pour le décrire aussi minutieusement que possible] que sera-ce? la tête, le cœur, l'estomac, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur de sang...». Liste indéfinie, le portrait d'un corps et d'une tête, d'un corps suppôt d'une tête et d'une tête supportée par un corps, c'est-dire d'un homme, est interminable — et le discours qui le dira sera cette anatomie à l'infini — à moins de conclure — comme Pascal notant, à la fin du même fragment, à propos d'une ville et d'une campagne si clairement distinguées à distance mais dont la différence, à mesure qu'on s'approche, se brouille dans l'infini des traits différentiels sans qu'il soit possible d'atteindre la dernière différence, celle qui fait *cette ville, cette campagne*: «Tout cela s'enveloppe, sous le nom de campagne» — à moins de conclure ce discours interminable en disant: «Tout cela s'enveloppe sous le nom de Louis, sous le nom du Roi»; conclusion difficile cependant, voire impossible puisqu'à la différence de «campagne», nom commun qui peut, dans sa généralité, «envelopper» la singularité de *cette campagne*, le nom doit être propre, doit nommer cet homme-ci, ce corps dans ce visage et ainsi présupposer une primitive reconnaissance qui se manifestera justement, et le plus simplement du monde, par ce nom; la nomination se précèdera donc interminablement elle-même à la mesure de l'interminabilité du discours visant à dire la substance singulière dont le portrait est la présentation. Dire: «c'est Louis», «c'est le Roi» en présence de son portrait, c'est sans doute, comme l'écrivent les logiciens de Port-Royal, parler en signification et en figure sans avoir besoin d'autre préparation pour être compris ainsi de son interlocuteur; mais c'est aussi présupposer une primitive rencontre avec Louis, avec le Roi — en chair et en os, en corps et en visage — qui m'autorise à m'appuyer sur ce «rapport visible» qu'il y a entre son portrait et lui, son modèle, pour dire figurativement de

l'image: «c'est Louis,» «c'est le Roi». Ou si cette rencontre est «aléthriquement» impossible, si elle est «épistémiquement» exclue ou «déontiquement» interdite pour toutes les raisons imaginables (la mort, la distance géographique, la hiérarchie sociale...), alors il faut présupposer, latéralement si l'on peut dire, le parcours oblique par le regard du spectateur confronté à ce portrait-ci, d'une série d'autres portraits du «même», dont il saura par ailleurs, ou dont on lui aura dit, ou dont un ensemble de témoignages autorisés et convergents auront affirmé, qu'il s'agit bien de portraits de Louis le Roi, série, voire éléments de la série auxquels il comparera ce portrait-ci pour conclure: «C'est Louis», «c'est le Roi». Ce discours est cependant un discours de philosophe et de logicien — ou qui prétend l'être —; ce peut être aussi un discours anthropologique, d'esthétique ou de linguistique sur le portrait en général. Ce n'est pas le discours théologico-politique du portrait du Roi et la brièveté de l'analyse par les Messieurs de Port-Royal dans leur *Art de Penser*, de l'énoncé, «c'est César» dit devant son portrait, montrerait, par défaut, qu'ils le savaient bien en fidèles sujets de Louis XIV.

Qu'il soit du visage seulement ou en pied, le portrait du Roi se reconnaît «sans préparation et sans façon» immédiatement comme tel, à je ne sais quel air de majesté, de noblesse et de grandeur qui marque le visage et le corps du Prince; — qu'on se souvienne ici de la description que fait Voltaire du jeune Louis revenant de Vincennes, en 1665, en habit de chasse pour admonester le Parlement et lui signifier qu'il n'avait plus à discuter ses décisions: «sa taille déjà majestueuse, la noblesse de ses traits, le ton et l'air de maître dont il parla imposèrent plus que l'autorité de son rang qu'on avait jusque là peu respecté». Le corps de Louis est, dans un effet iconique, constitué en corps royal par le discours rapporté et les circonstances qui l'encadrent: Louis devient tout à coup Roi et est reconnu tel comme portrait de Roi. Toutefois le corps du Roi est un suppôt non de qualités anatomiques pour parler comme Pascal, mais son portrait même, de signes et d'insignes qui en marquent les fonctions particulières, le statut réservé à sa représentation comme les attributs principaux que cette représentation porte à la connaissance du spectateur et à son admiration: non seulement donc: «c'est Louis», «c'est le Roi», mais «c'est le Monarque en majesté», «c'est le Prince, tout puissant chef de guerre», «c'est le Roi, juge infiniment sage», etc... A cette définition de la substance singulière du Prince, par et dans son portrait, concourt le décor de scène sur laquelle est dressée sa figure, tapis, tentures et rideaux, trône et colonnes, et jusqu'aux représentations qui y sont représentées, statues, images ou emblèmes, jusqu'aux idéogrammes et à l'ornementation que porte le cadre où le tableau de portrait s'encadre. A vrai dire, l'identification, voire l'identité du modèle dans le portrait du Roi n'est ni un problème ni même une question que poserait le portrait; c'est la fonction qu'il présente, pour ne pas dire le piège qu'il tend au regard. Si la fonction sociale idéologique du portrait royal, c'est de faire dire devant l'objet peint: «c'est le Roi», si son piège est de faire décliner une identité nominale: «c'est Louis le Grand», le procès de cette fonction, le ressort de ce piège, c'est en vérité le procès d'identification du Moi. Le portrait du Roi,

ce n'est pas Louis le quatorzième, ni même Louis le Grand, son portrait, c'est — si j'ose dire — «Moi». La visée d'assujettissement idéologique et politique qu'opère le portrait sur le destinataire spectateur s'effectue par auto-position du destinataire comme «Moi-Roi». Et c'est pourquoi la relation qu'institue le portrait du Prince n'est pas d'abord une relation au spectateur, mais une relation au Prince même dont son sujet ne sera jamais que le spectateur en tiers. Mais c'est parce que le spectateur du portrait occupe cette position du tiers, qu'il est posé et se pose lui-même comme sujet du Prince. Sans doute, occupe-t-il, pour contempler le portrait, la position même du Roi qui se regarde en regardant son portrait, mais dans l'instant même de cette substitution qui, sinon serait un crime de lèse-majesté, le Roi est déjà son propre portrait et le spectateur, loin de regarder le portrait du Prince, loin d'être sujet producteur d'un regard *sur* le Prince, est alors regardé par le Monarque, il est l'objet de son regard, c'est-à-dire précisément constitué par ce regard même et assujéti par lui en sujet politique. Aussi la scène, que nous avons imaginée plus haut, du Roi contemplant son image n'était point une simple fiction rhétorique destinée à introduire une «théorie» du corps sublime du Roi. La fiction est constitutive de la théorie au sens le plus fort des termes: le portrait du Roi, c'est la théorie du Roi, la théorie théologico-politique du corps royal.

Portrait du Roi, théorie du Roi, théorie théologico-politique du corps royal: la tension du corps et du visage peut être poussée aux extrêmes. Il y aurait donc deux corps dans le grand portrait d'apparat du Monarque, l'un qui ne se *présenterait* que par le visage; ce serait le corps naturel, individuel; l'autre qui ne se représenterait que par ce complexe de signes, de discours théologique produit sous les espèces de symbole, ce texte politique projeté sous celles de l'emblème et de la décoration, en bref un corps trans-individuel, trans-culturel, un corps signifiant, fictif ou représentatif, le corps du Roi. D'où ce portrait «diagrammatique» du Roi que nous proposerons sous la forme d'un schéma où les flèches veulent donner à lire les expansions significatives possibles, symboliques ou iconiques, représentatives ou présentatives de l'icône princière:

Corps historique royal: la représentation narrative du Roi ou son tombeau-monument.

le portrait du Roi.

corps politique royal: la loi du nom royal ou le nom de la loi du monarque.

les «*arcana imperii*» le monarque absolu réellement présent dans son portrait

le Roi dans son Représentant imaginaire: le récit fait tableau d'histoire.

le Roi dans le signifié de son nom: le portrait fait nom symbolique.

Le monarque absolu, nous l'avons rapidement indiqué plus haut, ne réalise, au sens le plus fort du terme mais du même coup, le plus paradoxal, l'absolu de son pouvoir que dans son nom et peut-être devrait-on dire, dans le nom de son nom: non pas «Louis le Quatorzième» ou même «Louis le Grand», mais son *Nom* sans nom, le nom du Roi. Comme l'aurait dit le jeune Louis XIV devant Lille, en conversant familièrement avec ses officiers: «je cherchais une occasion de faire nommer mon nom»; ou comme le répètent à satiété ses panégyristes qui dressent le nom du Roi comme l'arbre protecteur ou la demeure salvatrice, le font éclater comme le tonnerre jupitérien ou briller d'un éblouissant éclat solaire. Le nom du nom, le nom sans nom du Roi nomme le corps politique cependant que son récit énonce le monument de son histoire en une représentation narrative infinie — car comment choisir dans l'infinité des gestes et des actions du Prince, les gestes et les actions qui mériteraient d'être retenues et racontées au titre de la légende royale sans repousser toutes les autres qui ne le seraient pas dans l'insignifiance de l'oubli? — mais l'effet de cette représentation doit être le tableau de l'histoire du Roi, c'est à dire son portrait en acte; comme son portrait en pied, *numen* transcendantal de l'histoire du monde, doit avoir pour effet le déploiement de cette légende dans l'esprit et l'imagination de celui qui le contemple et qui, nous l'avons vu, est, au premier chef, le roi lui-même. Aussi son portrait est-il une sorte de matrice du corps symbolique politique du Roi, le Royaume, sous la loi de son nom, dans la présente nomination — *ici* — de sa réalité locale, géographique dans l'espace du monde, et du corps historique, légendaire, du Roi comme le *maintenant* de la lignée dynastique représentée dans la présentation iconique d'une action ou d'un geste du Prince ou, mieux encore, de celui-ci en acteur de ce geste et de cette action et en archi-acteur de tout geste et de toute action, puisqu'il en est, en fin de compte, le *primum movens* et l'ultime *telos*.

#### LE PORTRAIT DU ROI EN MAJESTE, PEINT PAR RIGAUD (1701).

Le corps du Roi, c'est son portrait; le portrait du Roi, c'est le Roi même, dans une impressionnante évidence: il est le Roi, d'abord par l'agglomérat des signes royaux qui constituent son être, construisent sa présence, produisent son identité, être, présence, identité qui ne sont pas ceux d'un individu, ni même d'un individu porteur d'un nom propre le différenciant singulièrement d'autres individus et d'autres noms, mais ceux d'une dignité, d'une fonction et d'un rôle dont le nom propre est «le Roi». Du grand dais au baldaquin écarlate et or au tapis cramoisi à ramages, du trône doré à velours azur fleur-de-lysé, du tabouret où sont posées la couronne royale et la main de justice de Charles V aux degrés de l'estrade de la salle du trône, de l'énorme colonne de marbre dont le piédestal porte un bas relief antique au lourd manteau royal bleu fleur-de-lysé d'or à revers d'hermine blanc, moucheté de noir, de la grande perruque rituelle, au sceptre



L'image ici par son insistance représentative qui dépasse — on l'a compris — tout redoublément par reflet au miroir — acquiert la puissance de la phrase nominale: « Le Roi! » Le portrait d'apparat, l'épideixis monarchique concentrée dans le portrait du Prince, etc... en est l'équivalent iconique; elle serait la pose où le portrait royal, le pouvoir absolu dans son portrait peut seulement se constituer: le hors temps de l'énoncé iconique d'une énonciation imaginative, le montré, le déictique d'une monstration, d'une épideixis dans le milieu d'une assertion, d'une présentation pure. On sait que la phrase nominale en assertant une qualité propre au sujet de l'énoncé, parce qu'elle se trouve réduite, dans son énonciation même, au seul contenu, sémantique du nom se trouve dépourvue de toute détermination temporelle, de toute relation avec le locuteur: c'est un fragment de discours qui se comporte comme un récit, un fragment de récit qui se comporte comme un discours, puisque du récit, elle a cette caractéristique d'être réduite au sujet de l'énoncé et d'être déconnectée du sujet de l'énonciation; puisque du discours, elle a ce trait d'être réduit au présent pur — et implicite — de l'énonciation: assertion d'une présence hors temps et hors de la subjectivité du locuteur, la phrase nominale pose un rapport intemporel et permanent, l'absolu d'une vérité proférée comme telle par la force de son autorité propre dans le dialogue où elle s'impose en produisant elle-même, si l'on peut dire, sa référence, en se produisant comme sa propre référence, l'être d'une essence.

Le portrait royal est phrase nominale iconique: « le Roi! » Le trait iconique du dialogue que suppose toujours la phrase nominale est ici le regard d'un visage présenté de face au spectateur potentiel qui le contemple et que le Roi regarde — dans les yeux —. Cette notation est cependant superficielle dans le rapprochement même où elle s'institue. En effet si la phrase nominale suppose une relation dialogique discursive, elle n'est pas dialogue, ni structurée en dialogue. Le regard du Monarque en son portrait n'est pas celui qu'un « je » dirigerait vers un « tu » qu'il regarderait et qui le contemplerait en retour. Il n'est pas d'autre spectateur possible du portrait du Monarque que le roi lui-même. Ils se regardent; par son regard de roi, le roi se produit Monarque dans le portrait de son œil, comme à l'inverse le Monarque par son regard de portrait se profère ou se présente Roi dans sa réalité « théorique ». Et c'est très précisément ainsi que le Roi est réellement présent dans son portrait: celui-ci est, en quelque sorte, le modèle, le roi à son paroxysme, s'épuisant constamment dans son image; le portrait royal serait l'excès du sujet qui se nie dans son image en s'identifiant à elle: *sublime*.

Dès lors, non seulement on ne doit pas dire que l'effigie royale regarde un spectateur qui, réciproquement, en la contemplant, la mettrait dans la position d'objet vu; mais on ne peut même pas dire, comme nous l'avons fait il y a un instant que c'est le roi que le portrait du Roi regarde et le roi, celui-ci en retour. Le portrait comme « phrase nominale iconique », s'il s'inscrit dans le dialogique, n'inscrit pas un quelconque dialogue visuel par le regard et le visage en frontalité.

d'or et à l'épée de Charlemagne, la « joyeuse » de la légende, du collier de l'Ordre du Saint Esprit placé sur le vaste jabot de dentelles, des manchettes bouillonnantes à la culotte bouffante de céramique et aux souliers blancs à talons rouges, il n'est pas un élément du tableau qui ne soit insigne et signe, ornement symbolique ou pièce d'histoire; le trésor de Saint Denis et ses antiques *regalia* sont ici exposés, accrochés au corps dont, semble-t-il, la seule fonction est de les présenter au même titre que le tabouret, le trône ou les colonnes, et qui apparemment n'accède à l'être, à la corporeité que d'en être le support, corps d'histoire, ou plutôt présence réelle du corps légendaire de l'histoire, dont les signes et les insignes, par leur expansion à partir de lui comme trône, estrade, colonne, baldaquin, par ce qui les entoure, les porte et les décore, déploient l'espace représenté comme lieu du Monarque: il n'est pas jusqu'à la lumière et l'ombre jouant sur le métal, les pierres précieuses, les marbres et les somptueuses étoffes qui ne définissent ce lieu et les figures qui les composent comme la rétraction du *numen* divin posé d'en haut sur le corps royal, placé sur sa face et émanant d'elle et de lui.

C'est ainsi que dans ceournellement majestueusement ordonné des signes et des insignes, le « tableau d'histoire » du Roi peint par Le Brun ou Van der Meulen se ramasse et se condense dans le portrait d'apparat du Monarque, le récit iconique d'un acte du Prince, dans l'image épideictique de l'absolu pouvoir qui est aussi l'absolue représentation: le format en largeur de la frise horizontale souvent adoptée dans le premier se redresse dans l'éclat d'une proposition verticale en hauteur, que découvre un rideau rouge et or drapé en baldaquin au-dessus de l'unique figure, aménageant une mystérieuse sublimité dans un arrière plan où se laissent pressentir, à l'aplomb de la colonne, la transcendance divine réalisée, immanente, dans cette figure.

Le Roi est debout. S'est-il levé de son trône? A-t-il descendu d'une marche l'estrade qui porte le siège de majesté? Car le Monarque ne marche pas, il n'avance pas vers le devant de la scène. Peut-on introduire le paradoxe que le Monarque absolu ne peut jamais être qu'en repos ou, pour évoquer ici Pascal évoquant lui-même l'incompréhensibilité divine, se pourrait-il que son repos soit l'infinité du mouvement? Le Roi est seulement debout fixé dans une pose. Il prend la pose sur la médiane géométrique de la toile. Il est en pause dans la pose. Il ne s'est pas arrêté après avoir marché, ou avant de le faire. Le spectateur — mais quel spectateur est ici présent? — ne peut décrire le mouvement précédent ou suivant. Il est impossible d'assigner la figure à une modalité aspectuelle: ni inchoative, ni terminative, ni ponctuelle, ou alors il faudrait inventer la catégorie qui ne conviendrait qu'à cette figure. La représentation figurative n'est pas la description d'une réalité référentielle qui serait celle de Louis le Quatorzième, dit Louis le Grand, fils de Louis XIII, grand-père de Philippe V d'Espagne. La représentation insiste dans sa figure; elle se présente représentant le Roi, ou à l'inverse, le Roi, c'est celui qui se présente en représentation de soi, hors temps, hors aspect, hors modalisation.

Si être présent (*præ-sens*) ne signifie pas être là, être devant, mais être en avant, en pointe, en anticipation ou en excès, sans nulle solution de continuité entre l'arrière et l'avant, le sujet et son extrême, si «être là» signifie temporellement «ce qui est imminent», «ce qui ne souffre pas de délais», «ce qui est distinct du moment où l'on parle sans être séparé de ce moment par un intervalle», et si le roi est réellement présent dans son portrait, alors on devra dire que ce n'est pas un spectateur quelconque que le portrait regarde, que ce n'est même pas le roi son modèle : il faut dire que le roi regarde à l'extrême avancée de son visage dans son portrait : il ne regarde rien, car le regard du portrait, c'est l'extrême pointe de son être, l'excès ultime de la présence royale, la passion extrême du regard qui, du même coup, annule toute passion déterminée dans une sorte d'imminence d'être : *sublime*.

D'où le trait de pose et d'ostentation de pose qui caractérise le portrait épideictique et qui engage cette étrange structure temporelle que nous avons caractérisée, avec Benveniste analysant le pré-fixe «*præ*», par l'imminence et le suspens et où nous retrouvons les trois marques sémantiques et pragmatiques de la phrase nominale du «hors temps», «hors mode», et «hors subjectivité». Dans la pose de la figure peinte, le modèle est en train de survenir à son portrait, en laissant au terme de modèle, son ambiguïté de *paradigme idéal* (politique, éthique, théologique) et de *corps référentiel* (celui que le peintre reproduit en image mimétique sur la toile). Le portrait dans la pose et dans l'exhibition de pose fait venir en présence réelle, l'un et l'autre, le Roi et le roi, le Monarque et Louis le Quatorzième du nom, les unit, les réunit dans son apparence peinte. Trois gestes marquent la pose, la montrent et la signifient : la main gauche posée sur la hanche dans le bouillonnement de la manchette de dentelle au-dessus de la poignée de l'épée de Charlemagne, le coude du bras supportant le pli relevé en revers du grand manteau royal en velours bleu et hermine blanche ; la main droite posée sur le sceptre lui-même planté sur le coussin du tabouret où sont posées la couronne et la main de justice ; enfin, et peut-être surtout, la position des deux jambes, gainées de soie blanche, et des pieds chaussés de souliers à boucles d'or et à talons rouges, qui commande, et exige dans une certaine mesure, les gestes précédents. Ce dernier geste dessine une figure de danse dite de quatrième position qui est une pause dans un mouvement, précisément la pause de départ ou d'arrivée dans l'exécution future ou passée du mouvement, son infime imminence ou proximité. Evocation de l'exceptionnel danseur qu'était le roi, cette figure ne peut cependant pas être considérée comme une séquence dans un ballet : elle n'est ni un mouvement ni un repos, ni l'amorce d'un récit, ni sa fin, ni la prémisse d'une affirmation, ni la proposition conclusive d'un discours. Encore une fois le roi ne marche pas, mais il n'est non plus immobile ; il ne s'avance pas, il ne s'immobilise pas : il pose, il marque une pause dans la pose, dans un suspens qui façonne une sorte d'idéalité corporelle, instant éternel, durée infinie ramassée dans l'extrême densité d'un moment. Le Roi, en sa figure épideictique, tourne — stable, permanent, en repos — il tourne, sans tourner, autour de son sceptre fiché, tête fleur de lys en

bas, comme canne de parade, dans le coussin du tabouret. Il tourne, sans tourner, pour montrer ou plutôt pour présenter sa propre présence c'est-à-dire l'ensemble des signes et des insignes qui la représentent dans l'imaginaire ou le symbolique, le manteau de majesté dont le pli relevé semble dans sa forme même accompagner ce tour immobile du corps et l'épée impériale et le tabouret porteur des *regalia* etc... Il montre, il présente son corps comme signe et insigne, il pro-fère dans la présence réelle du portrait, son nom, le nom (du) Roi, la nomination-nom : «le Roi!». C'est donc ainsi que le *portrait* du Monarque est le *Nom* du Roi à la faveur de l'ostentation de pose, d'une épideixis du paradigme politique et du corps individuel ; c'est donc ainsi que le pouvoir théologico-politique et la représentation de langage et d'image s'identifient. Le Roi en majesté ne règne pas, ne gouverne pas : le montrent assez main de justice et couronne déposées sur le tabouret et sceptre *renversé* tenu comme canne de danse. Mais pour régner et gouverner, il n'est que de se présenter en représentation ; il n'est que de se préférer dans le nom «Roi!», car cette présence en représentation et en nomination est la souveraineté même dans son autorité et sa légitimité.

La main droite est posée sur la hanche et le coude tient relevé en un magnifique pli, le somptueux manteau royal : ce qui se découvre là — il faut ici l'avouer — ce ne sont pas des signes ou des insignes, mais deux jambes, en bas de soie blanche : je ne dis pas parties d'un corps physique, mais trait d'un corps d'amour, trait érotique d'un corps de plaisir, par quoi le vieux Roi s'est trouvé séduit autant que par l'image du Monarque absolu que le portrait lui renvoyait ; ainsi les princesses des contes de Peau d'Ane aperçues au fond d'un couloir obscur, au travers de l'huis d'une porte, comme Charles Perrault l'avait écrit moins de dix ans avant que Rigaud ne peigne son tableau. Le corps glorieux du Roi se sensualise et se féminise par la jarretelle et le galbe soyeux de jambes qui se montrent comme celles d'une danseuse dans la figure d'un mouvement suspendu ; dans l'imminence d'un autre ; entre-deux d'un même geste où le cœur en émoi chavire et le corps désirent découvrir un moment le vertige de sa jouissance. Il faudrait ici montrer sur l'exemple de cette jambe royale que le portrait du Roi est aussi le fétiche de la représentation et que l'érotique et plus généralement l'esthétique — comme valeur sensuelle du goût — a directement à voir avec le politique et précisément le pouvoir absolu du Monarque en «présence réelle» dans son portrait.

G. Deleuze a admirablement montré comment le fétiche, loin d'être un symbole, est en quelque sorte un plan fixe, une image arrêtée que le regard quitte pour toujours y revenir et ainsi toujours répéter la dénégation d'une absence. Dénier l'inexistence, opérer la dénégation de l'absence, ce n'est pas, on l'imagine, pour autant poser par une sorte de mécanique de la négativité, la présence ou l'existence. La dénégation ne nie pas purement et simplement, elle n'anéantit pas non plus par destruction, en l'occurrence, elle ne nie pas l'absence et, la niant, elle ne la remplit pas, mais comme l'écrit encore Deleuze : «elle conteste le bien-fondé du réel», elle met en question le droit du réel à être ce qu'il est ; geste



transcendantal s'il en est, elle affecte la dimension réflexive de la représentation, l'insistance par laquelle la représentation non seulement représente quelque chose, mais se présente en représentant quelque chose et par là même «justifie» ou «légitime» ce qu'elle représente, lui donne droit à être présent dans son délégué, dans son fondé-de-pouvoir. La dénégation neutralise cette légitimité, elle suspend cette justification, elle affecte «ce qui est» d'un espace associé où ce que Husserl aurait appelé la croyance originaire et fondatrice de la relation au réel se trouve levée. Le donné s'enlève sur un nouvel horizon dont la caractéristique essentielle est qu'il n'est pas donné, pas posé, pas perçu.

Le portrait du Roi, la représentation infinie est la présence «réelle» du Monarque absolu autant dans le suspens de la pose que dans l'accumulation des signes, autant dans la neutralisation du mouvement et du repos, du geste et de l'immobilité, de la durée et du moment que dans le pouvoir quantitatif des ornements et des insignes.

La présence «réelle» du Monarque dans le portrait s'opère d'abord par le geste transcendantal de la dénégation, dénégation de la limite c'est-à-dire dénégation de toute négation possible de l'extension indéfinie, de l'expansion infinie de la puissance du Prince: «Non, je ne manque pas de puissance, non je ne suis pas sans pouvoir»: valeur hyperbolique de la litote. Ainsi est ouvert l'espace neutre de l'absolu du pouvoir où l'absence ou la limite du pouvoir est infiniment, indéfiniment contestée et contestable: «Non, je ne manque pas de l'organe absolu du pouvoir.» Et pour paraphraser l'analyse de Deleuze, on dira que le portrait du Roi, le fétiche du Monarque absolu, c'est ensuite, ou c'est aussi, la neutralisation défensive qui n'est pas oubli ou négation de la situation réelle (le Roi n'est pas tout puissant et il le sait bien), mais sa suppression. Qui peut mieux que «moi-comme-portrait», «Roi-comme-portrait» opérer cette suspension? 1705, malgré la maladie et les années, les revers, les défaites, les famines, la montée de la puissance anglaise, l'épuisement de la guerre de succession d'Espagne, le Roi triomphe dans sa splendeur: le portrait du plus grand Roi d'Europe, le Roi-Soleil «seul comparable à soi», comme là encore, Perrault l'écrira de celui de *Peau d'Ane*. Et c'est par là que le roi enfin accède à sa présence réelle de Monarque absolu dans son portrait-fétiche qui opère non seulement la neutralisation défensive de l'histoire réelle et du corps référentiel, mais encore celle protectrice, idéalisante du Prince: «Je suis le Monarque absolu.» Énoncé de croyance que formule le modèle-paradigme devenu portrait, tout entier sans référence, car toute référence, fût-elle celle d'une parfaite mimésis, est limitation «réelle», obstacle du «réel»: le Monarque absolu dans sa monstration épideictique, dans l'ostentation de son apparence peinte fait valoir les droits de l'idéal contre le réel. La réalisation du désir d'absolu du pouvoir dans le fétiche de la représentation du Monarque se suspend dans l'idéal pour mieux neutraliser les atteintes que la connaissance de la réalité pourrait lui porter.

Et l'on ne perdra jamais de vue que le désir de l'absolu du pouvoir n'est qu'une des espèces des pulsions de mort. C'est en ce sens que le portrait du Roi

est une des figures du *sublime*, c'est-à-dire une des figures de la présentation de l'irreprésentable, celle qui présente l'irreprésentable absolu du pouvoir. Lorsque Pascal dans une de ses pensées définissait la tyrannie comme le désir de domination universel hors de son ordre, il en donnait la plus radicale critique et avec elle, celle du Monarque absolu. Car qu'est-ce que ce désir de domination *universel*, c'est-à-dire hors de la différence caractéristique de son ordre — sinon le désir d'annulation de toute hétérogénéité, de toute différence dans l'homogénéité définitive dont un des noms est sans doute l'absolu pouvoir mais dont l'autre est entropie généralisée, soit la mort. La tyrannie, le désir d'absolu du pouvoir, de tout pouvoir est désir de mort et le portrait du Roi est une figure de son accomplissement dans le fétiche de la représentation qui aboutit à suspendre, dans l'idéal et contre les droits du réel, le corps du Roi.

Le portrait du Roi a ainsi un rapport essentiel à la dénégation et au suspens. Disons-le d'une formule: le portrait du Roi sera toujours le portrait du portrait et c'est à ce titre que s'y opère le paradoxe d'une dénégation de l'énoncé, c'est-à-dire son suspens, sa neutralisation au profit de l'ostentation épideictique, de la monstration, en un mot de l'énonciation: paradoxe complémentaire et inversé de la dénégation du dispositif de l'énonciation, dans le tableau d'histoire du Roi dont le profil en reflet dans le miroir était, comme nous l'avons montré plus haut, une remarquable figure. Portrait du portrait, qu'est-ce à dire? Simple-ment ceci: que lorsque le corps du modèle royal *prend la pose* dans le «réel» en vue de sa représentation mimétique par le peintre, ce corps référentiel se constitue en portrait «réel», si l'on nous permet cette expression. Dès lors peindre le corps modèle en pose dans le réel, c'est peindre la pose du sujet comme sujet de pose, c'est faire le portrait d'un portrait. Et c'est ainsi que, dans ce redoublement, les droits du réel à être ce qu'il est, du corps référentiel à être celui d'un individu singulier, passent par la contestation dénégatrice, dans l'idéal pour s'y présenter comme le paradigme (éthique, politique, théologique) du Monarque absolu contre le roi réel. La pose est ainsi le paramètre ou mieux l'opérateur de neutralisation du corps réel du roi dans un portrait «réel» que le portrait du Roi, en le représentant, suspendra dans l'idéalité de l'Absolu. Le portrait (du portrait) du Roi, ce (portrait) où l'exposant ne serait ici que le symbole mathématique parodique de la pose, est le fétiche, c'est-à-dire la présence réelle du corps royal sous les espèces représentatives du Monarque.

Pour en revenir à Benveniste, la distinction d'une position du \*pro-trait et d'une position de \*prae-sence marquerait les étapes de la constitution du portrait du Roi en fétiche du Monarque. Si le *pro-tractus* signifie à la fois ce qui est tiré, extrait, expulsé d'un corps et d'un visage et ce qui est mis à la place, substitué pour couvrir et protéger, si le *prae-sens* signifie ce qui est en avant d'un objet mais en continuité avec lui, son extrémité, son excès, son paroxysme ou son imminence, alors le portrait du Roi comme *pro-tractus* marquerait la séparation dénégatrice du réel et la neutralisation défensive et substitutive de l'image, cependant que la «présence réelle» du Monarque manifesterait, de façon écla-



tante et glorieuse, la neutralisation idéalisante de l'icône qui légitimerait, en le fondant en droit, l'irreprésentable absolu du pouvoir.

Le roi sur son trône imite le Monarque dans son image comme celui-ci devant son trône de peinture et dans son absolu de pouvoir contemple pour s'y confondre le Prince qui le regarde, sous les yeux de la Cour qui répète son Nom : «le Roi!».

### UNE CARICATURE DE THACKERAY.

Si le portrait de peinture du Roi en fétiche du Monarque est la marque et le symptôme du masochisme du Prince séduit par son image, le trait de dessin de Thackeray proposant le tableau de Rigaud en trois figures découvrirait, près de deux siècles plus tard, le sadisme du sujet, fasciné par le corps du Roi. Le geste «caricatural» de l'auteur anglais consiste à représenter séparé scindé, coupé ce que le portrait d'éloge du peintre français avait présenté unifié dans une synthèse sans fissure. Aussi n'est-ce point étonnant qu'Ernst Kantorowicz trouve là une illustration de la grande thèse théologico-politique des deux corps du Roi : une illustration à valeur rhétorique et didactique sans doute, mais une illustration seulement dont ne peut que souligner le caractère superficiel et schématique. En vérité, le dessin de Thackeray, loin d'exposer — sur le mode satirique — la thèse *des deux corps du Roi* est, au sens le plus précis du terme, l'analyse — la déliaison — du portrait du Roi où la théologie politique des deux corps avait trouvé à la fois son accomplissement ultime et sa plus radicale transformation. La caricature opère la coupure de la nature et du social, du physique réel et du fictif symbolique, du corps et des signes et en ce sens elle en revient effectivement mais par une sorte de palinodie de dérision à la thèse des deux corps du roi que le portrait du monarque avait transcendé. La caricature dé-compose le portrait pour proposer, dans son dessin central, le corps naturel du roi dont le spectateur du portrait peint par Rigaud n'aura jamais rien aperçu, même pas, comme il pourrait le sembler à une description oublieuse des lois de la psychologie de la forme, le visage ou les jambes : car comme on le sait, le tout est plus et autre chose que la somme de ses parties et le visage du roi dans le portrait de Rigaud, n'est pas une tête (celle de Louis de Bourbon, le 14<sup>ième</sup> du nom) plus une perruque de cérémonie ; il n'est pas tel qu'on puisse en additionnant une tête et une perruque obtenir un total qui serait la tête de Louis XIV dans le portrait peint par Rigaud. Ou tel qu'en enlevant (en soustrayant) la perruque du visage portraituré soit obtenu un reste qui serait la tête de l'individu qui, avec la perruque, est le Roi. La caricature relève d'une psychologie associationniste analytique élémentariste et à ce titre, elle avoue son époque et son milieu. En fait, elle ne nous propose pas le vrai dé-compte du portrait du Roi en nous donnant le compte exact des parties composant le modèle comme corps référentiel : elle nous offre plus et autre chose que le portrait d'apparat ramené à ses composants, comme celui-ci était plus et autre

chose que ceux-là puisqu'il en réalisait la transcendante unité. Le dessin de caricature joue son coup politique et idéologique en se donnant comme la simple décomposition du portrait d'éloge : elle vise à *faire croire* que le portrait du Roi n'est qu'en réalité qu'un corps naturel d'organes misérable *plus* un corps social de signes magnifiques et qu'en *enlevant* au corps de signes, le corps de nature qui le supporte, c'est-à-dire *en le montrant séparé de lui*, le corps de signes n'est plus que le masque ou plutôt le *déguisement mensonger* du corps de nature, en un mot que celui ci montré dans sa misère est la *vérité* de celui là représenté dans sa gloire. La caricature du roi vise à *faire croire* qu'elle est la vérité du portrait du Monarque alors qu'elle est seulement la transformation sadique par l'esclave (le bourgeois) du fétiche masochiste du Maître, (le Prince). Aussi pourrions-nous dire, la caricature asserte une thèse, elle développe un discours, elle narre un récit ; thèse, discours, récit qu'elle substitue à la phrase nominale du portrait ; de même qu'on ne passe pas, par simple expansion ou explication, de la phrase nominale du portrait à la phrase complète, proposition discursive ou énoncé narratif, de même on ne passe pas du portrait du roi à la caricature par simple soustraction arithmétique. Décomposition, régression parodique du portrait du monarque au deux corps de roi, la caricature n'est pas non plus la simple illustration amusante ou ironique de la thèse de Kantorowicz : ce n'est pas elle qu'elle vise à prouver «iconiquement», mais une *autre thèse*, à savoir que le portrait *cache* son corps et que le corps de dignité est un *travestissement* du corps naturel. Le corps du Monarque dans son portrait n'est plus alors un corps majestueux d'ostantation dont le corps naturel serait l'invisible support — puisque le visage y est d'abord un regard et les jambes, celles d'un corps, érotique (qui n'a rien à voir avec un corps naturel physique) ; avec la caricature, le corps du Monarque est un corps de dissimulation. La caricature transforme l'ostantation de majesté, c'est-à-dire la souveraineté légitime du «pouvoir — représentation» en un masque, un «corps — masque» de déguisement et de dissimulation. Le bourgeois anglais Thackeray rejoint ici étrangement le théologien janséniste de l'époque classique, Pascal. La caricature du portrait de Louis XIV *réalise*, dans sa modalité propre, la *parabole* du naufragé usurpateur du trône. Avec une différence toutefois : le corps naturel n'est pas *rien* dans la caricature ; ou tout au moins, il n'est pas le simple support, le mannequin du corps de dignité : elle fait chuter le corps naturel dans le ridicule et le grotesque ; la disproportion entre la tête et le corps, entre les jambes grêles comme échasses et le ventre bedonnant, la calvitie et les marques de l'âge font du corps de Louis celui d'un gnome grimaçant. Mais à vrai dire, ces traits ne sont ridicules ou grotesques que par contraste aux deux autres figures qui l'accompagnent, celle qui réunit les signes et les insignes sans le corps porteur et celle qui en représente la somme. Nous y reviendrons. La caricature n'est donc pas la représentation de la vérité du portrait comme elle vise à le faire croire en exhibant le déguisement qu'il effectuerait ou plus précisément, si la caricature réussit à nous faire croire qu'elle montre la vérité, son *argument* qu'elle fait passer pour preuve péremptoire et décisive est la laideur, le ridicule, le grotesque du corps naturel :

Telle est bien la vérité du portrait d'apparat, semble-t-elle nous dire, telle ne peut pas être cette vérité puisque c'est cette laideur, ce ridicule, ce grotesque que le portrait dissimule et qu'il n'aurait nul motif ou raison ou mobile de dissimuler s'il s'agit d'un beau et d'un noble corps. Sophisme de la caricature du portrait: 1) Le corps supporte le corps de dignité qui le recouvre: ce dernier *cache* le corps naturel. 2) Or dans la représentation qu'est le pouvoir, dans le pouvoir qu'est la représentation, est exclu ou caché tout ce qui peut compromettre l'inadéquation de la représentation et du pouvoir. 3) Si le corps naturel du roi est caché. C'est qu'il compromet la majesté du Monarque, c'est qu'il est ridicule: 4) Il ne peut être que ridicule puisqu'il est caché. Mais ce sophisme est efficace: en extrayant du portrait du Roi, le corps «réel» que ce portrait cacherait, elle le met dans l'extériorité, elle le sépare et le montre objectivement c'est-à-dire comme un *objet*, et paraît alors y découvrir la vérité objective du corps de dignité dont il est revêtu. Il est remarquable d'ailleurs que l'ordre de *lecture* des trois figures de la caricature commence, par celle, à gauche, du corps de dignité légendé *REX* pour se conclure par celle du portrait de Rigaud, comme si au lieu d'être une analyse du portrait existant et sa décomposition, la caricature proposait à la vue sa genèse, comme si le peintre pour donner du Roi une image convenable avait revêtu des signes et des insignes de la dignité royale, (dessin n°1) un corps décrépi par l'âge et la maladie (dessin n°2). Dès lors, à la thèse de la vérité satirique du portrait, la caricature ajoute le récit légendaire de sa constitution, en entendant «légendaire» au double sens du *legendum de l'icône du Roi* et de la *fable accréditée* de sa fabrication. Et si tout récit ne déploie sa narrativité que dans la mesure où il opère la transformation d'un état initial de manque et de défaut en un état final de complétude ou de satisfaction, la caricature donne à lire le portrait du Roi comme le stade terminal du procès de remplissement de l'état social par l'état de nature pour composer celui du souverain monarchique. Elle révèle ainsi l'histoire institutionnelle — là encore légendaire — que la fabrication du portrait du Roi représenterait à sa façon (du modèle référentiel à l'icône achevée, par l'efficace d'un «supplément» que sont les ornements, les décorations et le décor), une histoire qu'en fin de processus, le portrait condenserait dans son unique et imposante figure. Sans doute Thackeray a-t-il l'habileté de nous montrer les signes-insignes de la majesté royale précédent, dans l'ordre de lecture, la présentation du corps naturel. Mais son commentaire opère négativement, si l'on peut dire, la constitution du portrait du Roi: «...a king is not every inch a king...and it is curious to see how much precise majesty there is in that majestic figure of Ludovicus Rex...we have endeavoured to make the exact calculation». L'histoire sous jacente à l'ordre des dessins de la caricature est plutôt ici conçue sur le mode d'une combinaison chimique (quelle quantité de la substance «majesté» y-a-t-il dans la figure majestueuse du Roi?), avant de se réduire à l'arithmétique d'une addition. Thackeray continue: «The idea of kingly dignity is equally strong in the two outer figures: dont you see at once, that majesty is made out of the wig, the high heeled shoes and cloak, all fleur-de-lis besgangled. As for the little lean,

shrivelled, paunchy old man of five feet two, in a jacket and breeches, there is no majesty in him at any rate; and yet he has just stepped out of that very suit of clothes.» Ce calcul arithmétique, la caricature dans ses dessins le donne à lire sous la forme des lignes pointillées qui situent *Rex*, *Ludovicus* et *Ludovicus Rex* à la même échelle. Toutefois pour effectuer le calcul des dimensions de la majesté théologico-politique, Thackeray, dans son commentaire, «raconte» l'anecdote du Roi *sortant* de cet appareil vestimentaire et ornemental que sont la perruque, les souliers à talons, le manteau fleur-de-lysé: «He has just stepped out of that very suit of clothes». Mais ensuite et sur le mode d'une prescription-instruction, il enjoint son lecteur-spectateur d'opérer lui-même la synthèse à la fois historique-institutionnelle et artistique-esthétique du portrait: «Put the wig and shoes on him, and he is six feet high: — the other fripperies, and he stands before you majestic, imperial, and heroic! Thus do barbers and cobblers make the gods that we worship.»

Autrement dit, cette genèse à la fois fictive et transcendante du portrait du Roi dont nous avons tenté de produire l'évidence, la caricature de Thackeray en offre une représentation bien différente qui décrit une histoire tout aussi fictive du portrait mais empirique, celle de la fabrication d'une image de pouvoir absolu et à l'inverse, celle de l'évidence du pouvoir absolu de l'image, fabrication elle-même représentative d'une histoire, non plus idéale, mais positive de l'institution monarchique comme dissimulation de la faiblesse du corps naturel individuel par la puissance des signes et des insignes du pouvoir, une histoire où le récit *découvre* non seulement l'*usurpation originnaire* du pouvoir politique mais encore le *leurre* qu'est son procès de légitimation.

Mais là encore la caricature *fait croire, elle aussi*, par faux semblant d'une lecture constitutive ou constructive du portrait royal à partir des figures qui le précèdent sur la page et par l'addition et la superposition dont le portrait serait le bilan et le résultat: la composition ordonnée cache à son tour une décomposition plus primitive, la construction dissimule une dé-construction initiale et la constitution synthétique et génétique est seulement le leurre d'une régression analytique et négatrice. Il suffit que nous ne lisions pas ce que la caricature nous incite à lire ou il suffit que nous parcourions du regard les trois figures dans l'ordre inverse de celui de la lecture d'une ligne écrite qu'elle nous propose, voire que nous les considérions toutes ensemble comme une seule image pour que la caricature découvre son obscénité sadique; nous n'assistons pas alors à la construction du portrait, mais à sa lacération. Obscène, elle déshabille le Monarque de sa dignité monarchique en nous faisant croire que le portrait n'est que l'habillage d'un corps naturel par cette dignité: sadique, elle découvre la misère d'un corps physique, son impuissance en nous faisant croire que le portrait n'est portrait de roi que par dissimulation de cette misère. Obscène et sadique, la caricature l'est davantage encore, si l'on peut dire, en ce qu'elle positionne son spectateur en voyeur d'une sorte de «strip-tease» politique dont il serait l'unique spectateur et dont le pouvoir et sa représentation, la représentation et son



pouvoir dissimuleraient la permanente effectuation. Le spectateur est comme un voyeur qui assisterait à une agression sexuelle sur le corps du Roi; c'est bien là le sens de l'anecdote imaginaire que raconte le commentaire de Thackeray; celle du Roi sortant de son «portrait» c'est-à-dire abandonnant les vêtements de dignité qui recouvrent son corps: le roi comme corps féminin dont l'œil voyeur du caricaturiste prend possession comme spectacle obscène, observant en tiers l'acte d'agression dont il est, quoiqu'absent, l'agent; mais ce déshabillage agressif est aussi sadique: le spectateur n'est pas seulement le voyeur d'une agression sexuelle sur le corps féminin du Roi, il découvre aussi la misère de ce corps: la prise de possession est ici violence dans la mesure où, dans le même temps où elle s'exerce, elle déssexualise ce corps qui de corps féminin à posséder devient cadavre. Le montrerait à l'évidence le processus même de fabrication de la caricature et les traits plus ou moins subreptices, voire involontaires par lesquels elle avoue ses intentions: Thackeray dissimule que le point de départ de sa méditation sur le Roi est le portrait de Louis XIV par Rigaud et non comme il le déclare explicitement Louis XIV sur son trône: «the august figure of the man, as he towers upon his throne» et qui «cannot fail to inspire one with respect and awe: — how grand those flowing locks appear; how awful that sceptre; how magnificent those flowing robes. In Louis, surely, if in anyone, the majesty of kingdom is represented.» Et si l'icône à lacérer est effectivement celle peinte par Rigaud, il est alors remarquable que le caricaturiste déplace et transforme les deux seuls traits de manifestation du corps «naturel» dans le portrait de peinture: le visage et son regard d'une part et les jambes et leur «figure de mouvement» d'autre part. Pour le premier, Thackeray le fait tourner et glisser son regard vers la gauche: l'image perd ainsi cette caractéristique d'auto-contemplation par laquelle le corps physique individuel se trouvait en lui-même relevé dans son essence théologico-politique, regard d'auto-sédution, fascination duelle à laquelle le spectateur était admis en «tiers» comme sujet. Les jambes, quant à elles, ont perdu leur galbe féminin et leur position de danse pour devenir, réduites à leurs tibias, les jambes d'un vieillard, pour ne pas dire les os grêles d'un squelette: derechef, sur ce point, l'icône perd sa puissance de fétiche et avec elle, son pouvoir de fascination; la caricaturiste exhibe la mort à l'œuvre dans le vivant sous l'espèce de sa décomposition. C'est cependant ce produit de décomposition que Thackeray présente au centre de son «étude historique» entre *Rex*, le corps de dignité et *Ludovicus Rex*, le Monarque absolu (c'est-à-dire le portrait du Roi). Il le place même sous une sorte de dais schématiquement esquissé en quelques traits de plume dans la partie supérieure de sa caricature, le dais, ce baldaquin dont on sait l'importance politique et la signification symbolique. C'est donc lui qui maintenant, sous la plume de Thackeray, se trouve réservé à ce «little lean, shrivelled, paunchy old man of five feet two» et par là même, c'est ce gnome bedonnant qui, dans les arrières plans inconscients de la caricature, se trouve élevé à la dignité suprême, celle du Monarque, amis inversé ou renversé en son contraire: non pas toute puissance divine, amis impuissance humaine, non pas

sagesse insondable mais impénétrable bêtise, non pas triomphant et exalté par le pouvoir mais tassé par l'âge et alourdi par les maladies, en bref, non pas immortalité toujours adulte du dieu politique dans son portrait, mais mortification sénile progressive du corps naturel: ce que le caricaturiste couronne sous le nom de pouvoir absolu n'est pas Thanatos, la pulsion de mort à l'œuvre dans tout pouvoir et dont le pouvoir absolu est l'image absolue, mais la décomposition, le pourrissement sur pied de la vie, de l'instinct de vie par le pouvoir.

Louis MARIN (EHES)

#### OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

- Lostolidès, J.-M., *Le roi machine*, Minuit, Paris, 1981. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol. Gallimard, Paris, 1966-1974. *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol. Minuit, Paris, 1969.
- Christout M.F., *Le Ballet de cour de Louis XIV*, Picard, Paris, 1967.
- Deleuze G. *Présentation de Sacher Masoch*, Minuit, Paris, 1967.
- di-Huberman, G., *Invention de l'hystérie*, Macula, Paris, 1982.
- Elias N., *La société de Cour*, trad. fse Calmann Levy, 1974.
- Figgis J.N., *The Divine Right of Kings*, Harper, New York, 1965 (1ère éd. 1896).
- Grosrichard A., *Structure du sérail, la fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Le Seuil, Paris, 1979.
- Jenkins M., *The State Portrait*, Monographs on Archeology and Fine Arts III, New York, 1947.
- Jones M. *Medals of the Sun King*, British Museum, Londres, 1979.
- Kantorowicz E., *The King's Two Bodies, A Study in the Mediaeval Theology*, Princeton U.P., 1957.
- Marin L., *La Critique du discours*, Minuit, 1975. *Le Portrait du Roi*, Minuit, 1981.
- Maumène C. et d'Harcourt L., *Iconographie des rois de France*, Paris, 1928.
- regel S., *The Illusion of Power, Political Theater in the English Renaissance*, University of California Press Berkeley, 1975.
- Ranum O., *The Artisans of Glory, the Johns Hopkins Press*, 1979.
- Àabatier G., «Imaginaire, Etat et Société: la monarchie absolue du droit divin en France au temps de Louis XIV», in *Procès, cahiers d'analyse politique et juridique*, Université de Lyon II, n° 4, 1979, p. 36-1542.
- Schram P.E., *Kaiser und Königes in Bildern ihoer Zeit*, Leipzig, 1928, 2. vol.
- Strong R., *The Cult of Elizabeth, Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Thames and Hudson, Londres, 1977.
- Teyssedre B., *L'art français au siècle de Louis XIV*, Livre de Poche, Paris, 1967.
- Thackeray, *The Paris SketchBook by Titmarsh*, Londres, 1840, cf. *Works of Thackeray*, Charterhouse Edition, Londres, 1901, vol. XVI.
- Thuan E., *Raison d'Etat et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Athènes, 1966.
- Wind E., «Studies on Allegorical Portraiture» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, I, 1937, p. 138-162.