

En donnant pour titre à mon exposé le tombeau du sujet en peinture, je voudrais en situer le propos en un lieu très précis du titre du colloque qui nous réunit, je veux parler de l'invisible barre ou de l'inappréciable distance qui articule son chiasme : "images de la mort, mort de l'image", le lieu d'une virgule ou d'un blanc, lieu d'un espacement ou d'un écart, espace d'une différence entre la mort et la mort : entre la mort que les images – nous avons tous noté le pluriel – représenteraient et détermineraient par leurs formes, leurs lignes, et leurs couleurs, donnant ainsi au langage et à la vision, la mort, la mort en différence de cette autre mort qui est peut-être la fin de toute image, qui en abolit les traits, en fane les couleurs, en gomme les formes, cette autre mort qui non seulement suspendrait toute représentation d'elle-même, mais encore neutraliserait toute présentation de l'imagination dans l'indéfini du neutre, du "ni l'un... ni l'autre", à égale et infinie distance de toute position et de toute négation, de toute détermination. Images, pluriel profus de la représentation de ce qui est peut-être l'unique objet de toute représentation, la mort, que toute représentation tenterait indéfiniment de qualifier ; images de la mort séparées à jamais, par l'espace infime d'une virgule ou par une brève syncope de la voix et de l'écriture, de la mort de toute image, irrémédiablement autre, deuxième mort, en chiasme avec la première, non plus la mort, objet de présentation et de représentation, mais la mort-sujet désormais exerçant sur toute représentation, sur toute image en général son absolu pouvoir d'effacement. A moins que cette deuxième mort ne soit, dans une nouvelle distance, dans un nouvel écart, qu'un usage déplacé, qu'une métaphore de l'autre, une simple façon de dire plus passionnelle, plus dramatique, plus choquante, la fin, la disparition, l'effacement de l'image faisant ainsi place nette à ce qui en refuse les prestiges et les charmes, à ce qui se détourne de leur illusion et de leur tromperie pour laisser la place à la netteté de l'idée, à la transparence des signes et à la distinction abstraite des essences intelligibles ; il m'apparaît ainsi que trois morts au moins se rencontrent dans le titre de notre colloque autour de l'espace blanc du chiasme qui les réunit : la mort, objet unique des multiples imaginaires ; la mort, sujet autre de toute image ; la mort, enfin, métaphore ou catachrèse, écho "impropre"

de l'appel de la raison à la raison, de l'exigence du retour à la pureté du concept.

Peut-être faudrait-il ajouter que durant ces heures que nous consacrons à la mort, à ses images et ses puissances, nous ne parlons jamais que de la troisième mort, de la métaphorique, peut-être ne parlons-nous jamais que de l'image de la mort, c'est-à-dire obliquement et par déplacement de la mort même, pour dire avec elle la mort de l'image. La Rochefoucauld ne disait-il pas : "Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement", tant il est vrai qu'objet des images, la mort n'en serait jamais, comme le point de fuite qu'en peinture la perspective assigne, que le référent à l'infini : non pas rien, mais ce vers quoi toutes tendent, comme à ce trou à l'horizon de l'œuvre de peinture où toutes les images disparaissent, le point de leur évanouissement en tant qu'images ; tant il est vrai que le sujet de l'image, la mort, est inassignable au point de vue fixe et indivisible où une construction perspective à courte vue se disposerait à situer l'œil contemplateur de l'ouvrier des synthèses mimétiques. Car si la mort est au point de fuite de l'infini comme le lieu infime de l'évanouissement des images sur la toile, point que toutes les images présentent, elle est, du coup, structurellement et par projection, au point de vue, à l'infini dans ce point de vue, creusant l'œil spectateur-constructeur du même trou qui indétermine le point de fuite pour faire fuir, à son tour, l'œil-sujet à l'infini, le vider de toute substance, de toute densité ontologique en lui interdisant de se fixer en un lieu, en un point indivisible. "Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement". La mort serait ainsi, là encore, la nomination métaphorique à la fois de l'évanouissement de toutes les images au trou du point de fuite, mais aussi de ce terme à l'infini, de ce terme au-delà de tout terme qu'elles viseraient toutes comme leur définitif objet ; la mort serait ainsi la nomination métaphorique à la fois de l'évidement de l'œil spectateur au trou du point de vue et aussi de ce lieu des lieux, ce lieu hors de tout lieu, où tout espace s'anéantirait dans un autre ordre, comme dirait Pascal, où le sujet ressusciterait, autre.

Cette présence métaphorique – déplacée – de la mort dans le dispositif perspectif de la représentation apparaît avoir été évoquée et montrée dans le moment de l'origine de la perspective, pour parler comme H. Damisch : n'est-ce pas dans le livre II du *Della Pittura* qu'Alberti parle de la force divine de la peinture qui rend présents les absents, comme on dit que le fait l'amitié et fait presque les morts des vivants pour leur plus grande gloire et pour celle du peintre ? Mais de façon plus décisive encore, n'est-ce pas Masaccio qui, sous l'autel en trompe-l'œil de sa *Trinità* à Santa Maria Novella, place un tombeau ouvert avec, étendu sur la dalle, un squelette dont on a pu montrer que sa taille était exactement celle de l'homme debout dans la nef placé au point de vue. C'est donc l'orbite vide d'une tête de

mort qui est à l'un des pôles du dispositif. C'est elle que vient remplir l'œil vivant des spectateurs qui s'y succèdent devant le chef-d'œuvre, à moins qu'à l'inverse, ce ne soit cet œil qui s'exorbite dans le trou du crâne pour à la fois s'y reconnaître et s'y perdre, celui du squelette emblématique étendu sous l'autel, à l'horizontale, sous l'horizon du dispositif constructeur de la chapelle illusoirement ouverte dans le mur de l'église et s'avancant non moins illusoirement hors du plan du mur dans l'église avec les donateurs, l'autel et le tombeau.

Je voudrais donc parler du tombeau du sujet en peinture : en tentant de repérer l'espace très étroit, infime de la différence au creux du chiasme de la mort et de l'image pour y situer instablement mon propos ; voici que je l'y ai déjà installé instablement ou métastablement en lisant la mort, ou sa métaphore, aux deux pôles du dispositif perspectif de la représentation de peinture : point de fuite, point de vue, dispositif qui, dans l'imagination, autoriserait toute représentation de chose pour mieux dissimuler, couvrir, "supprimer" comme on disait au XVII<sup>e</sup> siècle, l'hémorragie mortelle du référent et du sujet – désignant cette hémorragie par là même. Mais il resterait le tableau, la *tavola*, la toile interposée entre les deux points et sur laquelle se construit, et plus encore se peint, tout le monde des couleurs, des lignes, des formes, le monde de la représentation : à la métaphore de la mort aux deux pôles du dispositif, j'ai ainsi ajouté dans mon titre la métaphore du tableau ou son image comme tombeau : le tombeau ou la mort architecturée dans son monument. On comprendra aisément que si la mort nomme métaphoriquement l'objet des images et des représentations en évanescence au point de fuite, si la mort nomme métaphoriquement le sujet de l'image en procès de défaillance au point de vue, le tombeau, au contraire, ne nomme métaphoriquement le tableau, la représentation peinte que pour substituer à la mort son signe monumental et plus que son signe peut-être, sa plus forte et sa plus permanente représentation ; par là même, par l'image du tombeau, tenterait de s'opérer la maîtrise de la double érosion de la mort, celle des images par la mort-objet et celle de l'image par la mort-sujet, par ce qui en même temps désigne cette érosion, la montre et l'indique : le tombeau ou la mort architecturée par son monument ; la représentation ou le triomphe de la mort par la mort même ; entendons le génitif simultanément au sens objectif et au sens subjectif ; une autre façon de répéter le chiasme et l'échange de la mort, objet et sujet entre les images et l'image. Tombe, tombeau : au XVII<sup>e</sup> siècle qui sera le champ de mon exposé, le tombeau est l'exaltation de la tombe ; "cette grande pierre que l'on met pour couvrir la sépulture d'un mort, pour marquer l'endroit où il est enterré." "On fait souvent, continue Furetière dans son *Dictionnaire* que je cite ici, des épitaphes sur les tombes, quelques inscriptions pour marquer celui qui gît sous la tombe." Je ne retiendrai de ces admirables

définitions de la tombe que deux notions que je crois essentielles pour "justifier" – c'est à dire *penser* – la métaphorique de la mort, du tableau et du sujet en peinture dans laquelle nous nous engageons. Première notion, celle d'une couverture de la mort dans le mort : la tombe dissimule, coœuvre, *supprime* le mort ; il sera toujours sous la dalle de pierre ou derrière la paroi : la tombe coœuvre, mais, comme le disait Pascal du Moi (du moi sujet) au libertin Miton, "elle ne l'ôte point pour cela". D'où la deuxième notion qui est en quelque façon la prolongation de celle-ci : en dissimulant, *supprimant*, couvrant la mort, la tombe marque la mort, ou plus précisément elle la marque de son lieu, marque moins d'identité que d'identification ou de reconnaissance d'un espace qui appartient à la mort et est ainsi obliquement l'ultime marque d'identification du mort dans ce lieu. Aussi Furetière prend-il soin de distinguer par l'épithète la marque de l'endroit et la marque du suppôt : quelques inscriptions supplémentaires, nullement nécessaires qualifient le mort dans le lieu de la mort. La tombe est une marque, un marqueur qui fait reconnaître ce lieu et le distingue d'un autre semblable, ce lieu-ci de la sépulture de ce mort que la tombe coœuvre et dissimule : son nom, sa signature et, pourquoi pas, son image.

Le tombeau serait l'emphase, l'épithète de la tombe : de la dalle de pierre marquant le lieu de la mort, nous passons au "lieu magnifique ou enrichi qui marque qu'on y a enterré quelque personne de considération". Il faudrait ici citer tous les exemples : le superbe tombeau de Mausole nommé par Artémise sa femme Mausolée, les superbes tombeaux des rois de France à St-Denis, l'épigramme de l'*Anthologie* ("que Pompée eut beaucoup de temples et n'eut point de tombeau"), ou la note de Plutarque qu'à Sparte il n'était point permis d'écrire le nom d'un défunt sur son tombeau s'il n'était mort à la guerre. Le tombeau est monument, *monumentum*, ce qui avertit les vivants du mort en son lieu. "*Siste et abi, viator*" : épithète des tombeaux romains dans la campagne, près des chemins publics. "Passant, arrête un peu... Passant, va ton chemin... Passant, arrête un peu. Sous ces vers que tu lis, gisent de leur auteur les os ensevelis. Au bord de cette tombe et tout près d'y descendre, lui-même fit ces vers pour en couvrir sa cendre... Passant, va ton chemin et t'assure aujourd'hui que c'est prier pour toi que de prier pour lui..." Comme le passant, dans la campagne romaine, sur la Via Appia antica, il faudrait s'arrêter sur cette littérature d'épithètes, sur cette écriture plutôt, ces inscriptions funèbres antiques et chrétiennes. C'est avec elles que la tombe non seulement est tombeau, mais monument, c'est-à-dire témoignage de quelque puissance ou de quelque grandeur passée (ainsi dans Furetière, les Pyramides d'Égypte, témoignage d'une histoire) et nous n'aurons nulle surprise à voir le cercle sémantique et lexicographique revenir sur lui-même se boucler sur l'ultime signification de monument comme tombeau ("Le corps du Sau-

veur fut mis dans un monument tout neuf. Tous les anciens conquérants sont dans le monument") et peut-être, plus particulièrement, de ces vains tombeaux, ou cénotaphes, monuments élevés à la gloire d'un mort quoique son corps n'y ait pas été enterré, tombes qui, parce qu'elles ne coœuvrent ni ne dissimulent rien, élèvent au signe ou plutôt relèvent en signe la tombe simple marque, ou le tombeau marqueur magnifique et enrichi, et cela par défaillance de l'objet et par disparition du référent, par institution et instauration, par fondation de représentation. Le monument, le vain tombeau est, quelle que soit sa magnificence, un signe-représentation, c'est-à-dire cette image qui nous remet en mémoire et en idée les objets absents et qui nous les peints tels qu'ils sont : je continue à lire Furetière qui nous ramènera aux thèmes de notre colloque : "l'Église a reçu les images parce que ce sont les représentations de Dieu et des Saints". "Quand on va voir les Princes morts dans leur lit de parade, on n'en voit que la représentation, l'effigie". Aussi, à nouveau, nulle surprise de revenir au monument, au vain tombeau, au cénotaphe par la représentation, puisque ce terme se dit aussi "à l'église, d'un faux cercueil de bois couvert d'un poêle de deuil autour duquel on allume des cierges lorsqu'on fait un service pour un mort" : c'est-à-dire, ajouterai-je, en matière de commentaire, une cérémonie-monument, un rituel-tombeaux. Mais à poursuivre, en cette fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'inventaire des significations de représentation, on rencontrera rapidement par une sorte de développement de la notion d'image, le portrait. Déjà l'effigie du roi mort sur son lit de parade faisait du lit lui-même une représentation, un faux cercueil, un vain tombeau et de l'image en trois dimensions du souverain, son portrait étendu, ultime avatar du gisant de pierre couché sur la plaque tombale. Mais représentation se dit aussi quelquefois, écrit Furetière, des gens vivants. On dit d'une mine grave et majestueuse, voilà une personne de belle représentation. Ce fils ressemble si bien à son père que c'en est la vraie représentation", comme en optique, on dit que "c'est dans la rétine que se peint l'image", "que se fait la représentation des objets" et représenter, ce sera faire une image ou une peinture d'un être qui nous le fasse connaître tel qu'il est, ainsi "le peintre habile représente toutes sortes de visages et le miroir, les choses au naturel". Il serait vain ici de poursuivre ce carrousel de définitions : je l'arrêterai sur cette dernière qui pointe notre point de départ dans la mort : "Au Palais, on dit aussi qu'en ligne directe la représentation a lieu à l'infini pour dire qu'un petit-fils hérite de son aïeul, par représentation de son père qui est décédé, qu'il partage comme s'il était vivant." La signification juridique du terme est sans doute la plus profonde car elle retrouve dans une métaphore élargie mais ne parlerons-nous jamais que de métaphores de la mort, que d'images de la mort ? Dans le jeu linéaire des lignages et des filiations, dans ces renvois de paternité et d'origine dans la mort, à la fois nos remarques dans

le dispositif perspectif, son point de fuite et son point de vue à l'infini et pourtant situés en des points fixés, en incessant mouvement, indivisibles et "pourtant divisibles infiniment et par nature" (je cite Pascal), et aussi le sujet et l'être, la représentation par filiation et jusqu'à cet héritage de l'aïeul par le petit-fils à travers la mort du père qui jouerait le rôle et aurait la fonction de l'écran de la représentation de peinture ou ceux du tombeau comme marque, signe et témoignage, image en position de présence réelle, le père mort comme s'il était vivant : le tombeau du sujet en peinture.

Je voudrais noter au passage, mais je ne m'y attarderai moins parce que nous répéterions le même parcours circulaire, qu'avec le terme de sujet qui est la seconde insistance de mon titre, je serai entraîné à m'interroger trois fois ou à baliser, par trois marques réitérées, le lieu de mon propos. Là encore, nous accompagnerons le lexique du XVII<sup>e</sup> siècle français tel que nous le livrent les dictionnaires du temps : «sujet» se dit de l'objet d'un art ou d'une science, de ce qu'ils considèrent, de ce sur quoi ils travaillent...», définition qui, vous le remarquerez, fait bon marché de l'opposition dite métaphysique et occidentale du sujet et de l'objet et qui est illustrée ou commentée par trois exemples : «le corps humain est le sujet de la médecine (c'est à dire son objet d'étude)» et c'est ainsi que les anatomistes appellent sujet, un corps qu'ils dissèquent et sur lequel ils font des leçons ; le sujet de la logique est le discours et le raisonnement, et on y dit plus particulièrement que "dans un syllogisme, un des termes est le sujet et l'autre l'attribut" ; en poésie, le sujet est la matière que l'on traite, l'événement que l'on raconte, qu' "on met dans une belle disposition et qu'on enrichit d'ornements". Médecine, logique, poésie, trois sujets-objets : le corps mort que l'on analyse en parties ; le discours dont on détermine les relations, la structure et dont on détaille les termes ; la matière du poème que l'on compose et que l'on décore – trois sujets-objets que je souhaiterais réunir dans le même tombeau et pour le même tableau de peinture, le tombeau (ou le tableau) où un corps mort est enseveli ou plutôt un tombeau dont l'architecture, les relations et les parties sont la représentation ou l'effigie de ce corps, tombeau, monument, structure vide qui est le tableau-corps dans sa plénitude, discours de peinture composé et disposé, matière, événement orné et enrichi, poème-tombe, monument de peinture. Aussi au titre de ce premier marquage de mon lieu, mon sujet, je veux dire l'objet de mon exposé pourrait se réécrire : le tombeau comme sujet de peinture ou en peinture, ou, plus brièvement, le tombeau de ou en peinture.

Mais dans un deuxième temps, il m'est dit que

sujet se dit aussi d'une personne de mérite qui a les qualités convenables pour remplir une charge, pour s'acquitter bien d'un emploi : ainsi tel cardinal est un sujet papable ; ainsi le roy a mis de bons sujets dans toutes les prélatures et dignités.

Ainsi, continuerai-je avec Descartes, cette âme dont toute la qualité est de penser peut être posée ou dite "sujet pensant" ; ainsi dirai-je avec les logiciens de Port-Royal, cet homme qui ne se pose ni ne s'affirme jamais mieux sujet pensant et parlant que lorsqu'il conçoit les choses, les affirme et en juge ; ainsi du savant peintre qui sait représenter toutes sortes de visages, toutes sortes d'actions et de passions, toutes sortes de sujets antiques et modernes : le sujet de peinture, le peintre, sujet qui traite le tableau, comme la représentation de peinture traitait de divers sujets ; le peintre, sujet capable de peinture. Dès lors mon sujet, celui de mon exposé, le tombeau du sujet de la peinture pourrait se réécrire en toute brièveté, le tombeau du peintre en son tableau ; et à nous souvenir en un éclair de tout ce que nous avons dit il y a un instant de la tombe et du tombeau, du monument et de la représentation, du cénotaphe et de l'effigie, de l'épithaphe et du portrait, alors mon titre deviendrait tout simplement l'autoportrait, le portrait de soi en peinture, à condition cependant d'y laisser implicitement insister toute cette problématique que nous avons esquissée, de la mort, des images de la mort et de la mort de l'image, à condition d'y laisser entendre comme une question, une inquiétude ou un pressentiment que je formulerai ainsi, en spectateur représentant du peintre : qu'en est-il de ma mort dans mon portrait ?

Troisième temps, plus scolastique, plus philosophique : sujet est aussi la matière, la substance à laquelle un accident est attaché. A quoi ferait écho Pascal parlant de portrait et de physionomie :

Contradiction – On ne peut faire une bonne physionomie qu'en accordant toutes nos contrariétés, et il ne suffit pas de suivre une suite de qualités accordantes sans accorder les contraires...

Sujet : sub-jectum ou suppositum : suppôt. "L'homme est un suppôt ; mais si on l'anatomise, sera-ce la tête, le cœur, les veines, chaque portion de veine... ", écrit Pascal encore. Sujet : ce qui est dessous, ce qui gît dessous, ce que les qualités, les accidents coœuvrent et suppriment ; ainsi la tombe, le tombeau au lieu de la mort sur la mort ou le Moi ; ainsi la peinture. Sujet signifie aussi cause, occasion, fondement. Et ce serait par là me semble-t-il, que nous pourrions faire retour au premier sens que nous rencontrons dans le lexique du XVII<sup>e</sup> siècle :

qui est soumis naturellement à un Prince Souverain ; sujet également ce qui subit, ce qui est obligé par sa nature ou sa condition ou par son devoir, à souffrir plusieurs choses, étant l'"objet" d'une action à être symétriquement et réciproquement le sujet d'une passion.

Et les deux exemples que les dictionnaires nous proposent là encore nous décoœuvrent, dans le sujet, le travail longtemps dissimulé de la mort sous les accidents qui en sont seulement la manifestation apparente : les hommes en naissant sont sujets à mille maux ; les vieillards sont sujets aux

fluxions, aux catarrhes et enfin sont sujets à mourir : exemples où l'on notera l'étrange mais essentielle conjonction de la naissance et de la mort, dans le corps *sub-jectum* ou *suppositum*.

Le tombeau du sujet de la peinture, le tombeau comme sujet de peinture, le tombeau de peinture.

Monsieur Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture... " Car si le Poussin cherchait la noblesse dans ses sujets, le Caravage se laissait emporter à la vérité du naturel tel qu'il le voyait.

Et Félibien, de conclure : "Ainsi ils étaient bien opposés l'un à l'autre". C'est cette opposition que je voudrais un instant parcourir de Poussin au Caravage dans le lieu d'un tombeau, d'un même tombeau qui serait comme le lieu géométrique fascinant de la représentation de peinture et sa fin, son achèvement, son accomplissement et peut-être sa mort. Mais il est tant de façons de mourir : mort de la représentation de peinture par destruction, le Caravage ; représentation en peinture de la mort par déconstruction, le Poussin. Peindre la vérité au naturel tel qu'il est, là devant les yeux, faire plaisir jusqu'à la douleur, faire voir jusqu'à la fascination : alors la peinture meurt de la violence de l'effet de représentation. Choisir la belle Nature, apporter de soi-même noblesse et grandeur, faire du tableau, une théorie et de l'image, un modèle, représenter la représentation comme contemplation pour atteindre la fin de la peinture, la délectation : alors la peinture meurt de la jouissance de l'effet de la représentation. Il faudrait essayer de voir se lever du tombeau de l'histoire, au cœur de l'Arcadie, le Lazare du musée de Messine ou voir y revenir le Christ du Vatican.

Les *Bergers d'Arcadie* de Poussin au Louvre : au centre du tableau, un tableau, un sème, et au centre de ce centre, un épitaphe, quatre signes inscrits, gravés sur la paroi "et in Arcadia ego" et parmi ces signes, le signe dernier ou premier, origine ou fin, signifiant vide en attente d'être rempli par une parole vive : Ego, Moi en ce lieu-là, centre du centre. Moi, qui a écrit ? qui parle ici maintenant pour redonner la vie à ces signes sur la paroi ? Ego, Moi ou le berger agenouillé qui regarde les mots écrits, qui les désigne du doigt, qui les profère, bouche ouverte : mais voix silencieuse, voix ensevelie, si j'ose dire, à la surface du tableau ; un message se dit par lui, par sa bouche ouverte, muette, de profil. Ego, Moi ? Lui ? Moi devant le tableau, lui qui y est pris ? Qui a écrit Ego ? Ni lui ni moi en ce centre sur la paroi du tombeau : Ego, personne. Ego, sinon ces traces creusées à la surface opaque de la pierre, par le ciseau de quel sculpteur-scripteur ? Le tombeau parle et ne dit rien. Telle serait sur la paroi du tombeau en peinture la réponse de Poussin au Narcisse, au narcissisme du Caravage : ce tombeau-là ou la vérité de Narcisse. Ego pointé par l'index de cette

figure agenouillée, par un doigt charnel de peinture. Mais cet index est aussi la pointe d'une ombre projetée sur la paroi par la lumière du soleil, une ombre qui y dessine une énigmatique figure. Nous ne pouvons jamais parler de la mort. Je ne peux, encore moins, parler de ma mort que par image et métaphore. Métaphore de la mort, de ma mort, un déplacement, un transfert qui pour être cohérent avec ce qu'il déplace ou ce qui se déplace est et ne peut être qu'un effacement, une érosion ; la métaphore de la mort gomme son sillage à la surface du langage. Qu'en est-il de l'image ? Les *Bergers d'Arcadie* de Poussin : ego, moi qui contemple, je constate deux absents, deux défaillances, deux *morts* au début et à la fin de ma *théorie*, là où il y aurait dû avoir un œil ou une voix, un œil dans ce tableau pour désigner et assigner le lieu du regard créateur-contempleteur ; le peintre s'efface. Le peintre efface *moi* comme *lui*, tous deux sujets de la peinture ; mais aussi bien une voix sortant de la pierre tombale pour nommer de son nom celui qui inscrit-écrit ego, là, au centre de la paroi. Double absence, double mort du regard et du nom, du sujet – d'énonciation – au point de vue et son autre, le signifiant au point de fuite, en son centre.

Dans l'énoncé de l'histoire que le tableau déclare avec la frise harmonieuse de ses quatre figures de part et d'autre de quatre mots écrits, la représentation de peinture ainsi se représente en présentant, à son origine, une absence, celle du sujet de représentation et, à sa fin, l'autre de cette absence, celle d'un nom qui met l'énoncé – écrit en son dernier mot, *ego* – en état d'errance, par tous approprié parce qu'à personne et cependant fixé à jamais dans un marbre de peinture, un tombeau de représentation. L'un pourrait bien être l'autre : peut-être le premier, l'œil du sujet-peintre, ne se donne-t-il à voir dans la représentation que sous la forme in-signifiante, à la fois dépourvue de sens et insistante à le provoquer, d'un signe-mort, d'un sème, un signe inscrit dans une image, un *sème* écrit dans l'image d'un *sème* : signe, image, tombeau. C'est ainsi que le berger d'Arcadie à genoux me représente et me répète comme je le re-produis en le re-gardant, il me représente dans le tableau comme je le représente au-dehors, inclus-exclu autour de la double mort du regard et de la voix. Ce que le tableau est pour moi, sujet regardant, le tableau l'est pour lui sujet représenté : le tombeau est son tableau et son tombeau est mon tableau. Il se pourrait bien que la "théorie" poussinienne, la théorie-délectation ou la théorie-jouissance soit toute cette violence ensevelie dans le tableau-tombeau.

Voix du tableau inaudible par inscription interrompue sur le silence du nom ; œil du sujet de peinture aveuglé par représentation d'une figure qui le supplée et le cocœuvre. Peut-être ce sujet de peinture se voit-il pourtant, non pas lui à vrai dire, mais une histoire au centre de laquelle il vient de tracer dans la paroi du tombeau, ses substituts, ses suppléants

visibles et lisibles, les corps, les gestes, les regards et les doigts pointés vers les quatre signes dont le dernier est ego.

La métaphore de la mort efface les traces de son déplacement, disions-nous. La mort de l'œil du sujet-peintre dans les figures de l'histoire qui le représentent a pourtant laissé une trace partout répandue dans le tableau, qui inscrit cet œil absenté dans et sur les figures, car cet œil est l'œil solaire qui illumine la scène à partir de sa coulisse de gauche : nouvelle illustration de la pensée de La Rochefoucauld : "Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face", seulement les traces de leur déplacement, les traces de leur effacement... Or ici même, une trace de cette érosion à la fois mortelle et solaire : l'ombre du berger déchiffreur-lecteur, mon représentant dans le tableau, l'ombre de sa figure sur la paroi du tombeau au point de l'événement central narré, ce point remarquable entre tous puisqu'il est le point de contact du doigt représenté et visible du doigt de chair et de peinture, de son ombre peinte tracée par le déplacement, la métaphore de l'œil solaire et d'un signe écrit de l'épithète (qui marque que le lieu de la mort est celui approprié à une mort singulière), point de contact qui est littéralement le point de la mort à la surface du tombeau, ni le bout d'un doigt, ni la pointe de son ombre, ni la trace du signe et tout cela à la fois : point aveugle, neutre, in-défini... point où se résume et s'annule toute la dimension de profondeur illusoirement réalisée sur la toile : point de vue point de fuite et leur inassignable parcours, condensé, *supprimé* en ce point sur une paroi opaque... grâce à l'absence de l'œil solaire et à la trace de son absence.

Le Poussin a peint un Berger qui a un genou en terre, et montre du doigt ces mots gravés sur un tombeau, "Et in Arcadia ego."

Quant à l'autre berger, ajouterai-je à la description de Félibien, son index est posé sur une fissure verticale à la paroi du tombeau, à l'aplomb de la fracture qui divise le sol de la scène et isole la femme à gauche. Cette fissure, trace du temps, court sur la paroi, entre IN et Arcadia et coupe EGO, enjeu central de tout le tableau, scission du moi écrivain et peignant, du sujet-peintre, scission par où se trace l'absence de son nom ; peut-être cette fissure est-elle la voix du tombeau. Mais l'œil solaire intervient : il projette l'ombre du berger de son bras, de sa main, de son doigt, sur la paroi du tombeau, son ombre, son double, sa figure dans la mort, mais aussi la forme originelle mythique de la fiction de peinture sur la pierre lisse et opaque ; le tombeau en peinture du sujet-peintre est le tableau de peinture qui le présente mort ; l'ombre du bras, de la main, du doigt sur la paroi les efface dans leur réalité de chair peinte et y fait venir en suppléance la faulx de Saturne qui préside à l'Arcadie de l'Age d'or, mais aussi celle de Cronos, le dieu castrateur, le dieu temps qui fait tout mourir. L'ombre peinte d'un

bras de chair peinte, *hypogramme* iconique de la mort du peintre et du seul tombeau qui soit l'exaltation de sa disparition : le tableau.

Le Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait de lui qu'il était venu au monde pour détruire la peinture. La particularité de l'Ecole du Caravage est l'emploi d'une source lumineuse constante éclairant par en haut et sans réflexions ; comme cela pourrait se produire dans une pièce qui n'aurait qu'une seule fenêtre et dont les murs seraient peints en noir... Tous ces procédés ne semblent pas convenir à la composition d'une histoire et à l'expression des émotions... parce qu'il est impossible de disposer de l'intérieur d'une pièce éclairée par une seule fenêtre un grand nombre de figures qui jouent l'histoire, qui rient, se lamentent, marchent et qui en même temps s'immobilisent pour se laisser peindre.

Avec le Caravage, destruction de la peinture signifie mort de la peinture d'histoire, dans une pièce obscure que traverse un éclat de lumière qui saisit, immobilise, stupéfie les figures dans un temps instantané, qui neutralise la durée de la représentation de peinture. Le Poussin, au centre de ses *Bergers d'Arcadie* avait représenté, dans la douceur gris argent de la campagne romaine, le volume massif et clos d'un tombeau. Il semblerait à lire Mancini que le sépulcre soit le lieu scénique où le Caravage dispose ses figures, sépulcre que viendrait éclabousser d'accents lumineux un trait de lumière par une pierre tombale soulevée. Il ne s'agit pas de faire du tableau une théorie et de l'accomplir dans l'effet de jouissance délectation. Il s'agit de le produire en vue d'un effet, de faire du tombeau une force et de la représentation, une puissance d'effet et une violence d'affect. Or cette puissance, cette violence reposent techniquement sur la question du noir et du blanc.

Trois thèses concernent le noir et le blanc :

1/ le blanc pur avance ou recule indifféremment : ce qui signifie que l'espace est lumière, que la lumière est blanche et que l'indifférence de l'avancée ou du recul manifeste l'ouverture de l'espace à toutes les traversées du regard.

2/ le blanc s'approche avec du noir et s'éloigne sans lui : première dynamique de la différenciation par la puissance du noir qui fait refluer le regard à sa source. D'où

3/ pour le noir tout pur, il n'y a rien qui s'approche davantage. Un espace noir n'est pas un espace, c'est un non-espace, un plein à densité maximale. Le noir est la couleur la plus pesante, la plus terrestre et la plus sensible : c'est une limite théorique, la non-couleur par proximité absolue de l'œil ; la non-couleur de la mort de tout regard dans le choc du contact.

L'espace intérieur des choses est noir : le noir est l'espace dense, totalement fermé, l'espace du cercueil. Non plus le tombeau vu de l'extérieur en *Arcadia*, mais *Arca*, coffre, armoire, cassette, cercueil, prison, cellule : tombeau scellé dont on ne peut savoir – voir – ce qui s'y passe. Il contient, mais quoi ? L'espace noir du Caravage, espace arcanien ; l'espace blanc de Poussin, espace arcadien. "La peinture est une imitation faite avec des lignes et des couleurs de tout ce qui se voit dessous le soleil." Si dans cet espace arcanien, un rayon lumineux est introduit à partir d'une source unique, alors la lumière sera portée à son maximum d'intensité et provoquera un effet d'éclair : éblouissement, aveuglement, stupéfaction. Le paradoxe du Caravage est celui de la mort comme métaphore d'effacement ; c'est lui qui me permet de dire qu'on n'en peut rien dire. Si l'espace veut dire lumière, si lumière veut dire blanc, l'espace noir est une contradiction dans les termes : une impossibilité qu'un regard qui serait enclos dans un tombeau absolument scellé viendrait *imager* pour effacer dans le même temps, cette image. Proposons un tableau entièrement noir : l'espace que son cadre enfermerait pourrait être pensé comme la surface pleine d'un volume noir infiniment dense ; une image de la mort qui serait la mort de toute image, non pas le vide d'un espace déserté de ses objets, mais le plein sans faille ni arête de la chose. Le tableau entièrement noir est un espace représenté qui expulse hors de lui, hors de sa surface les objets que le peintre voudrait y introduire. Si alors est projeté de l'extérieur du cadre du tableau défini comme surface pleine et dense, un rayon lumineux presque parallèle à cette surface, ce faisceau va extraire presque instantanément des fragments d'objets et de figures qui, pour une part, resteront pris dans la compacité de cette surface et pour l'autre, viendront saillir en avant d'elle.

Fragments *vivants* et *pétrifiés* d'un désastre minéral : instant hors temps, présente présence qui, dans l'espace-temps du tableau, de la représentation de peinture ne peut être qu'un espace halluciné, qu'un temps fantasmatique : le tombeau du sujet de la peinture. Ainsi le David et Goliath de la galerie Borghèse où le peintre a mis en scène sa mort sur la surface noire du tableau dans son angle inférieur droit : tête coupée du géant vaincu d'un coup de fronde au front, autoportrait. Mais c'est cet angle du tableau, cet angle du plan de représentation qui opère la décapitation ; l'épée du jeune David n'en est que la figure : la tête coupée du peintre est en saillie par rapport au reste qui reste pris dans la surface dense du tableau : figure en bas-relief sur la paroi solide du tombeau arcanien. Tête coupée, autoportrait, masque. La tête de Méduse de 1595 est devenue celle de Goliath dix ans après, mais la même vérité mortelle demeure d'un tableau à l'autre, d'un tableau qui n'est autre que le miroir du bouclier de Persée où se reflète, pour y mourir de stupéfaction, le regard du peintre en Gorgone, à cet autre où le peintre s'offre à lui-même sa propre mort en peinture de Goliath dans

un tableau-tombeau. Dans le premier, il représente la pétrification ; par le second, il la réalise : le bouclier-miroir est devenu mur noir du tombeau.

Paradoxe de la mort, paradoxe du Caravage, paradoxe de la Méduse et de la ruse en peinture qui est la ruse avec la mort : venir au contact de Méduse et la tuer (venir au contact du regard dans son œil même et se l'approprier), telle est l'aporie (de l'autoportrait, du portrait de la représentation de peinture) puisque Méduse-regard garde sa distance dans l'éloignement de la profondeur et rend impossible son franchissement, puisque Méduse-regard est avant tout mouvement du corps déjà à son terme, puisqu'elle immobilise son adversaire au lieu où il est, au point de vue, en le pétrifiant là dans son œil même. Ainsi Méduse est au terme de la profondeur, au point de fuite de l'objet, à l'infini aporétique, et en un instant mortel (celui du regard même, du coup d'œil) au point de vue de l'adversaire, à son contact. La ruse de Persée qui est la ruse même de la peinture, de la représentation consiste simplement à reproduire, à répéter la Méduse-regard, à la redoubler : c'est la ruse de la mort même (entendez, une fois encore, le génitif aux sens objectif et subjectif) découverte à la surface de la représentation, à la surface du miroir de bronze du bouclier de Persée. Toutefois, alors qu'en 1596, le Caravage se déguise en Méduse, se travestit dans la mort-femme sur la rotella du cardinal del Monte, il se présente en Goliath décapité, il se montre dans la mort – sa mort – sur la paroi infiniment dense d'un tableau-tombeau. Mais les bouches s'ouvrent sur le même cri silencieux et les yeux sur la même irréprésentable image, l'infigurable présence, la métaphore instantanée d'un regard qui vient frapper l'œil qui l'a émis : éclair aveuglant.

Il arrivera au Caravage encore plus tard, en 1609 – la course de sa vie s'achève en 1610 – d'ouvrir dans le tableau-tombeau, la tombe du mort, de représenter, comme en abîme, la tombe dans le tombeau et cela, me semble-t-il, afin de nous laisser entrevoir ce que nos définitions lexicales du XVII<sup>e</sup> siècle mettaient comme sujet ou suppôt, sous la tombe, marqueur du lieu de la mort, le mort : sujet ou suppôt de peinture enseveli sous le tableau-tombeau. Le Caravage œuvre, en 1609, le tombeau pour en extraire, à la voix du Christ, Lazare. Ce lieu de la mort, nul regard ne peut s'empêcher de le reconnaître, même si cela n'en est point la figure (et je souligne *cela*, le démonstratif neutre, car comment un tel lieu serait-il figurable ?) dans le rebord inférieur de la scène, sa rampe qui court sur toute la largeur de la toile en redoublant le cadre, rampe d'une fosse d'orchestre indistincte sur l'extrême bord de laquelle les acteurs essentiels de la résurrection sont placés. C'est de ce lieu frontière ouvert en abîme, qui n'est ni dans le tableau (dans ce qui fait le tableau), ni hors de la toile, c'est de cet espace de rebord (image non mimétique, image indéfinie, image sans représentation ni présentation imaginaire), que le cadavre du

mort, le sujet, le suppôt a été extrait : il est montré à l'instant précis où cadavre il est frappé, commotionné par l'éclair de lumière et de foudre de la vie, tétanisé en cadavre, stupéfié, médusé sans regard, flux de vie qui n'est ni vie ni mort, foudroyé par la vie, par le geste d'indication du Christ dont le bras droit de Lazare et sa main, paume ouverte face à la pointe de l'index recueillent l'éclair de lumière. Cependant que le bras gauche du mort, main grande ouverte face à mon regard, frappée elle aussi par la lumière, laisse échapper la tête de mort sur le sol. Telle serait, presque naïve et populaire, l'image caravagesque de la résurrection, un cadavre qui laisse échapper le signe, le marqueur de la mort, la mort décapitée de sa tête, mais en même temps, ultime version de la *Méduse* et du *Goliath* Borghèse : une tête de mort, vous l'avez noté, présentée non pas frontalement mais par la base, montrant ainsi le trou noir de la décapitation comme un œil unique jouant sur le bord du tableau, dans une symbolique d'effet immédiat, ce que nous avons essayé de reconnaître dans l'œil du sujet spectateur au point de vue-point de fuite du dispositif. Le cadavre de Lazare à l'instant stupéfiant-stupéfié, neutre, ni vie ni mort, même face au Christ dressé et tendu dans le geste tout puissant d'indication, le cadavre lui présente sa propre image de crucifié : il lui présente, en la jouant, sa propre mort, dans le corps mort qu'il sera. Lazare, en un instant, en instance de résurrection hors du tombeau, c'est déjà le Christ en état rigide et cadavérique et en procès de descente de croix, de déposition dans sa tombe, et le crâne qui roule sur le sol, au bord extrême de la fosse ouverte pourrait être celui d'Adam, le premier homme, au Golgotha. Quel que soit le niveau du parcours d'interprétation, elle rencontrera pour sans cesse la traverser, la représentation comme instantanée, instant neutre ou plutôt le neutre d'un instant, inoccupable, impensable sinon par ses bords, le lieu a-topique du cogito de ma mort. La tête de mort est l'image de ma mort et la mort de mon image : mon représentant annulé dans le tableau l'équivalent du crâne anamorphotique au premier plan des *Ambassadeurs* de Holbein. Et in Arcadia ego : même dans l'Arcadie de la représentation de peinture Moi, le sujet de l'œuvre, le sujet peintre. *Et in arca hoc* : même dans le tombeau du tableau, de la toile de la surface de peinture ceci, sans nom, suppôt, sujet de peinture.

Louis Marin  
E. H. E. S. S.  
Paris