Un nouveau roman de

ROBBE-GRILLET

PROJET
POUR UNE REVOLUTION
A NEW YORK

15 f

LES EDITIONS DE MINUIT

Imprimé en France

NOVEMBRE 1970 *282*

CRITIQUE

MICHEL FOUCAULT ... *Theatrum Philosophicum*

LOUIS MARIN ..... *Textes en représentation*

M. BROC-LAPEYRE .... *Du trafic à la littérature*

JACQUELINE RISSET . *Carlo Emilio Gadda ou la philosophie à l'envers*

CHRISTIANE AUBERT . *La méthode de Grotowski*

F. BOURRICAUD ..... *Michel Crozier et le syndrome de blocage*

NOTE par ANDRÉ MASSON

REVUE GÉNÉRALE DES PUBLICATIONS FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

Prix : 5,00 F

CRITIQUE

masques, Platon, Duns Scot, Spinoza, Leibniz, Kant, tous les philosophes. La philosophie non comme pensée, mais comme théâtre : théâtre de mimes aux scènes multiples, fugitives et instantanées où les gestes, sans se voir, se font signe : théâtre où, sous le masque de Socrate, éclate soudain le rire du sophiste ; où les modes de Spinoza mènent une ronde décentrée tandis que la substance tourne autour d'eux comme une planète folle ; où Fichte boiteux annonce « je fêlé ≠ Moi dissous » ; où Leibniz, parvenu au sommet de la pyramide, distingue dans l'obscurité que la musique céleste, c'est le *Pierrot lunaire*. Dans la guérite du Luxembourg, Duns Scot passe la tête par la lunette circulaire ; il porte des moustaches considérables ; ce sont celles de Nietzsche, déguisé en Klossovski.

MICHEL FOUCAULT.

TEXTES EN REPRÉSENTATION

MICHEL BUTOR
Les mots dans la peinture

Genève, Skira, 1969. 182 p. avec illustr. (Coll. « Les Sentiers de la création »)

Dans un livre riche en suggestions de langage et d'images, Michel Butor parcourt le champ des mots dans la peinture, en dresse l'inventaire, repère, en passant, les points sur lesquels une problématique pourrait s'articuler. Ce faisant, son discours oscille perpétuellement entre la description du contemplateur des images que les mots envahissent et l'approche théorique des rapports que l'écriture entretient avec la peinture ; il hésite, pour son plaisir et pour notre intérêt, entre une psychologie phénoménologique d'une activité d'exploration et de délectation et une analyse sémiologique d'objets complexes, toujours composites, faits de mots en représentation, de figures en lectures.

Délibérément, nous avons choisi dans le livre de Michel Butor quelques textes que nous avons mis en représentation typographique dans le nôtre, sous forme d'extraits en épigraphe, de fragments mis en scène pour une autre lecture.

Qu'on ne perçoive dans cet effet de textes qu'une incitation à poursuivre ce démembrement pour d'autres lectures encore.

IMAGES

> « *Chez Picabia, on voit des titres inscrits, choisis volontairement très loin de ce que le tableau final nous montre, et ceci indépendamment de tout trajet à partir d'un modèle. Le trajet est ici intérieur à la nomination.* » (p. 74)

Pour lire, il faut voir, mais il ne faut pas seulement voir. C'est là une condition nécessaire mais non suffisante : car lire excède le voir ; mais de quel excès ? Le sens ; n'y a-t-il donc pas de sens dans le voir ? Oui, sans doute, mais immédiat, et cet immédiat est une espèce de non-sens : quand je vois l'arbre devant moi et l'herbe de la pelouse, ils se donnent l'un et l'autre immédiatement dans ma vision comme arbre et herbe de la pelouse jusqu'à l'étrangeté — jusqu'à la « nausée ». Et qu'on le veuille ou non, il en est de même

à la première vision d'un tableau-représentation : c'est l'arbre et l'herbe de la pelouse que j'y vois immédiatement et qui insistent dans ma vision jusqu'au moment où ils deviennent enfin peinture, c'est-à-dire étranges, étrangers — dépourvus de sens, *en attente* d'en acquérir un autre puisqu'ils ont perdu leur ancrage dans les familiarités immédiates de la perception, ce que l'on appelle référence. Mais quel autre sens sera alors évoqué ? Par quel artifice de l'histoire et de la culture savante, « innée » ou acquise, sera-t-il provoqué ? Les médiations de ce sens n'en finiront pas d'être parcourues, et le tableau en elles se dissout dans sa lecture. Perte dans un même mouvement, et de l'immédiat qui n'était que non-sens, et du tableau dans le sens des médiations : où se contemple donc le sens dans le tableau ? Et à quel moment ? Dans le regard le plus léger, le plus insouciant qui l'effleure pour seulement y reconnaître les paysages et les êtres familiers qu'il ne connaît pas — qu'il se borne à retrouver. Dès que le regard insiste, dès que l'œil écoute, les complicités de reconnaissance sont déliées et le sens, lentement, laborieusement, s'évoque au fur et à mesure que le tableau s'éloigne dans une infranchissable distance, celle de l'histoire et de la culture, se démembre en une multiple visibilité : celle-ci n'est autre qu'un interminable *murmure* toujours inachevé dans les marges de la vision, un investissement oblique et incessant par des voix inchoatives qui sont en ce moment-là celles que balbutient les savoirs engrangés à travers les temps, les durées, les appartenances multiples. Et si ces savoirs accèdent à la clarté de la parole, à l'intelligibilité du discours, alors le tableau cesse d'être un visible pour devenir le prétexte visible à une interrogation attentive dont il ne fournit qu'un bref élément de réponse puisqu'il est ce dont on parle, mais non point ce qui est dit, ce qui, comme autour d'un centre vide, se profère à partir d'une contemplation perdue : le tableau offert à la vue, c'est, offerte, l'impossibilité d'une contemplation, impossibilité qui s'y désigne et qui attire sans trêve le regard, et dont les murmures, les voix, les paroles sont le sillage qu'il laisse à la surface et qu'il ne peut pas ne pas laisser, par lequel il s'effectue, si bien que, ce qu'il abandonne comme la trace de son parcours, c'est cela même qui le provoque à avancer dans une surface — peinte — qui devient, par ce mouvement réactif de vision et de parole, sa profondeur.

LETTRES

« Peindre non seulement le fait de ne pas savoir lire l'écriture autre, mais de ne plus même arriver à lire la nôtre, son épaississement : variations de Steinberg sur tous les « papiers » qui nous définissent et nous obscurcissent en s'obscurcissant. » (p. 165)

De même il y a un immédiat de sens dans le lisible puisqu'à proprement parler, je ne vois pas *ce que* je lis, mais, d'emblée, je lis ce que je vois. Et cependant ce que je lis, je ne le lirai pas si je ne voyais pas : il y a donc, dissimulé dans cet immédiat, un invisible visible, un médiat traversé par le regard qui s'y charge du sens, d'un sens qui y est enfermé, mais « en dehors », d'un sens qui ne devient sens qu'une fois déporté — déplacé, *hors* de cet intermédiaire qui le porte et l'enclôt. Ce médiat qui retient le sens pour le céder lorsqu'il est touché par la grâce d'une vision, c'est *l'écrit* sur lequel s'exerce l'excès du regard lecteur pour en déporter le sens.

Il faut revenir sur cette dissymétrie de la lecture et de la vision où s'indique la part d'invisible par laquelle le visible se maintient dans l'espace du regard pour y faire sens : dissymétrie qui est celle d'une *orientation* qu'il faut sans cesse maintenir au centre de notre interrogation. Elle suppose un foyer de mouvement, une source de forces, un pouvoir, mais vide, infini : vide, puisqu'il n'a rien sur quoi s'exercer, infini, puisque ce sur quoi il s'exerce ne peut l'arrêter, lui donner forme, l'enclore pour *définir* l'adéquation parfaite du lire et du voir : cette proportion *finirait* le mouvement, supprimerait le lire dans le voir. En un sens, dans cette ἀναλογία, le texte deviendrait tableau. Telle est la *lettre*, ce sur quoi ce pouvoir vide — infini — peut s'exercer et qui n'est *rien* : sinon il s'arrêterait et serait, d'un seul coup, anéanti : lettre qui n'est pas une *forme*, car celle-ci donne limite et, par la limite, la visibilité où le pouvoir en mouvement trouve repos, lettre qui est seulement espace *traversé* et qui se définit par son ouverture.

Mais quel est *l'orient* de cette orientation ? Au-delà de la lettre, comme son transcendant ; l'idée comme sa forme intelligible ? Et la lettre serait ce point d'aiguillage qui permettrait de l'atteindre — de l'étreindre — et de s'y complaire. Et puisque ce foyer de mouvements, ce pouvoir en quête est pouvoir vide-infini, l'Idée suprême en sera le contentement, le remplissement ; et la lettre, écriture sainte. En Dieu, il trouvera son repos et le moyen de ce repos est donné dans le Livre. « La lettre tue ; l'esprit vivifie. » Sens infini, être plein d'une vacuité infinie qui en est l'exacte, la proportionnelle contre-partie. Mais en cette forme, le pouvoir vide-infini s'arrête infiniment, car l'infini exige ces renversements extrêmes, comme inexorable rançon : mouvement infini qui est repos ; mouvement qui est déjà arrivé à son terme avant d'avoir pris son élan ; pouvoir qui s'abandonne dans ce qui lui donne forme : institution.

La lettre — espace traversé et ouvert — tient, retient l'orient de ce pouvoir. Elle est dans son ouverture et par elle, son terme, sa fin : indépassable traversée.

Comment rester dans la lettre en la parcourant ? Comment la voir sans la voir pour trouver ce qu'elle recèle ? Comment en la traversant y recueillir le sens, s'y recueillir ? Mouvement d'appesantissement qui est en même temps l'effleurement d'une danse, à chaque instant oublieuse de ses pas précédents, et qui, cependant, s'accroît, à chaque pas, de sa plus grave mémoire. Il faut dire de toute lecture ce que Pascal disait de la lettre surprise par un tiers et chiffrée, qu'on la verra sans la voir, qu'on l'entendra sans l'entendre — en ajoutant seulement que la clef du chiffre est perdue, ou tout au moins qu'elle est le chiffre lui-même. Le sens n'est pas un au-delà de la lettre : il est en elle, lié à elle comme son dehors. L'acte de lecture consiste donc à la traverser sans la voir pour recueillir l'autre de sa visibilité, l'excéder à l'intérieur d'elle-même, mouvement qui est le sens même, se suffisant à lui-même dans le temps où il s'accomplit, mais qui n'accède au sens que dans la mesure où il se réitère interminablement, toujours précédé par le sens auquel il accède et que la lettre enferme dans la plus rigoureuse clôture, avant d'être ouverte, traversée par le regard lecteur qui ne la voit pas et l'excède.

Ainsi dans la lecture, la lettre n'apparaît-elle jamais comme telle. Car elle consacrerait la mort du sens : la lettre tue. Et cependant l'esprit qui vivifie n'est que par elle : comme lettre pure, elle le contient, en attente, en patience d'être libéré de lui. Mais cette instauration du sens est sa mort ; la lettre tue, cela signifie : la lettre est la mort. Comme elle, elle n'est pensable que par ses entours, avant-après. Cogito impossible.

Or il se pourrait bien que la lettre accède, comme lettre, à la visibilité, qu'elle soit rachetée de la mort en s'inscrivant dans le tableau : mais il se pourrait bien aussi que le sens qu'elle porterait ainsi à la vue désigne, à son tour, un autre sens : qu'il soit, à la lettre même, inscription de la mort du tableau qui la porte : jeu de morts renvoyées l'une à l'autre, dans lequel se découvrirait enfin cette immédiateté médiate où il faut reconnaître l'impossible contemplation. Faire devenir visible l'invisible de l'écrit serait le sens *second* de la lettre dans le tableau, En portant, de son côté, la lettre comme un surcroît, le tableau désignerait l'essence même de la peinture — son origine — qu'il ne pourrait autrement montrer : impossible essence qu'il désigne en sortant, en lui, de lui-même, en sortant de ce qui fait sa spécificité.

Titres

« L'œuvre picturale se présente toujours pour nous, comme l'association d'une image sur toile, planche, mur ou papier et d'un nom, celui-ci fût-il vide, en attente, pure énigme, réduit à un simple point d'interrogation. » (p. 17)

Dans le tableau, le signe d'écriture se voit avant de se lire, ou en se lisant, parce qu'il est pris dans le système qui s'offre en visibilité pure. Autrement dit, c'est parce que le tableau est système que la lettre y est tissée dans le même ensemble de relations : elle est liée par les mêmes règles d'appartenance au système du tableau que les formes, les taches, les lignes. C'est dans ce champ clos et fragmentaire que la lettre devient élément, pôle de relations, comme l'arbre, le nuage, comme la plage colorée ou la rayure de la brosse. Tout autre est le signe d'écriture hors de cet espace privilégié : celui que nous lisons sur le carton à côté du tableau, sous le tableau peint, parfois sur le cadre doré qui l'enferme. Klee le savait qui ménageait, entre le tableau et son dehors, l'espace de sa limite pour lieu d'une certaine écriture : car à proprement parler, la limite est sans espace, puisqu'elle est la ligne, sans épaisseur, infiniment réduite où se rencontrent un intérieur et un extérieur : bord extrême d'une cavité, avancée ultime d'un espace, dénivellation sans réalité de deux surfaces, la limite ne se propose que comme différence et n'est pensable que par la contiguïté de deux éléments : Elle est l'infinitésimal de leur écart, la métonymie qui discrètement creuse leur continuité. L'ouverture expansive de cet écart est l'effet d'un acte d'écriture, celui par lequel le tableau est nommé : qu'il s'agisse de la zone intermédiaire de Klee ou du cadre du tableau portant des signes dans un cartouche, dans l'un et l'autre cas, la limite se désigne elle-même par l'inscription qu'elle porte et qui renvoie, non point à elle-même, mais à ce qu'elle clôt : elle se signifie en ce qu'elle est support de signes et se dissimule en s'indiquant puisque les signes ont leur centre ailleurs, dans la surface que la limite définit en la mettant hors espace, en nous mettant hors jeu : leur centre — leur sens ? C'est que l'écrit dans son rapport au tableau a sa place — ni dedans, ni dehors — en ce lieu indiscernable que lui seul — en tant que lettre — déploie, comme l'attrait, la fascination d'une multiplicité de regards que la clôture d'une surface rassemble, nulle part.

Leur centre — leur sens ? Le tableau est-il en lui-même le sens de ces signes ? Lorsque je lis en ce lieu, « le Printemps », puis-je raisonnablement penser que le tableau, à l'intérieur de cet espace où ces mots s'inscrivent, est signifié, c'est-à-dire référé par eux ? Est-ce du tableau dont ils parlent ?

Et d'ailleurs parlent-ils ? Puisqu'ils sont d'abord lettres sur cet espace ambigu qui frange le tableau que je vois. Est-ce le tableau qu'ils écrivent ? Ils font bien davantage, puisqu'ils l'inscrivent dans son cadre, comme tableau, au même « titre » que la corniche dorée. Mais plus que cela, car le contenant pointe, de quelque manière, vers le contenu : n'est-ce pas comme l'index pointé vers la chose que l'on se montre ? Signe le plus pauvre, forme la plus élémentaire de communication, mais aussi peut-être, signe premier, geste initial : les signes d'écriture qui élargissent, pour s'inscrire, l'écart de la limite qui met la surface du tableau hors espace se borneraient à indiquer le tableau, non comme référence, mais comme ce que l'on montre et ce qui se montre : nulle part. « Le Printemps » ce n'est pas le printemps, mais *ce* tableau : Botticelli ou Poussin ? Non pas ces noms propres, quoiqu'ils figurent souvent *dans le titre*, mais le nom propre à ce tableau, qui n'appartient qu'à lui. Par leur statut propre que leur confère un lieu entre espace et surface, les signes du titre retournent à l'élémentarité de la lettre, d'abord geste silencieux, index muet : signes qui, cependant, peuvent être, par ailleurs, comme signes — et non plus comme lettres — chargés du plus sérieux, du plus antique, du plus vénérable savoir du monde. Au bord du tableau, toutes les fois que le regard les effleure, interminablement, ils réitèrent leur signe, dans le plus complet dénuement du sens, simple geste répété, toujours identique à lui-même. En un sens et *en leur lieu*, tous les « titres » se valent puisqu'ils indiquent le tableau qu'ils bordent. En un autre et dans *le même lieu*, même identiques, ils sont tous différents puisqu'ils nomment, chacun, leur tableau et lui seul ; Nom propre, « Socrate » est le nom d'un individu appelé « Socrate » : généralité la plus vide parce que ces signes en ce point ambigu de l'espace cessent d'être des signes pour devenir des gestes, mais aussi particularité la plus déterminée, hors langage toutefois, dans la rencontre d'un regard et d'un objet sur un mur.

Différence radicale entre ce titre inscrit dans le cadre et le même dans le catalogue que je tiens à la main devant le tableau : le second est un texte, sans doute analysable, par commutation, dans ses éléments composants ; il caractérise un individu d'une classe par énumération de ses caractères distinctifs. Sorte d'abrégé de définition nominale, c'est une proposition de langage, une articulation de concepts. Le premier est un signe gestuel — un symbole indiciel — qui garde de son appartenance antérieure au langage, les signes par lesquels il s'inscrit, mais qui, désormais, *fait signe* vers le tableau : substitut du nom propre, écriture qui revient, en deçà du langage, qui se libère de sa subordination : lettres, gestes.

L'ÉTIQUETTE

> « *Lors de ma visite au musée, à la galerie, à l'exposition, même si, pour un certain temps, je réussis à faire taire l'encombrante rumeur qui m'assaille, il en demeure en quelque sorte collée à l'œuvre une partie essentielle. Il s'agit de ce petit rectangle, cuivre, papier doré, plexiglass, sur le cadre ou tout proche sur le mur, que je ne puis m'empêcher d'interroger...* » (p. 15)

Mais cette différence entre signes de langage et lettres-gestes ne peut être éliminée, puisque la lettre conserve, de sa parenté ancienne au langage, un lien qui s'affirme tout autant qu'il se casse dans le temps même où il se dénoue. Cette rencontre du regard et du tableau est une transgression du langage, plus que son dépassement : elle le pose et le profère dans l'espace où elle s'en détourne, transgression que mime devant le tableau, le comportement du visiteur : il *voit* le tableau, puis traverse la distance qui, seule, peut maintenir la vision comme spectacle, pour *lire* dans sa marge le titre, qui le renvoie à son lieu distant, d'où il peut voir à nouveau, mais dans l'éclipse du lire : danse lente qui s'ouvre parfois avec une prosternation ou une génuflexion devant l'inscrit qui, dans cette nouvelle proximité, se laisse traverser, comme l'écart avait été franchi pour retourner à l'invisibilité ou à une visibilité marginale — inscrit traversé vers une signification qui n'est point seulement pensée puisqu'elle rejette le même regard qui l'a lu, dans un ailleurs de l'espace pour qu'enfin une tentative d'appropriation de la surface peinte ici soit effectuée, toute signification à la fois conservée et oubliée : en effet, ce comportement sacramentel donne à penser que la seconde vision — après lecture du titre — est une sorte de vérification de la signification que le titre a offert à la lecture ; mais c'est un leurre visant à égaler dans une exacte correspondance la série visuelle et la série intellectuelle, le visible et l'intelligible, l' ὁρατόν et le νοητόν et à réaliser ainsi ce platonisme immédiat au nom duquel l'image est la forme secondaire d'une forme plus haute et parfaite, qui ne se voit pas. C'est un leurre, une tentation interprétative, puisque le résultat de cette lecture est que nous *voyons* à nouveau, et non la signification dans la surface, mais son sillage, effet de sens qui lentement s'y annule, car le tableau l'excède de tous côtés. Et ainsi de l'inscrit marginal du titre, ne subsistent plus alors que des lettres qui ont indiqué le tableau en nous attirant vers lui comme vers notre prochain, puis en nous mettant à distance dans l'espace de visibilité. Il faut encore noter que l'attirance du titre par laquelle le procès de neutralisation de la signification s'engage, est celle de la signifi-

cation elle-même : le visiteur que le sens ne visite pas, va quêter le sens dans la signification que le tableau s'adjoint en son titre, réponse qui se nourrit, pour son plus fort attrait, de la question : « qu'est-ce que cela représente ? » « A quelle présence plus initiale, plus originelle, l'image ici présente nous renvoie-t-elle ? » Voici donc, comme sphinx fascinant, l'inscription encore latente qui m'induit à l'annulation de la distance du voir dans le jeu sans écart de la lecture, qui me tourne à l'orient du sens du tableau en m'en détournant et lorsque, ce détour accompli, je rejoins le lieu propre à partir duquel le tableau se voit, j'emporte avec moi la signification que ce tableau représente en image, alors je peux détourner définitivement le regard du tableau, satisfait de cette présence à la fois plus pleine et plus pâle que me donnent les mots dans ma mémoire ou dans le catalogue. Ou bien je peux y perdre le sens dans sa nouveauté encore immédiate : mots en représentation, mots de représentation, par lesquels, de toute façon, la représentation s'annule, qui n'attirent par l'espoir de la signification que pour remettre le tableau dans son indépassable distance et ainsi retrouver sur son bord leur pure réalité d'écriture en donnant le tableau à voir.

Aussi comprend-on que le Musée, comme le lieu où se conservent les tableaux, comme l'espace où se jouent ces jeux hésitants de détours et de retours, d'appels et de rejets, entre visions et lectures, soit leur tombeau. Le visible du tableau se maintient, instable, vacillant dans ce lieu entre catalogue, titre et tableau, toujours en instance de s'effondrer, dans le renvoi de l'ici de la surface que la lettre indique, au « nulle part » de la généralité significative que les mots proposent. Musée où « l'ici du tableau est nulle part », comme Blanchot le disait du cadavre, de l'image ; espace utopique qui est à la fois mort et bonheur — où cérémonieusement s'accomplit, par l'indécision de l'écriture, la mort infiniment retardée du sens : différence, qui se referme sur elle-même, du signe du langage et de la lettre qui fait signe.

Signatures

> « *Bientôt apparaissent les signatures cursives, le peintre marque son tableau comme une lettre. Certains signent modestement, on ne lit leur nom que si on s'approche, d'autres ont des signatures énormes qui envahissent leurs toiles. Quelquefois, on ne voit plus qu'elle ; cette griffe a tout chassé.* » (p. 101)

Désormais les signes peuvent envahir le tableau : avant de s'y tisser en un nouveau texte dont ils seraient l'autre, ils s'y surimposent souvent — comme le nom du peintre —

en surplus. Au titre — sujet dans la marge du tableau — s'ajoute dans la surface peinte, en elle, hors d'elle, en un lieu qui la détourne de sa fonction, le nom sujet du tableau : nom propre, non du tableau en son titre, mais de son auteur.

Mais de son auteur indiqué dans son absence : le titre — disions-nous — même poursuivi dans le double jeu qu'il nous propose, signifie le tableau, le sujet dont le tableau serait la représentation, il désigne le tableau lui-même, ici présent, dont les lettres sont l'index. En revanche, le nom qui est celui de l'auteur renvoie hors tableau, hors Musée, à une puissance de peindre, absente, et qui s'y marque par cette inscription, comme absente. Dans la mesure où le nom propre de l'auteur s'inscrit par la signature dans la surface peinte, celle-ci tout entière devient l'index de cette absence : surface, par elle, retournée, puisque ce qui importe, ce n'est pas ce qu'elle porte en représentation, mais ce pouvoir qui fut à sa source, dont elle est l'ultime rayonnement, qui s'épuise d'y faire retour, qui s'éteint dans le geste de l'indiquer, comme cette force s'y est exténuée, une fois, dans les lettres qui en sont le sceau. Le tableau est neutralisé — c'est une autre de ses utopies — dans la signature de son auteur, comme son autorité s'y est effacée pour pouvoir s'y inscrire. Car c'est sur le tableau achevé et abandonné dans sa suffisance, prêt à être accroché à la cimaise, dévoilé, offert au regard, que le peintre a marqué son nom, au moment même où le tableau par son accomplissement, par la mort de la peinture qu'il consacre, en ce point de l'univers indéfini des tableaux, exclut son auteur, l'auteur, en écrivant son nom sur la surface dont il a dissimulé le vide et la blancheur en y inscrivant les apparences, s'interdit d'y faire retour, puisque son nom *le désigne,* qui n'y est pas, qui n'est nulle part désormais — anonyme, ayant perdu son nom, maintenant écrit, sur la toile qu'il abandonne.

Mais contemporaine d'une absence de son auteur dans le tableau, s'effectue l'appropriation du tableau à son auteur, par son nom propre. Et c'est là la signification que le nom propre acquiert obliquement, pour combler son insignifiance, quand il n'indique rien d'autre qu'une absence : le nom propre va signifier le tableau par métonymie de son auteur. En disant un Poussin, un Van Dyck, un Picasso, je dis d'abord et essentiellement, grâce à l'inscription de la signature, le producteur pour le produit, le père pour le fils, par une antonomase inverse par laquelle l'auteur s'approprie bien le tableau comme sien, mais en se désappropriant de son nom comme propre, puisqu'il en devient un appellatif général : un Poussin, des Poussin, un Picasso, des Picasso. *Avant le « style »* qui est un effet de catégories d'interprétation liées à un temps et à un lieu, c'est la signature lue sur la surface qui est la

première condition de possibilité de la métonymie attributive : mais en même temps, c'est la signature qui conduit le plus sûrement l'auteur à la dépossession du nom qui le désigne comme auteur, singularité irremplaçable, foyer exceptionnel de sens, pour le disperser dans la multiplicité de ses tableaux, pour le démembrer dans une mort plurielle dont il n'y aura pas de résurrection, sinon en recouvrant son nom et en se désappropriant des tableaux.

On remarquera la fonction de ce jeu du propre par la signature dont la fin est de résoudre en figure commune celui qu'elle désigne et celui qui la porte ; toujours présente, mais hors d'elle-même, sa propriété n'est saisissable que là où elle n'est pas : impropre. C'est la signature qui identifie le tableau — mieux que toute autre marque — parce qu'elle le réfère directement à son auteur dans l'évidence de son inscription. Par elle, se constituerait donc l'identité du tableau, le signe qui l'établit dans son affirmation propre. Pourquoi ? Parce qu'elle est la marque même d'un auteur dans son identité à soi-même — la pérennité de son nom que conserve la signature, dans sa trace. Mais l'auteur n'est plus, dans les tableaux qui le portent, qu'un nom qui se répète identique, et s'annule dans son unicité, nom multiple, multiple de l'un « auctor ». Aussi la signature, loin d'identifier le tableau dans sa propre unicité, le définit dans sa relation d'appartenance à un ensemble, celui des tableaux de cet auteur, l'ensemble des Poussin, des Picasso. L'identification d'un tableau, c'est son identité à tous les autres tableaux ainsi marqués du signe de leur producteur. Elle ouvre — et cette ouverture fut historique et sa répétition l'est aussi — le champ d'interchangeabilité des tableaux d'un auteur, où ils peuvent se substituer les uns aux autres, s'échanger : le champ du marché de la peinture. L'identité est la marque de fabrique, la garantie d'authenticité, le signe que le tableau est bon pour l'échange.

Le titre du tableau est le substitut impossible d'un nom propre pictural : le signe qu'un *tableau* est *un* tableau, signe instable entre le geste et le langage, mais dont la visée est peut-être cette impossible reconnaissance. La signature, à l'inverse, c'est le nom propre substitué au tableau en vue du grand jeu des substitutions dans l'économie de l'échange. Elle consacre la mort du tableau dans le nom de son auteur. Le titre est *lu* et *indique* le tableau, ambigu dans sa littéralité, ambigu dans sa ligne marginale. La signature est une marque invisible qui n'est lue que lorsque le tableau n'est plus vu, mais manipulé comme objet, touché et transgressé comme représentation spectaculaire ; et cette lecture désacralisante — violente — qui ne s'effectue qu'en vue de la sacralisation plus haute de la valeur marchande, ne livre aucune signification : elle n'est pas pensable, inintelligible ; pure reconnaissance d'un arrière-monde du tableau où brille l'astre mort d'une puissance éteinte : lecture à vide, lecture d'un vide où s'annonce, sous le jeu de l'échange, cet interminable rassemblement des formes et des lignes, incessamment donné à voir, qu'un nom résume et scelle, par ses lettres empreintes en un lieu de la toile.

La signature est un sceau — gravure d'une autorité, mais aussi marque qui enferme, signe qui clôture un secret. Quel est donc le secret de la signature ? Sa reconnaissance en un endroit souvent caché, de la toile n'est-elle pas la levée du mystère de ce tableau, ce qui permet de *dire* devant le tableau « inconnu », « c'est un Poussin », « c'est un Dürer », comme si le nom était, à lui tout seul, gardien d'un secret plus caché ? Quel est-il, en vérité ? Le secret de l'auteur dont son nom est le cache puisqu'en l'écrivant sur le tableau, il y apparaît comme absent. Serait-ce donc cette absence qu'il s'agit de cacher, en lui donnant un substitut, un représentant, le nom ? Car tout le tableau dans son achèvement désigne l'absence de l'auteur. Survivra-t-il à sa mort qu'est l'œuvre par son nom dont les lettres alors dissimuleraient la disparition ? Tombeau de l'auteur, tel est son nom dont l'inscription scelle définitivement la pierre. En authentifiant le produit fini, la lettre cache — et désigne — en son définitif retrait, le mouvement de force qui s'est accompli en lui — qui s'y est consumé.

Signature, index visible — surajouté — du lieu vide de l'auteur que son tableau a consommé en l'expulsant hors de sa surface et en l'y retenant par son nom.

L'ÉCRITURE DU REPRÉSENTÉ

> « *Le problème des livres est évidemment central. Le rôle joué par la notion d'Ecriture dans le christianisme en a fait des emblèmes les plus fréquents. Tous les évangélistes sont représentés avec leur livre. Selon l'échelle de détail qu'observait le peintre, il pouvait ou non en dessiner les lettres, c'est-à-dire nous le rendre lisible.* » (p. 140)

La représentation ne se donne-t-elle pas immédiatement comme l'anti-écriture, puisque par elle, le monde entre dans le tableau sous forme des lignes et des taches de couleurs qui en tiennent lieu et l'offrent au regard comme ses *idoles*. Descartes le disait admirablement dans un texte cité par Maurice Merleau-Ponty :

« Et si pour ne nous éloigner que le moins qu'il est possible des opinions déjà reçues nous aimons mieux avouer que les objets que nous sentons envoient véritablement leurs images jusque au dedans de notre cerveau, il faut au moins remarquer qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout

ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image : mais il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses ; et souvent même leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire.

» Comme vous voyez que les taille-douces, n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà et là sur le papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes et même des batailles et des tempêtes bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance ; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés... en sorte que pour être plus parfaites en qualité d'images et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler. » (1)

La représentation s'interdit, du même coup et d'emblée, le langage, puisqu'elle se lie aux objets du monde qui la motivent et dont elle est l'analogon iconique par une référence dont la mimésis est la fin et le résultat, même si elle n'en est point le moyen. Elle ne peut être que φύσει, malgré son extrême artifice, en ce sens que la chose même, ou ce qui est vu comme étant la chose même, doit être sur la surface dans son simulacre. La fin du tableau-représentation, ce qui le justifie sera toujours d'une façon ou d'une autre, le monde et l'homme dans leur présence. Mais comme cette fin est inatteignable, tous les procédés, toutes les méthodes, toutes les théories de l'art-représentation poseront simultanément — et ce sera leur trouble profond — cette présence dans la distance d'une re-présence où se marque le double derrière l'image, le simulacre derrière l'illusion, la vérité imposture de la fiction dans la vérité mensongère du trompe l'œil.

Mais il est des objets du monde qui portent, inscrits dans leur chair, les signes de l'écriture, monuments littéraires, *les livres*. Lorsqu'ils sont fidèlement représentés dans le tableau — et ils doivent l'être nécessairement, car ils font partie du paysage de l'être occidental — leur représentation introduit, dans le tableau, les signes de l'écriture. Mais dans le livre — que celui-ci soit fronton de temple, tombeau ou journal — le regard-lecteur les efface comme signes d'écriture en les traversant vers leur sens. Au contraire dans le livre représenté : simulacres de signes à lire, même s'ils sont lisibles, redoublés dans la quasi-présence sur la toile, ils y sont retournés : non point immédiatement traversés, mais retenus en eux-mêmes ; non point signes effacés dans leur sens comme

(1) DESCARTES, Discours IV, *Dioptrique*, dans *Œuvres complètes*, Adam et Tannery, p. 112 et sq.

le sont inexorablement les signes du langage, mais se maintenant, dans la surface du tableau, comme signes résistant dans leur être de signe ; pour la première fois retenus dans leur substance, qui n'est pas être, mais écart de l'être, s'offrant comme signes dont la lisibilité n'est pas à lire, mais à voir ; lettres visibles, lisibles en une puissance ouverte, jamais effectuée, toujours différée. Car il est rare que le livre peint sur le tableau — même lisible — soit lu ou s'il l'est, il l'est autrement : la représentation le dissimule comme objet de lecture à lire, elle le désapproprie de la fonction qu'il a par une convention qui constitue son essence et qui subordonne, par destin, l'écriture à cette traversée vers la transcendance du sens. Mais ce mouvement de dénaturation fait apercevoir ce destin. Est vu, sur le tableau, ce qui dans le livre réel est invisiblement présent dans le mouvement de lecture. Autrement dit, la référence à la chose qui porte l'écriture — le livre — dissimule, dans la représentation, l'écriture comme telle, mais dans le même geste donne une chance à son exhibition : l'écriture dans le livre du tableau est perçue, comme cette marque particulière qui ne signifie pas d'abord, mais indique, mais fait signe vers le livre : « ceci est un livre ». Pur signifiant de reconnaissance, et non plus signe de connaissance. Le signe d'écriture — peint — occulte et montre tout à la fois sa « signification » et dans ce geste contradictoire, s'indique à sa bonne place. Non lu, signal de reconnaissance — geste — il indique l'objet du monde comme objet de lecture (dans le monde) : le livre. Et s'il est là dans le tableau — comme peut parfois le lire le spectateur attentif ou savant — il le sera comme objet en peinture, délié de son référent, élément d'une intention proprement picturale, pris dans le contexte de peinture du tableau. Il s'indique alors à sa bonne place : signifiant sorti du signe, signe déplacé — au sens où l'on dit dans une conversation mondaine qu'un geste, qu'un mot est déplacé — décalé par rapport à son fonctionnement ; s'arrachant à son origine épistémologique, tout en gardant la marque de cette origine. Mais, pour s'y découvrir tel, il exige une double position de lecture et de vision qu'il faudrait simultanément occuper : voir et lire en même temps ; se référer au dehors du tableau et l'oublier dans sa surface ; par la représentation de l'écriture, la représentation amorce difficilement sa propre déconstruction.

SIGNIFIANTS

« Devant un alphabet totalement étranger, mon regard est dérouté ; je reconnais qu'il s'agit bien d'une inscription à cause du système formé par les signes, mais elle constitue comme une zone de perdition et j'aurai d'autant plus

ce sentiment de perdition que je serai mieux averti de la pluralité des écritures (si je suis totalement ignorant à cet égard, j'introduirai des mouvements à contre sens qui, le plus souvent, détruiront l'œuvre). » (p. 161)

Mais en se déconstruisant par la représentation d'objets scripturaux, la représentation contribue à déconstruire le système propre d'écriture que le peintre lui adjoint pour obéir à ses exigences propres. Par là se trouve précisé, dans l'unicité pourtant si fortement affirmée de la représentation, le double jeu, à la fois contradictoire et complémentaire, de l'écriture et de la figure, cette divergence qui les fait éclater l'un par l'autre, liés cependant l'un à l'autre par les exigences de la représentation : une telle découverte serait naturellement impossible si celui qui est devant le tableau devait en même temps — dans le même instant — voir et lire. Mais son comportement nous introduit à la dimension authentique de ce double jeu qui est la vacillation : vacillation de la lecture et de la vision, telle qu'il n'occupe une des deux positions face au tableau, que pour la quitter, telle qu'il n'y a pas de point de vue devant le tableau, mais seulement un écart actif entre des points de vue. Le texte, les mots, les noms que porte l'objet représenté sur le tableau ne fonctionnent nullement pour le regard comme des textes, mais comme *des textes en représentation.* La lecture qu'il en fera sera une lecture troublée, perpétuellement en instance de se résorber dans la représentation qui cependant donne ostensiblement à lire. D'où en fin de compte, une fausse lecture qui ne s'achève qu'en vision, mais réciproquement une vision qui ne peut se satisfaire des simples apparences, mais qui vise à se prolonger dans une lecture qu'elle ne peut correctement accomplir. Lorsque la nature morte de Van Gogh nous présente le titre du livre qu'elle représente, nous fait lire « Annuaire de la Santé par F. V. Raspail », nous lisons ce titre en représentation, en une lecture au second degré qui ne saisira jamais le livre, mais seulement le livre dans le tableau. Et ce qui est ici signifié, si quelque chose l'est, ce ne sont point les significations de F. V. Raspail, celles que nous saisirions en lisant, dans une bibliothèque, cet ouvrage, mais le « retentissement » de ce titre, sous forme de vision dans le tableau entre oignons, pipe, bougeoir, et bouteille de vin rouge. Mais la vision nous a conduit jusqu'à cette lecture, pour tenter de s'y achever. Absence de point de vue, ou point de vue qui est point critique, celui qui précède, d'un court instant qui dure une éternité, le détour par lequel il m'est enfin possible d'échapper à la fascination, non de l'image, non du livre, mais de la distance infinie qui les sépare et que la représentation ouvre sous le regard ; fausse lecture ou double lecture, c'est-à-dire

lecture où il ne faut pas lire un autre texte que le premier signifierait, mais voir une image transformée par le texte qui y est inscrit ; il ne s'agit pas d'une traduction, mais d'un travail, non d'un décodage d'un système de signification, mais d'un transcodage de systèmes signifiants, puisque celui-ci n'est pas occupé par du langage, mais par des images ; texte chiffré, mais dont le chiffre serait constitué par le support et la totalité du texte. Ainsi le tableau serait-il une sorte de rébus synchronique. Dans un rébus, les mots ou les syllabes écrits entrent en composition avec les mots prononcés qui nomment les images dont le texte du rébus est également fait, dans sa linéarité : ils sont lus certes, mais vers un autre sens qu'ils ne symbolisent pas, mais qu'ils articulent latéralement, grâce aux images qui les espacent. Le déchiffrement du rébus est un décryptage de type particulier dont la grille est syntagmatique, si l'on peut dire. Aussi ne possède-t-il pas de clef. Chaque rébus porte la sienne propre avec lui. Ce sont les règles de la phonétique et de la syntaxe de la langue de « sortie » du rébus qui constituent les guides de l'interprétation, ses limites générales externes. D'autre part, la fin de ce jeu est une phrase, un énoncé de parole où éventuellement s'écoute une archaïque sagesse. Aussi les images du rébus sont-elles immédiatement nommées pour entrer en composition avec les mots qui y sont écrits, comme doivent l'être également les relations spatiales que les mots (ou les fragments de mots) ou les images entretiennent entre eux dans l'espace du « texte ». Dès lors, le parcours du rébus est un parcours quasi linéaire, successif, puisque le rébus sera découvert lorsqu'une phrase sera énoncée. Et sa difficulté vient à la fois de la diversité du nommable dans ce qui est figuré, de l'équivocité des positions spatiales, et de la sélection de celles qui sont appelées au langage. Car l'on notera que l'écrit est toujours lu, mais qu'il l'est bien ou mal, selon le jeu oblique des images et des positions. L'énonciation claire et distincte deviendra souvent balbutiement, bégaiement par l'effet « après coup » de la nomination des figures. Aussi la lecture première sera-t-elle souvent transformée, déplacée dans la lecture finale, celle qui aura admis à la parole les bonnes images et les justes positions. Dans les tableaux où la représentation porte des signes d'écriture, mots ou noms, le problème est infiniment plus complexe, car le tableau n'a pas de fin explicite et le jeu qui est proposé au regard est sans règles ; jeu absolu où tous les coups sont permis parce que le peintre a tout joué en un seul coup en donnant par là à son tableau une infinité de règles singulières. Aussi la sortie de ce jeu ne peut-elle être l'énoncé d'une phrase canonique. Mais peut-être en sort-on toujours par une infinité d'énoncés. Enfin, le tableau exige que soient simultanément mis en

œuvre lecture et vision, dans une hétérogénéité maintenue, retenue et constamment réduite : rébus synchronique dans lequel l'image porte les lettres, les mots au lieu de leur succéder ou de les espacer ; rébus qui ne doit donc pas seulement se lire, mais se voir et dont la clef réside bien dans ce mouvement oblique vers les marges, mais qui, au lieu de discourir ce qui est vu, le déploie et le répète dans une circularité de renvois réciproques, dans un discours, mais de la figure : un discours-parcours qui ne peut se clore, car il ne relève pas du langage, de la correspondance proportionnée et harmonique d'un signifiant et d'un signifié, mais de son *autre* où, par la grâce de l'image, le texte excède, par son signifiant, le signifié dont il est le véhicule ; où par la grâce du texte, l'image s'ouvre à sa référence interne et se délie de son appartenance aux objets du monde, dans la plus exacte représentation.

Le nom du modèle

> « *Le peintre inscrit naturellement le nom du modèle noble, royal, sur le portrait qu'il fait à sa ressemblance parce que son modèle est avant tout un nom, le signe de sa province ou de son peuple. On peut même dire que ce visage dont il nous détaille les yeux, les lèvres, même les cheveux, parfois un à un, apparaît à l'intérieur d'un nom.* » (p. 39-40)

Le portrait est peut-être le lieu de la peinture où les lettres du nom n'ont pas besoin de s'inscrire, pour que le tableau apparaisse comme tombeau, et l'acte de peindre, comme l'interminable de la mort : le portrait indique ce que l'écriture indique toujours dans le tableau, le creusement de la différence. Et cependant, c'est dans le portrait que le nom s'inscrit le plus naturellement. C'est avec le portrait, que le regard jeté sur le tableau évoque le plus irrésistiblement un nom, celui dont le tableau est l'effigie. Ainsi étrangement en cette image où le tableau n'a pas besoin de nom, le nom est exigé impérieusement. N'est-il pas la marque d'une garantie contre la mort que le portrait porte avec lui-même en offrant au regard, sa figure : de la mort — du modèle. Nom en peinture, nom en figure, le portrait est l'avènement de la figure du nom propre.

Le portrait montre avec éclat sa double fonction qui est l'ostentation d'une puissance et la définition d'un Moi. Dans cette peinture, une position sociale, familiale, politique s'affirme, et non seulement dans l'image et son contenu représenté, mais dans le fait même qu'il y ait une image, qu'un portrait soit « tiré » et offert aux regards d'autrui : Marque

ostentatoire dans son existence qui fait retour sur celui qu'elle exhibe pour le hausser à la dignité d'un objet de contemplation, comme Dieu et ses saints, comme l'histoire sacrée... Et l'on notera de même que le nom propre est l'inscription d'un individu — celui qui le porte — dans une filiation, une race, une histoire, un système de relations, bref dans la généalogie d'une puissance. Mais le nom n'est pas seulement cette insertion par laquelle une individualité prend rang et se situe à son ordre : il est aussi et contradictoirement ce qui appartient en propre à cette individualité — sinon comment pourrait-il être qualifié de propre ? Comment pourrait-il identifier ? — Il vise ce singulier différent de tous les autres, l'absolue différence dont le reste est cette présence irréductible que le nom identifie. Et le portrait est également l'affirmation de cette présence dans son image la plus fidèle, sa visibilité même, offerte enfin aux regards, comme tout à l'heure il offrait à l'admiration respectueuse la place privilégiée que déterminent des relations de sang, d'alliance, de force, de richesses, le jeu de l'échange à ses divers niveaux. Le portrait, comme le nom, est à l'articulation de ces deux niveaux (mais s'articulent-ils ?) ; appellation classificatoire et indication d'images déformées que se renvoient une fantastique du « double » et une fantastique du « genre » (le portrait-robot, l'image générique...). Pour celle-ci, l'individu n'a d'autre réalité que d'être le porteur de signes, de blasons, de traits qui marquent la permanence dans le changement, l'être dans l'apparence transitoire ; pour celle-là, l'individu se réitère, dans son image, tellement identique à soi qu'il s'y trompe et s'y engloutit, fantastique que récuse le rationalisme de Descartes dans le texte que nous citions plus haut : « Il faut au moins remarquer qu'il n'y a aucunes images qui doivent *en tout* ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement, il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image. » Or n'est-ce pas cette mimésis parfaite — quel que soit son niveau — qui fait l'être et la valeur du portrait, qui fait écrire aux logiciens de Port-Royal que « devant un portrait de César, je peux dire sans préparation et sans façon que "c'est César" » ?

Ainsi la plus stable des images — celle qui pose le moins de question, qui, dans le musée imaginaire, provoque le moins de discours — se découvre-t-elle labile dans son essence, puisqu'elle parcourt tout l'entre-deux du générique et du particulier ? Mais n'est-ce pas aussi la caractéristique de ce nom, le seul à affirmer sans ambages la vérité du langage qu'est la propriété, l'exacte correspondance entre l'être et son signe linguistique, que de se dérober à son exactitude propre, pour désigner dans son univocité même le mouvement des générations, la succession des naissances et des morts, le cycle des échanges, bref dont la vérité n'est plus de l'ordre de

l'être, mais de celui de la γένεσις et de la φθορά. Il se peut enfin que cette double labilité soit celle de la personne même, objet du nom, sujet du portrait ; nom qui, simultanément, dissimule et résume, dans son individualité, le réseau des emprunts de qualités et des échanges entre surface et profondeur ; portrait qui, simultanément, est le visage même dans le masque qui le double et le masque qui révèle un caractère, comme on a coutume de dire ; système de différences, de traits gravés dans une surface continue où se montre *le* trait, *la* différence qui fait de ce visage, une unité sans au-delà.

Le propre du nom

> « *Si je puis identifier tel personnage portraituré, c'est parce que son nom avait pour de nombreux contemporains un contenu très précis, qu'il était lié d'une façon précise aux traits de son visage auxquels la mort pour eux n'a rien fait perdre de leur individualité.* » (p. 38)

Le portrait, avènement de la figure du nom propre : la raison de cette remarque initiale comme celle de l'exigence d'inscription du nom dans le tableau se découvrent peut-être au-delà de cette labilité que nous avons caractérisée, internes au nom propre et à sa figure qu'est le portrait. Le nom propre en effet est un nom vide de sens — insignifiant — qui ne se remplit d'une quasi-signification que par référence. De façon « limite », on pourrait considérer le nom propre comme sans valeur, hors différence, et donc dépourvu de sens. « Dupont » n'a pas de sens par opposition à « Martin » ou à « Poirier ». S'il a une signification, elle ne lui appartient pas, car il est tout entier ouvert à la transcendance de son référent unique : déictique pur, le nom propre trouvera-t-il son essence dans le démonstratif ? Il faut ici reprendre la définition du nom propre que donnaient déjà les grammairiens de Port-Royal : « Socrate » est le nom d'une personne appelée « Socrate », définition reprise par Jakobson dans l'article célèbre sur les *embrayeurs*, et apercevoir la différence essentielle du nom propre et du démonstratif. Le nom propre ne désigne pas, n'indique pas, à proprement parler, cet individu-ci : il ne le montre pas du doigt, il le désigne en tant qu'il porte le nom propre. Le nom propre se pose à la surface de l'être pour s'en retirer dans le moment même où il s'y pose. Il ne dit rien de l'être, il se dit de l'être : jeu circulaire à l'intérieur du langage (circularité du code, dit Jakobson), mais jeu qui se joue sur (en surface de) l'être nommé. C'est pourquoi le nom propre n'est pas simple « flatus vocis » : dans le nom propre, le langage se désigne bien lui-même, mais supporté par l'être. Cette circularité ne fonctionne, ce jeu ne se joue

qu'en surface de l'être, et l'être, qui est nommé par le nom propre, tout en restant inentamé par son nom, puisque celui-ci est une simple pellicule transparente qui se pose à son extrême limite, est absolument nécessaire à cette imposition nominale, ne serait-ce que pour fixer un moment cette idole (εἴδωγον) linguistique en dérive de sens dans l'être. Aussi le nom propre qui ne dit rien de l'être, dit tout l'être, d'emblée et d'un seul coup. Si je dis « Dupont » ou « Socrate », je ne dis rien de Dupont ou de Socrate — rien qui soit susceptible d'être le point de départ d'un mouvement de connaissance progressif, successifs, mais je dis tout de Dupont ou de Socrate ; je le vise dans sa totalité, mais à vide (2) : l'être est son nom, mais dans son retrait. De ce passage, il n'a laissé que cette chrysalide brillante et creuse. Le nom propre occupe ainsi en lui-même, et non plus seulement dans l'entre-deux du genre et du particulier, une étrange position : en position de surface, ce nom se dit lui-même *sur* celui qui le porte, mais dans le même geste, en position d'englobement, il dit d'un seul mot le tout de son support. Le Nom propre est ce nom qui ne dit pas quelque chose sur quelqu'un, mais le tout de ce quelqu'un à vide, totalité sans fond qu'une infinité de discours ne pourra remplir. Il se peut aussi que le nom propre — comme il s'indique lui-même — définisse par là la propriété essentielle du langage, *son fond propre* qui est littéralement une insignifiance, qui signifie d'un seul coup, mais qui, dès lors, ne peut que se taire : signification vide. Et c'est pour éviter ce silence après la profération de l'unique nom que s'introduisent les *impropriétés* : c'est alors que le langage commence à fonctionner c'est-à-dire à s'échanger. A titre de contre-épreuve, formulons cette supposition impossible d'une langue dont le lexique ne serait constitué que de noms propres : signifiants absolus sombrant dans l'insignifiance ; langue jamais proférée, improférable ; conjonction insoutenable des contradictoires : langage de Dieu.

La figure du portrait

> « *Monument donc, mais monument entrouvert, toute filiale qu'elle ait pu être, la reine a besoin de fermer la tombe.* » (p. 50)

Cette tension interne au nom propre se donne en figure dans le portrait : il est l'image de celui qui a cette image ;

(2) Toute la problématique pascalienne du langage ordinaire consistera à étendre au nom commun, cette analyse du nom propre, pour nous faire assister au total retrait du sens dans le discours le plus sensé, celui qui se borne à nommer les choses : « une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne... » Cf. fragment 113, Lafuma, 2e éd. 1956.

image d'image ou figuration d'une figure qu'un X porte. Mais le portrait est aussi celui-là même qui a cette image : X. Il est X même ; X *est* son portrait. Et il serait sans doute possible de reprendre pour le portrait, précisément ce que nous disions du nom propre : le portrait ne désigne que lui-même, en supplément ou à la surface de X comme son nom propre. C'est le portrait de X qui « a » ce portrait. Mais ce qui était à la limite de la métaphore lorsque nous parlions du nom à la surface de l'être, est ici réalité. Car le portrait de X, c'est une *surface* peinte, une *face sur* un support invisible : il a une valeur essentielle de superficie ou de facialité. Et cette réalité — ce propre de l'expression — masque une autre insignifiance que toute la peinture dissimule comme surface, l'épaisseur ou plutôt la matérialité du bois ou de la toile sur laquelle joue la circularité de la figuration. Et par là, le parallélisme que nous voudrions poursuivre entre le nom propre et le portrait échoue : car ce n'est pas le support que va figurer à vide le portrait. C'est X qui est porteur d'un visage, d'une figure, comme il est porteur d'un nom. Mais c'est la toile qui est le support de la figure de ce visage. En un sens, il est vrai que X trouve sa constitution propre dans son portrait ; il est vrai qu'il *est* ce qu'il figure, qu'il accède à l'être par la figure, comme tout à l'heure il y avait accession à l'être par le nom. Mais il y a entre les deux constitutions, toute la différence qui sépare le propre de sa figure : ce qu'est justement le portrait.

C'est parce que le nom est propre ou vise à la propriété absolue qu'il y a tension interne entre une circularité insignifiante et une signification totale, entre le jeu aux surfaces de l'être et l'englobement immédiat dans la « sphéricité » de la nomination. La question à laquelle le nom propre donne réponse, est en effet : « Comment peut-on être *absolument* propre ? » Le portrait en revanche est figure au double sens rhétorique et plastique du terme : c'est un impropre, mais qui mime la propriété par la ressemblance ; le portrait est le double du propre dans sa figure, la figure du nom propre par ressemblance au modèle porte-nom.

Quelle est donc la figure (rhétorique) du portrait ? Autrement dit, comment le portrait figure-t-il la figure ? Reprise dans le jeu figuratif, s'y répète la « dialectique » du nom propre. Le portrait est métaphore totalisante de X : ce portrait accroché au-dessus de la cheminée, c'est X en son portrait. Devant un portrait de César, je dis sans préparation « c'est César », mais je le dis sans préparation, parce que tout le monde entend X figurativement. Mais c'est dans le même temps, une métonymie partialisante puisque c'est un « profil » de X prélevé sur la totalité X, c'est X en son visage vu de trois quarts, ou X en pied vu de face, etc... Le portrait comme

figure rhétorique est une métaphore métonymique de cette propriété que le nom désigne à vide ; la figure donne dans son impropriété, au nom propre, enfin son contenu.

Le descellement du portrait

> « *Le portrait a son maximum d'efficacité si visage et nom sont scellés dans un seul hiéroglyphe mais à partir du moment où le modèle y devient méconnaissable, tout se détériore.* » (p. 41)

C'est bien ce que signifie l'inscription du nom dans le portrait : réduire le décalage, la distance figurative entre le nom et le portrait, distance grâce à laquelle cependant le nom propre a un contenu impropre sous les espèces de l'image. Le nom est celui de X dont le portrait est la figure. « César » est le nom de César dont le portrait est effigie. Le nom est dès lors celui du modèle du portrait : il en nomme l'origine dont le portrait est la figure et la ressemblance entre le portrait et le modèle permet l'assimilation du portrait et du modèle dans le même nom. La ressemblance — on le sait — ne donne qu'un bien fragile contenu du renvoi réciproque du nom et du portrait ; car le temps passe ; recule, dans le passé, la fidélité de l'image à son objet ; s'efface la vérité de l'effigie ; se déplacent et se brouillent les traits du visage dans ceux de son double, et en ce sens, la plus haute, la plus forte affirmation du même pose et réclame en filigrane comme son négatif ou plutôt son envers, l'inscription de la mort, jusqu'à ce que, de plus en plus net, ce dessin se substitue à l'autre, à un certain moment, définitivement. La ressemblance, comme contenu instable dès qu'il est proposé au regard, est bien plutôt principe de justification du renvoi circulaire du nom et du portrait : c'est parce que je sais qu'un portrait par définition ressemble à son modèle dont le nom est inscrit sur le tableau que je lis le portrait dans son nom et que je vois le nom dans sa figure.

Inscrire le nom dans le portrait, c'est écrire la métaphore métonymique du portrait ; c'est la mettre à jour, mais c'est également mettre à jour la tension interne du nom propre, puisque le nom du modèle est inscrit sur cette surface qui porte l'image : l'image dès lors en est le remplissement signifiant, mais partiel. La surface du tableau porte ainsi à la vue cette face de l'être qui en est la surface : l'image. Mais le nom qui est inscrit, à ses côtés, sur cette même surface, vise à transcender le signifié partiel que l'image propose au nom, pour affirmer péremptoirement l'(in)signifiance de la totalité de l'être nommé. C'est César qui s'inscrit dans « César » sur la surface du tableau, mais l'effigie qui s'y propose à la vue

est l'image vieillissante du dictateur vu de trois quarts face : partiellisation du nom par l'image ; transcendance de l'image par le nom, tel est le contenu de ce renvoi circulaire par delà ou en deçà de la ressemblance ; simple présupposé, pure justification qui autorise ce renvoi. En s'inscrivant sur la surface du tableau comme sur une page d'un autre livre, le nom défaille de sa visée totale — fût-elle vide. Le nom ne se remplit que de cette image, mais par son inscription dans le tableau, il montre que le portrait est figure. C'est parce qu'il défaille de sa fonction de totalité (vide) qu'il fait défaillir le portrait de sa prétention à la propriété, par le jeu de la plus exacte ressemblance. C'est parce que le nom inscrit peut seulement se remplir de l'image, que la même surface porte en le portant, qu'il signifie le portrait comme métaphore métonymique.

L'écriture du nom indique la défaillance ontologique du portrait ; le portrait signifie la défaillance de la signification du nom propre. Leur rencontre sur la même surface qui fonctionne simultanément comme page d'écriture et comme support mtaériel, provoque un double effet critique : sur la figure comme mimésis parfaite ; sur le nom (propre), comme désignation totale ; effet critique double où l'on reconnaîtra la circularité du nom et de l'image, de l'écriture et de la figure. Dans ce mouvement interne au tableau, entre lettres et dessin, le modèle — le sujet — du tableau se meurt : il disparaît dans le tableau. Son nom qui s'y écrit, est la trace de cette disparition, et la figure peinte est son beau cadavre ; tableau, tombeau du modèle dans sa figure, tombeau sur lequel parfois (3), le nom même s'efface pour ne laisser derrière lui comme la seule inscription décente, la date de la mort du sujet. Ainsi — en ce cas — le portrait qui représente le sujet vivant anticipe sa mort dans l'inscription du jour et de l'heure. « Mors certa, Hora certa. » L'inscription indique le modèle « mort-vivant » dans sa figure, derrière un parapet qui est le tombeau ouvert à son effigie.

Retour à la lettre ou tombeau de P. Klee

> « *Les consonnes isolées, par exemple la lettre « R » dans le paysage de Klee, ne nous permettent même pas de prononciation, seulement de les identifier par le nom qu'elles possèdent dans l'alphabet. Nous les prenons comme forme plutôt que comme sonorité. Par contre les voyelles chantent vers nous...* » (p. 167)

(3) Ceci est un bref commentaire devant le tableau de Ph. de Champaigne du Musée de Grenoble : Portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran.

Il faut en revenir à l'opposition de la lisibilité et de la visibilité dont nous étions partis : d'un côté, quête d'un sens à travers un ensemble de lettres formant une chaîne que l'œil de l'esprit parcourt successivement, d'un mouvement irréversible, traversant immédiatement chaque ensemble d'éléments signifiants vers des signifiés transcendants qu'ils manifestent invisiblement ; de l'autre, la littéralité par laquelle le mot — comme épelé — fait retour à ses constituants phonématiques ; littéralité qui consacre l'éclatement de la chaîne, le démembrement du mot, une sorte de régression vers l'élémentaire. Avec elle, un certain type de parcours s'achève, au profit d'un autre qui n'est point linéaire, mais qui serait plutôt de l'ordre de la pesée : pleine densité du regard sur *toute* la surface, lourde gravité de la vision qui s'enfonce sur la toile. Car le mot éclaté, les membres de cet organisme que sont les lettres, non plus *ses* lettres, mais ses constituants déliés de l'intégration du mot qui les approprie au sens, se trouvent désormais articulés à une autre totalité ; ils font avec l'image, un même tissu : avec elle, ils forment texte par un entrelacement commun qui les transforme l'un et l'autre, l'un par l'autre.

Avec cet autre texte, où s'entretissent lettres et image, se clôt la temporalité de lecture du tableau où les formes sont successivement déchiffrées dans le sens qu'elles proposent et que le peintre dispose dans l'unité de la surface, où le regard parcourt un espace spirituel du sens en prenant appui sur les formes pour les oublier dans l'histoire que savamment elles racontent. Comment suivre le précepte de Poussin : « Lisez l'histoire *et* le tableau » ? Ici un instant s'immobilise et se gonfle et s'épaissit d'une durée sans sucession : synchronie d'un regard qui pèse sur le tableau en tous ses points mais plus ou moins lourdement ici ou là ; un regard qui ne déchiffre pas : mais un regard qui regarde. Quel est donc le jeu de la lettre sous ce pur regard, une lettre « R » qui est à l'aplomb de la lune ronde, au bord du chemin, dans la prairie, face à la villa, une lettre tissée dans le spectacle ?

Dans le tableau advient, comme une inquiétante surprise, une visibilité de la lettre. Serait-ce comme forme plutôt que comme sonorité, car comme on le sait, seules les voyelles chantent ? Mais est-il ici question de forme ou de voix ? Car il est bien vrai qu'une consonne ne sonne qu'avec une voyelle ; car il est bien vrai que si je ne perçois de la lettre que sa forme, elle disparaît comme lettre. La lettre n'aurait-elle donc pas de forme ? Ce qui fait la littéralité d'une lettre, ce n'est pas sa forme car elle s'y évanouit, ni son séns, puisque la lettre n'est qu'un constituant insignifiant. Tissée avec l'image, la lettre n'est pas fragment d'image, comme la silhouette de la villa ou de l'arbre, élément imageant de l'image. On connaît les expériences de la *Gestaltpsychologie* où une lettre disparaît

par sa globale appartenance à une image qui la dévore, morceau après morceau. Sa signification n'est ni iconique, ni arbitraire ; ni naturelle (par mimétisme), ni d'institution (par convention). Sans signifié, et pourtant signe encore, la lettre « insignifie », au double sens du préfixe de négation et d'introduction : elle ne signifie pas, mais fait signe — pourrait-on dire — selon l'antique logion héraclitéen. A quoi ? Vers qui ? Pourquoi ? Au regard, vers rien, car la lettre n'est rien par elle-même et hors d'elle-même et il n'y a pas un être du sens — une essence — qu'elle signifierait. Mais elle indique ce rien et le fait entrer dans le tableau. Jusqu'à cette introduction, celui-ci ne se supportait que par le seul pouvoir de ses formes, par leur seule puissance de suggestion mimétique (quelle que soit cette imitation du monde, des choses, de l'homme, de son visage, de ses mouvements). Le rien que la lettre indique, suspend le pouvoir des formes imageantes et rompt la complicité du regard avec elles, avec la figure de l'homme qui toujours les anime secrètement (Ah, le rêve de Cézanne de peindre le monde d'avant le premier regard de l'homme, les choses dans leur expansion propre, native, avant d'être choses vues, choses pour-le-regard...) La lettre introduit une distance — un écart. Elle écarte le tableau de lui-même par ce rien qu'elle y indique. Elle marque la fin — ou une des fins de la représentation — à l'intérieur de la représentation, puisque celle-ci n'est pas une pure répétition des formes du monde, qui se jouerait dans la seule ressemblance, « Un peu d'encre posée ça et là sur le papier vous représente des forêts, des villes, des hommes et même des batailles et des tempêtes... », écrit Descartes... « Difficultés de l'écriture, son épaisseur dès l'origine, tout l'espace laborieux de son invention, de son apprentissage, de sa pratique, tous ses entours : bâtons, brouillons, ratures. » Ces taches, ces bâtons et ratures évoquent un spectacle qui, par de pauvres mais magiques moyens, lie inéluctablement la représentation à un art dont la fin est illusion : des forêts, des villes, des hommes et même des batailles et des tempêtes... La lettre n'interdit pas ce spectacle et sa fonction n'est pas de censure. Elle ne l'interrompt pas : la villa est toujours là sous la lune, au bord du chemin. « R » s'y surajoute pour décaler le spectacle d'avec sa visibilité, pour le miner par son creusement in-signifiant.

Dès lors, la visibilité du spectacle pictural cesse d'être une visibilité pleine pour être espacée dans son espace même : la lettre fait remonter en surface du tableau un invisible qui n'est pas un être caché, un arrière-fond des choses, mais un simple rien, c'est-à-dire un invisible que la lettre donne à voir en espaçant le tableau dans sa texture. Peinte, surajoutée, elle en découvre le support comme ce neutre du tableau par lequel le tableau est. Tel serait un des paradoxes de la lettre :

un surplus qui est en profondeur, une profondeur qui est négligeable, car le tableau est d'abord une surface. Autrement dit, la lettre serait ce surplus qui permet *de voir dans une surface*, un supplément qui expose la constitution d'une surface dans le temps où elle se constitue, comme le déploiement futile d'une épaisseur.

Mais pourquoi « R » ? Pourquoi cette lettre et non telle autre ? Il semblerait en effet que n'importe quelle lettre dans sa littéralité pourrait accomplir cet office de distanciation interne de la représentation. Mais ce serait oublier que ce surplus littéral fait partie du tableau, en est, à son ordre, un constituant. Il subit les exigences propres de la totalité close dans laquelle il est engagé — en sus. Ce sera « R » et non « X » comme dans les maisons de Saint-Germain ou « B » ailleurs. Et cependant la lettre reste en trop ou en plus. Elle n'est pas vue comme le reste de l'image qui pourtant l'exige, mais par une sorte d'exigence gratuite, désintéressée, où le destin du tableau s'accomplit de surcroît. C'est donc bien la totalité de l'image qui réclame et choisit « R » pour sa forme, placée en tel endroit de la surface et peinte de telles couleurs. Mais c'est une forme incongrue, car elle est autre que sa forme : elle se voit dans un *essentiel retrait* à partir de sa forme, comme ce qui serait laissé à la surface du tableau — à sa demande — par une puissance qui l'excéderait infiniment.

Il se pourrait bien que la lettre comme forme ne soit que le retrait d'une force en son secret, une force que la lettre in-signifie dans les formes du tableau par une forme qu'elles exigent, mais qui ne leur est pas congruente. D'où ce tissage de la lettre dans la toile, mais comme une broderie qui l'espace, en s'y surajoutant, un ποικίλον comme le dit Platon de la ἀζωγραφί, de cette écriture illusoire du vif dans les traits de la mort : la peinture.

La lettre comme inscription d'une force sur le tableau, qu'est-ce à dire ? Trace d'un geste, certes, mais encore permanence, non de la force, mais de son effet silencieux — sa réitération immobile, à jamais, car elle est reprise, à distance, par le regard ; retracée comme effet déjà effectué, et non comme force ; réitérée dans son exténuation ; représentée comme un effet qui indique toujours sa cause après coup — induite. La véritable contemplation consisterait à coïncider avec la fulguration de cette force. N'est-ce pas cette explosion que simulent les iconoclastes lorsqu'ils crèvent une toile dans une exposition ? Contemplation impossible. Lecture alors, mais plus originaire où lire et voir semblent se recouvrir, puisqu'il s'agit d'une lettre nommée comme lettre. Le nom de la lettre s'identifie avec la lettre même, la signification avec la référence : lire, c'est ici voir et non transcender le voir — con-

dition du lire — dans la lecture du sens ; sorte de nom propre primitif, plus archaïque que celui du modèle ou de l'auteur, où la lecture s'annule, le sens se neutralise dans la vision qui offrait une propriété pure dans la superposition du lire et du voir, dans la coïncidence plus proche de l'origine que nous avons appelée in-signifiance.

La lettre ainsi inscrite accomplit une régression vers une zone qui n'est pas l'origine, mais en son voisinage : elle n'est pas l'origine puisqu'elle est reprise dans la lecture — vision ; puisque la force est perçue — lue après coup, déjà passée, comme forme. Voir se donne ainsi l'illusion de la force *dans* la forme : illusion puisque cette forme (la lettre comme forme) est vide. Par là même, *elle n'est plus forme*, elle l'est seulement pour le regard qui, en la reprenant à distance, la trace : elle est l'in-signifiance d'un vide : un simulacre, le neutre de l'origine sous la forme d'un reste.

Il faut à nouveau pour terminer creuser cette trace : la lettre se manifeste dans le tableau, dans la page ou sur le mur, comme écart ou séparation d'un continu, passage ou chemin qui devient pour le regard et à distance, la plénitude d'une figure ; une déchirure qui cesse d'être trouée et béance pour apparaître comme dessein — dessin, projet de clôture de l'être dans une forme offerte à la visibilité : εἶδος . Ainsi commence la bienheureuse mystification, le bonheur de voir, la peinture : mystification qui a toujours déjà commencé puisque la force qui trace n'est pour mon regard qu'une trace — insaisissable, nécessairement perdue.

La lettre, c'est ainsi le souvenir d'un geste par lequel une force anonyme s'est nommée dans une inscription, souvenir qui fut oublié pour que cette inscription s'emplisse de sens. La lettre dans le tableau indique — indique seulement —, chance d'indiquer si l'on sait s'en souvenir, ce que la représentation dissimule et produit, ce que fut depuis toujours la peinture, une écriture. Et l'on peut ici sceller le tombeau de Klee par le poème onirique de l'origine perdue : « une sorte de silence luit vers le fond / Par hasard / brille là un quelque chose, / pas d'ici, / pas de moi, / mais de Dieu. / De Dieu ! Encore que pure résonance, / que pur miroir de Dieu, / cependant de Dieu le voisinage. / Goutte du profond, / Lumière en soi. / Qui a jamais dormi d'un sommeil où le souffle s'arrêta : / celui-là... / la fin familière au commencement trouva. »

LOUIS MARIN.