

ENTRE PRÉSENCE ET REPRÉSENTATION

L'IMAGE PICTURALE ET LE SPECTATEUR

« Toute œuvre est à la fois image, représentation, et présence d'une existence. Mais tantôt l'art voudrait n'être qu'image, art sec ayant dégorgé sa sueur, son humidité d'existence, tantôt il voudrait n'être que présence... nous empêchant de situer, de préciser l'image... Entre les deux frontières se déploie toute la carte routière de l'art. »

Gaëtan Picon⁽¹⁾

Je voudrais analyser la relation qui s'instaure entre l'image picturale et le spectateur, c'est-à-dire la nature de l'espace qui sépare et relie tout à la fois le tableau et celui qui le contemple. Cet espace, c'est l'image picturale elle-même qui l'engendre et le détermine, et c'est le peintre qui en produit les modes de fonctionnement ou la loi. Le spectateur doit donc, à son tour, saisir la nature de ce mouvement dans lequel est pris son regard, s'il veut véritablement comprendre ce qu'il contemple. Aussi convient-il, sans autre préambule, de partir d'images singulières pour saisir comment leur nature détermine le regard du spectateur, sa place, sa liberté réglée de vision, d'appréciation et d'interprétation. Apparaîtra alors un spectre théorique qui se déploie entre deux pôles ou deux fonctions du tableau : la fonction de représentation, et celle de présentification. Déterminer l'existence de ces deux fonctions ou, comme le dit Gaëtan Picon, ces « deux frontières » ; dire leur nature et analyser leur articulation, leur opposition voire leur conflit; tel est l'objet du parcours qui suit et qui nous permettra d'explorer sur « la carte routière de l'art » trois sites singuliers : la peinture de Jan van Eyck (vers 1390-1441), celle de Johannes Vermeer (1632-1675), enfin celle d'Alexej von Jawlensky (1864-1941).

(1) *Admirable tremblement du temps*, Skira, 1970, p. 99.

1) VAN EYCK : IMAGE DU MONDE, PRÉSENCE DE DIEU

Le tableau qui constitue le point de départ de ce parcours est célèbre et crucial.



JAN VAN EYCK : *Giovanni Arnolfini et sa femme*. 1434. Londres, National Gallery

Célèbre parce qu'il s'agit du portrait, peint en 1434, par Jan van Eyck et qui représente un riche marchand italien et sa femme, les époux Arnolfini. Crucial, dans la mesure où nous avons ici a) une des premières peintures à l'huile (qui remplace la *tempera*), b) un des premiers portraits, contemporains des premiers

paysages, c) une des premières œuvres flamandes signées, ce qui met au jour notre conception moderne de l'auteur comme père créateur de ses enfants sur lesquels il a une complète autorité, d) un des premiers tableaux au sens moderne du terme, au sens d'une image séparée de l'ensemble architectural dans lequel auparavant les œuvres prenaient place; au sens d'une image séparée également d'une visée strictement religieuse et cultuelle : l'image de van Eyck est moderne parce qu'elle est proprement une image, c'est-à-dire qu'elle n'est plus une icône. Je voudrais faire trois ensembles de remarques, quant à l'architecture du tableau, sa fonction de témoignage, son usage de la lumière et de la couleur.

1) L'image eykienne est immobile, les personnages sont figés, ils ne se regardent pas, ils sont séparés au maximum l'un de l'autre et autant que leur geste le leur permet. Cette froideur générale est renforcée par la géométrie de l'œuvre : *symétrique* (du lustre au chien en passant par le miroir, la main de l'époux, le bord d'une lame de parquet), le tableau ouvre à gauche sur l'espace de la fenêtre, à droite, sur celui du baldaquin. *Perspectiviste*, il ouvre sur le devant en donnant le sentiment d'une profondeur où se rejoignent les lignes de fuite, et sur l'arrière où se situe le point de perspective, point qui détermine la place du peintre, celle du témoin de la scène représentée (au-dessus du miroir est écrite de manière significativement évidente la formule « Jan van Eyck fut ici »), celle enfin du spectateur de l'image picturale. Le tableau est donc ⁽¹⁾ une *surface* où s'équilibrent, se rejoignent et communiquent deux pyramides⁽²⁾, l'une qui est représentée par le tableau et qui est celle de la représentation elle-même, l'autre qui est au devant et qui n'est pas directement représentée parce qu'elle est plutôt la condition de la représentation, ce par quoi la représentation existe et prend une signification : le point de vue du spectateur auquel le spectacle (et contrairement à ce qui se passe dans une sculpture) est offert. Le caractère impeccable de la géométrie perspectiviste de l'image eykienne (en fait le tableau n'est pas aussi parfait qu'il en a l'air dans la mesure où il contient trois points de fuite : c'est que les flamands ont cherché de manière empirique ce que les italiens —Filippo Brunelleschi dans les années 1420— ont trouvé de manière scientifique) repose sur l'absence d'un sujet qui regarde à distance l'œuvre; cette absence du spectateur étant la condition pour que le spectacle existe. L'image porte deux fois la présence de cette absence, de ce qui fonde la représentation et qui est, à ce titre, irréprésentable. Cette présence est impliqué⁽²⁾ée, d'une part, par la conception albertienne du tableau comme fenêtre⁽²⁾ ou comme *Durchsehung* comme dit Albrecht Dürer : car la fenêtre implique quelqu'un à sa fenêtre. Cette présence est, d'autre part,

(1) Voir Panofsky *Les primitifs flamands*, Hazan, 1992, introduction.

(2) Alberti *De Pictura*, trad J. L. Schefer, Macula, 1992, p. 115.

subrepticement représentée au point de fuite principal, au centre donc à la fois spatial et logique du tableau, je veux dire au cœur du miroir qui est au fond de l'image et qui contient le reflet des époux Arnolfini (de dos) et du peintre (de face). Par un artifice donc, par la mise en abîme d'une image minuscule au sein de l'image principale, par la peinture d'un reflet non immédiatement visible, van Eyck produit une image comme représentation et en même temps une image qui réfléchit sur elle-même, sur sa nature et ses conditions de possibilité : l'image est ici image d'image, une représentation de représentation, une⁽¹⁾ méta-image qui déconstruit ou met en scène le dispositif qu'elle met en place⁽²⁾. Le *Portrait des époux Arnolfini* tente de mettre à l'intérieur de lui-même ce qui lui est nécessairement extérieur; il tente de combler ou de clore l'espace qui sépare le spectacle du spectateur; il manifeste en positif (visible) la lacune qui lui est essentielle et qui existe en négatif (invisible) dans toute représentation. Ce faisant, il met au jour les trois fonctions de la représentation : a) exhiber, *i.e.* exposer devant les yeux une scène absente mais rendue présente à nouveau; b) exhiber l'auteur même de cette exhibition, montrer celui qui a eu le pouvoir de rendre pérenne ou vivant ce qui est nécessairement fugitif et voué à la mort; c) exhiber enfin, et après le destinataire de la représentation, le destinataire, celui à qui la représentation s'adresse et qui a le pouvoir de regarder parce que ce pouvoir lui a été conféré par celui qui a le pouvoir de représenter : mise en scène de la souveraineté du peintre et de celle du spectateur qui, tous les deux à leur manière, centralisent et totalisent l'image, le tableau met au jour un individualisme dont Jacob Burckhardt a pu dire qui était aussi expressif d'un individualisme social et politique⁽³⁾.

2) Il faut désormais porter son attention sur la manière dont l'image manifeste le monde et le pose sous notre regard. Le réalisme est ici évident et l'exigence d'imitation portée à son comble. « Comme par miracle, un coin du monde réel se trouve fixé sur un panneau. Tout y est : le tapis, les socques, le chapelet accroché au mur, la petite brosse à côté du lit, les fruits sur l'appui de la fenêtre. C'est comme si l'on surprenait les Arnolfini chez eux. »⁽³⁾ La fixité de l'image et les effets d'éloignement qu'elle produit (éloignement des deux personnages, du fond de la pièce par rapport au plan du tableau, du plan du tableau par rapport au spectateur) s'accompagnent donc d'un effet de rapprochement et d'intimité. Le tableau fait irruption dans la chambre; pénétrant le monde, il *l'enregistre*. Le peintre est ici un pur *témoin*, et il l'est triplement : témoin ou spectateur des choses du monde, témoin d'un acte juridique et religieux qui est celui du mariage,

(1) Sur les fonctions de la représentation et spécialement sur sa réflexivité voir *Le portrait du roi* de Louis Marin, Editions de Minuit, 1981.

(2) *La civilisation de la Renaissance en Italie*, coll. Médiations, Gonthier, 1958.

(3) E. Gombrich, *Histoire de l'art*, Flammarion, 1982, p. 180.

témoin de deux individus dont van Eyck nous offre le portrait. a) Le peintre recrée l'image de la réalité en en fixant, avec une extrême minutie et virtuosité, les infinis détails : les poils de la brosse, ceux du chien, la texture et les plis des draperies, les reflets de lumière sur les étoffes, le cuivre du lustre etc., le réel apparaît comme constitué d'éléments infiniment petits que le peintre prend soin de fixer avec une égale netteté, que l'on soit au premier plan dans la fourrure du chien ou, au dernier, dans le feuillage de l'arbre que l'on aperçoit par la fenêtre. Comme le dit Panofsky⁽¹⁾, l'œil de van Eyck fonctionne comme un microscope ou un télescope, ce qui donne le sentiment au spectateur qu'il est capable de pénétrer les deux infinis, l'infiniment petit des individus qui compose le monde, l'infiniment grand de l'espace homogène et géométrisable que présuppose la perspective artificielle. L'image fonctionne comme le calcul infinitésimal qui réalise la continuité et l'homogénéité de toutes les grandeurs, des plus infimes aux plus grandes. Première conséquence, l'image n'a pas de fonction psychologique : sous un microscope les sentiments humains n'apparaissent jamais, que les personnages soient mis au premier plan comme dans ce portrait, ou qu'ils mesurent un millimètre de hauteur comme ceux qui passent sur le pont représenté en arrière-plan dans la *Vierge au chancelier Rolin* de 1436. Deuxième conséquence, l'image fait participer le moi du spectateur à un double processus d'infinimentisation : en multipliant à l'infini les choses corporelles sous son regard, elle le fait participer à l'infini regard de Dieu qui sait voir, avec la plus grande acuité, les plus grands corps de l'univers en même temps que les plus petites particules. Ici, le naturalisme et le nominalisme s'unissent au mysticisme : en nous faisant explorer l'extrême variété des choses (regard de tout), l'image nous immerge dans l'unité et l'infini du créateur (regard du tout). Le visible ouvre donc sur l'invisible car la visibilité n'est possible que sur fond d'invisibilité : celle du spectateur fondement de la représentation; celle de Dieu fondement de la création. Si comme nous l'avons dit, l'œil du peintre est pur témoin enregistreur du réel, c'est pour nous faire saisir que le réel déborde de très loin le seul visible. Cette idée s'approfondit encore quand on note que la notion de témoin acquiert ici un second sens, un sens juridique. b) La scène ici décrite est une scène de mariage dans sa double dimension juridique et religieuse. Juridiquement, van Eyck témoigne de manière légale : il « était là ». Il enregistre le double serment (*fides*) de Giovanni Arnolfini et de Jeanne Cenami, l'acte de joindre les mains (*fides manualis*) et l'acte de lever l'avant-bras (*fides levata*). Religieusement, van Eyck représente ce mariage en réunissant les deux moments rituels successifs du serment conjugal, puis de l'allumage de la bougie (celle qui est curieusement

(1) *La peinture flamande*, F. Hazan, 1992, p. 330.

(2) *Architecture gothique et pensée scolastique*, Minuit, 1967, p. 81.

solitaire sur le lustre), bougie symbole du Christ qui témoigne, lui surtout, de l'engagement réciproque des deux époux. Sous le regard du peintre qui certifie le mariage de deux italiens émigrés à Bruges, sous le regard du Christ qui scelle leur union, les époux Arnolfini ont voulu ici leur portrait où s'abolissent « les frontières entre le portrait et la scène narrative, entre l'art sacré et l'art profane ». Cette aptitude de l'image eyckienne à produire l'unité en faisant fusionner plusieurs dimensions habituellement séparées, se montre aussi dans la manière dont van Eyck se fait témoin au troisième chef : témoin de deux individus dont le portrait doit renvoyer nécessairement à la singularité qui s'exprime dans leur nom, dans leur nom propre. c) Tout portrait doit opérer une dialectique de l'universel et du particulier, de l'individualité et de la totalité, de l'accidentel et de l'essentiel. En peignant un individu, le portrait doit représenter l'essence de l'homme. On peut dire que *Le portrait des époux Arnolfini*, réalise parfaitement cette dialectique. La réalité particulière qu'il explore n'est pas psychologique. Certes, nous sommes face à deux singularités, mais leur absence, leur froideur, nous empêchent de connaître leurs sentiments, leur caractère ou leur histoire. Le double portrait (différent en cela de celui des ambassadeurs d'Holbein) a ici

« une profondeur qu'on est à la fois tenté et dissuadé d'explorer. On se trouve face à face non pas tant avec la simple apparence d'un individu qu'avec ce qu'il a de plus profond et de plus essentiel, entité unique mais non dépendante du temps ou du lieu, impossible à connaître ou à juger à l'extérieur mais totalement humaine. »⁽²⁾

Une fois encore, mais sous une autre modalité, le tableau se fait présence d'une absence, présence-absence qui n'est pas seulement celle du peintre, du spectateur, de Dieu, mais qui est aussi et simplement celle de deux hommes. Une fois encore, le tableau saisit l'intimité dans la distance, et l'éloignement (celle du peintre, du spectateur, de Dieu, des deux époux) dans la proximité d'une image et d'un monde où s'abolissent et s'échangent l'intérieur et l'extérieur. Quel est alors le principe ultime de cette abolition et de cet échange?

3) La première remarque montrait la perspective comme principe architectural de la fusion de la distance et de la proximité, du dehors et du dedans. La seconde remarque montrait que le second moyen d'abolition de la dualité du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence, était la mise en œuvre de ce que Panofsky nomme un « symbolisme caché » par lequel l'image n'est pas pure apparence puisque s'y manifeste l'essence. Ma troisième remarque va montrer que ces deux moyens s'articulent sur un principe proprement plastique et même

(1) Voir Panofsky, *ibid.*, p. 369 et 370.

(2) *Ibid.*, p. 353.

proprement pictural, celui de la couleur. Le problème de la perspective géométrique, c'est qu'elle engendre un espace extérieur que le miroir convexe au fond du tableau ne saurait complètement fermer. Ce miroir est bien un artifice représentationnel qui tente d'abolir la distance séparant le spectacle du spectateur, mais qui ne saurait y parvenir radicalement, tant l'architecture géométrique perspectiviste met à distance l'image, la maintient comme spectacle, c'est-à-dire maintient la frontalité ou le face-à-face que tout spectacle suppose. Aussi la conquête de l'unité qui est celle de van Eyck ne semble-t-elle pouvoir passer que par la mise en œuvre d'un principe subordonnant et englobant celui de la perspective, le principe de la lumière colorée dont le rayonnement et la vibration, non seulement assure réellement l'unité de l'image, mais attire et enveloppe le spectateur dans son propre processus. Vasari prétendait que van Eyck était alchimiste et la tradition fait passer le peintre flamand pour l'inventeur de la peinture à l'huile. Nous savons que van Eyck n'était pas l'inventeur de la peinture à l'huile (elle existe depuis le 12^{ème} siècle) mais que, sans être nécessairement alchimiste, il avait une très grande maîtrise des mélanges colorés et de la superposition des couches translucides de couleurs. C'est cette superposition, par laquelle les couches du dessous continuent de produire des effets au niveau des couches du dessus, qui donne à la surface picturale flamande sa « profondeur » et qui lui permet de briller comme de l'émail même dans les tons les plus foncés. Comme le peintre étale des glacis plus ou moins transparents et translucides, il a la possibilité de renforcer l'intensité lumineuse d'une couleur sans ajouter du blanc et donc sans affaiblir l'intensité chromatique.⁽¹⁾ Par là-même, a) l'imitation de la nature se fait de plus en plus fidèle, b) le tableau brille sur toute sa surface, également dans les tons clairs et sombres, et sans l'aide d'un vernis, c) la lumière n'est plus un principe quantitatif d'isolement comme c'est le cas dans la peinture italienne, mais devient un principe qualitatif de liaison et d'unité : unité des choses sur lesquelles se réfléchit la lumière, unité du dehors et du dedans de la représentation. Car, en représentant l'éclat de la lumière se diffractant au contact des matières (le cuivre, l'étoffe, le bois, la peau d'un visage, d'une main ou d'un fruit), non seulement le peintre fait sentir l'unité du monde, mais surtout il dématérialise le monde, l'allège au point de devenir un monde intérieur, un monde transparent, labile; un monde qui a perdu toute trace d'opacité et qui a la sérénité de la pensée. L'imitation eyckienne n'est pas une reproduction d'un monde étranger et rétif; elle en est bien plutôt sa spiritualisation ou son intériorisation, c'est-à-dire sa plus parfaite maîtrise. En un sens, l'imitation eyckienne peut être pensée comme le moyen de la disparition du monde; sa liquidation au deux sens du terme;

(1) *Ibid.*, p. 281-282.

ce par quoi le monde perd toute trace d'extériorité et de résistance parce qu'il est selon l'expression hégélienne « tiré de l'intérieur »⁽¹⁾. Grâce à elle, nous ne sommes pas jetés au monde comme en pleine nature; nous sommes projetés à l'intérieur d'une tête, d'un cerveau, d'un œil, bref d'une vision en sa plus stricte intimité. Ce n'est donc pas tant grâce au miroir convexe ou à la construction géométrique que le spectateur se trouve dans le tableau; c'est bien plutôt grâce à son « atmosphère enveloppante » et surtout grâce au fait qu'il n'est plus une surface éclairée et regardée, mais bel et bien une surface qui éclaire et qui regarde. Semblable à un morceau de musique qui englobe l'auditeur dans ses vibrations et dans l'intériorité de ses significations, semblable au bijou dont l'éclat fascine le spectateur au point de lui faire perdre la maîtrise de son point de vue, la *pictura lucida* de van Eyck se souvient de la lumière du vitrail qui éclaire le spectateur au point d'abolir la distinction entre le voyant et le vu, l'infinie luminosité de Dieu et l'individualité finie de l'homme. Lucide, *Le portrait des époux Arnolfini*, montre que c'est dans l'intériorité de la pensée que se manifeste la présence transcendante de Dieu. Splendide, il dépasse et conserve à la fois le souvenir des travaux de Jan van Eyck avant qu'il ne devienne peintre, lui qui était enlumineur et qui utilisait les couleurs pures pour leur simplicité, leur préciosité et leur luminosité.

2) IMAGE ARISTOTÉLICIENNE, IMAGE PLOTINIENNE

On peut désormais tirer les conséquences de l'analyse de ce tableau pour le problème qui nous occupe, celui de la nature du lien qui unit l'image et le spectateur. Ce tableau fusionne deux manières antithétiques de penser l'espace de l'œuvre et l'espace de communication entre l'œuvre et le contemplateur.

1) L'œuvre de van Eyck est bien une image au sens moderne de représentation, au sens qu'analysera Foucault dans son interprétation des *Ménines* de Vélasquez au seuil de l'ouvrage *Les mots et les choses*.⁽²⁾ L'œuvre d'art est pensée de manière architecturale comme une *dimension*, c'est-à-dire comme un réseau de relation entre ses parties. L'infinité des détails, leur netteté, la construction géométrique impeccable qui fait que chaque élément du tableau est comme spatialement classé en une sorte de taxinomie visuelle, font du *Portrait de époux Arnolfini* un rigoureux agencement; un arrangement soumis aux lois de la symétrie et de la perspective. On a là un ordre, une structure qui rattache l'image eycienne à l'antique définition⁽³⁾ de la beauté telle qu'on la trouve chez Platon, par exemple dans le *Gorgias* :

(1) *Esthétique*, Champ-Flammarion, tome 1, p. 221.

(2) Gallimard, 1966, chap. 1.

(3) 503 e.

« Tu peux, à ton choix, envisager l'exemple des peintres, celui des architectes, des constructeurs de bateaux, de tous les autres professionnels... : chacun d'eux se propose un certain ordre quand il met à sa place des choses qu'il a à placer, et il contraint l'une à être ce qui convient à l'autre, à s'ajuster à elle jusqu'à ce que l'ensemble constitue une œuvre qui réalise un ordre et un arrangement. »

Créer la beauté ou l'utilité (puisque ici les deux ne sont pas distinguées) c'est fabriquer, c'est organiser une multiplicité, produire une *convenance* ou une harmonie. L'œuvre de l'artisanat et l'œuvre d'art sont un microcosme, et le microcosme de la chambre nuptiale que nous avons sous les yeux est *un* monde comme imitation *du* monde. Ce microcosme, il est reconstruit pour le plaisir et l'édification du spectateur qui en admire la perfection formelle. Plus même et comme je l'avais dit au début, il est offert au spectateur grâce à la perspective géométrique qui suppose sa présence à l'extérieur de l'image. A la séparation des objets de la représentation répond donc la séparation entre le spectacle représenté et le spectateur qui, à distance, contemple le spectacle de son point de perspective ou de son site. A la distance instaurée entre des objets visibles par la géométrie et le jeu de l'ombre et de la lumière, répond la distance entre les objets vus et le sujet voyant. Voir c'est distinguer (séparer et diviser) ce que l'on voit et *se* distinguer de ce que l'on voit. On peut alors dire en conséquence, que l'image de van Eyck met en œuvre une conception *théâtrale* de la peinture, non évidemment au sens où l'on aurait une peinture produisant de grands effets rhétoriques et s'adressant de manière ostentatoire aux spectateurs, mais au sens strict, c'est-à-dire au sens d'une mise en scène, d'une recomposition ou d'une transposition qui assigne au spectateur sa propre position. En ce sens le modèle esthétique ici mis en place est un modèle aristotélicien, celui qui est décrit et expliqué dans la *Poétique*, où Aristote montre que la belle tragédie repose sur une intrigue qui en est l'âme et le moteur et qui est l'unité logique d'une diversité d'épisodes, séparés mais reliés autrement que chronologiquement, afin qu'ils constituent un parcours ayant un commencement, un milieu et une fin. Organisée et complète, l'intrigue tragique doit produire nécessairement ou vraisemblablement le retournement du bonheur en malheur. Elle doit surprendre le spectateur (telle est la première condition du plaisir esthétique) et engendrer un dénouement qui jette, rétrospectivement sur l'ensemble de la pièce, une cohérence et une intelligibilité (telle est la seconde condition du plaisir esthétique) que le spectateur attendait, espérait et cherchait. De ce fait, composer une tragédie c'est nécessairement être confronté à l'attente du public et jouer avec cette attente et ce point de vue. C'est la raison pour laquelle Aristote conseille au dramaturge (et au début du chapitre 17) « de se mettre au maximum la scène sous les yeux (pour composer des fables) ». Et de même, dans ses *Carnets* Léonard de Vinci conseille-t-il au peintre :

« Je dis qu'en peignant tu dois tenir un miroir plat et souvent y regarder ton œuvre; tu la verras alors inversée et elle te semblera de la main d'un autre maître; ainsi, tu pourras mieux juger ses fautes que de toute autre façon. »

Reflétée dans un miroir, l'œuvre apparaît comme détachée de son auteur qui devient son propre spectateur et qui est capable, parce que le miroir instaure un vis-à-vis ⁽²⁾ et une distance, d'*envisager* le tableau lui faisant face. Il y a donc une *stratégie* propre au poète et au peintre, c'est-à-dire la prise en compte, dans la construction de l'œuvre, de l'activité du spectateur à la fois regardant et pensant. C'est cette stratégie qui se manifeste dans la structure perspectiviste du tableau de van Eyck, dans le miroir vincinien, ainsi que dans celui qui nous regarde du fond de la chambre nuptiale, et cette stratégie est bien un jeu par lequel est à la fois extériorisé un point de vue intérieur et intériorisé un point de vue qui est extérieur et qui doit le demeurer pour que la représentation subsiste. « Décollé » de l'œuvre picturale comme du texte dramatique aristotélien, le spectateur vise l'œuvre qui le vise en retour et qui ne peut le faire que parce que le peintre s'est lui-même « décollé » de son ouvrage et s'est mis à la place du spectateur : au point de perspective, est bien peinte l'image de van Eyck qui, petite et fort peu reconnaissable, est, tout de même, un autoportrait.

2) A côté du modèle représentationnel et architectural de l'œuvre coexiste un autre modèle, de ce que Cassirer aurait appelé une autre « forme symbolique », fondé sur le caractère enveloppant et vibratoire de la lumière. De son point de vue, l'image eyckienne garde encore la trace et la fonction d'une icône par laquelle se manifeste la présence de la divinité. Moderne dans sa conquête de la réalité et de la subjectivité, elle reste cependant et encore redevable de l'univers médiéval. Si la beauté est, dans le ⁽³⁾ modèle aristotélien *proportio*, elle devient, dans ce nouveau modèle, *claritas*. Si, en tant que représentation, le *Portrait des époux Arnolfini* construit un monde visible parce que divisible et divisible parce que jouant du contraste entre le clair et l'obscur, la lumière et les ténèbres, la transparence et l'opacité, il n'en demeure pas moins qu'il tente, dans la mesure où il est lumineux dans chacune de ses parties, de résorber les divisions nées de la représentation et de happer ou d'absorber le spectateur dans sa lumière, de l'amener à l'unité indivise et resplendissante de Dieu, de produire un monde où, comme le dit Plotin :

(1) Collection Tel, Gallimard, 1987, p. 260.

(2) Marcel Lamy *Système et stratégie dans la poétique d'Aristote*, CRDP de Rennes, 1989.

(3) Voir Umberto Eco *Le problème esthétique chez Saint Thomas d'Aquin*, PUF, 1993.

« Tout⁽¹⁾ est partout, tout est tout, chacun est tout ; la splendeur est sans borne. »

Le naturalisme impliquait un modèle aristotélien, le mysticisme, un modèle néo-platonicien qui fait du principe une puissance lumineuse qui s'auto-effectue en émanant en tous sens, et en créant une infinité de choses singulières. Ces choses n'existent que dans la mesure où elles reçoivent l'éclat de ce Dieu que Plotin appelle l'Un ou que Denys l'Aréopagite (par lequel la théologie chrétienne se nourrit du néo-platonisme antique) appelle « le Père des lumières ». Chaque chose est une petite lumière, certes incommensurable au principe parfaitement transcendant, mais qui contient, parce qu'elle est une modalité (un éclat) du principe s'auto-engendrant, la perfection entière, la simplicité indicible de la lumière absolue : chaque *lumen* que le portrait de van Eyck multiplie en multipliant sous notre regard les choses et les reflets, renvoie donc au *lux* divin qui englobe tout (les choses comme le spectateur) en sa parfaite unité. Ce faisant, la contemplation de chaque reflet qui émane de ce bijou chatoyant et précieux qu'est la peinture eyckienne, nous amène à une vision non plus sensible mais intelligible : une vision des essences. Ouvrant notre œil intérieur, celui de notre âme, plutôt que nos yeux charnels, la vision n'est plus une *représentation* mais une *intuition* où toutes les séparations et les relations sont ramenées à l'unité ; à l'unité des choses entre elles, à l'unité des choses et de celui qui les voit, à l'unité des choses, de celui qui les voit et du Dieu qui, en sa surabondance, les a créés. En engendrant une peinture qui diffuse la lumière et la couleur, van Eyck, encore attaché à l'univers intellectuel de l'abbé Suger, de Roger Grossetête, de Dante ou de l'opuscule anonyme *liber de causis* qui compile les *Eléments de théologie* de Proclus, peint la *diffusion de l'être*, non pas tant l'organisation de la diversité en une unité harmonieuse, ou l'émancipation de cette unité par rapport à la multiplicité (idéal classique), mais bien plutôt la diffraction de l'unité originaire dans d'innombrables variations qui, parce qu'elles conservent toutes les traces de la simplicité divine, permettent de s'élever et de s'identifier à elle. *Le portrait des époux Arnolfini* peut dès lors engendrer ce qu'il faut bien appeler une extase. Celle dont parle Plotin dans *Ennéades* V, 8, 10 :

« Là-bas, la couleur qui rayonne sur tout, c'est la beauté ; ou plutôt tout est couleur et beauté, jusque dans ses profondeurs⁽²⁾ : et le beau n'est pas une chose différente de lui et qui rayonnerait sur lui. »

(1) *Ennéades*, V, 8, 4.

(2) Celle aussi que décrit Suger : « Quand...la beauté des pierres aux multiples couleurs m'arrache aux soucis extérieurs... je crois me voir, en quelque sorte dans une étrange région de l'univers qui n'existe tout à fait ni dans la boue de la terre ni dans la pureté du ciel et je crois pouvoir, par la grâce de Dieu, être transporté de ce monde inférieur à ce monde supérieur d'une manière anagogique. »

Celle aussi que Rainer Maria Rilke confesse devant *La vierge de Lucques* de 1436, ou plutôt devant un motif de l'œuvre que l'on retrouve dans les *Arnolfini* :

« Et tout à coup je désirai, je désirai, oh! désirai de toute la ferveur dont mon cœur a jamais été capable, désirai d'être non pas l'une des petites pommes du tableau, non pas l'une de ces pommes peintes sur la tablette peinte de la fenêtre —même cela me semblait trop de destin... Non : devenir doucement, l'infime, l'imperceptible ombre de l'une de ces pommes—, tel fut le désir en lequel tout mon être se rassembla. »

Produisant une extase mystique ou profane, la lumière des images eyckiennes enveloppe l'individu ou l'arrache à son propre moi. Ce faisant, elle enveloppe aussi la structure géométrique de l'œuvre qui devient comme la conséquence du rayonnement coloré comme présence ou empreinte de Dieu. Ce faisant, elle renverse complètement la définition cicéronienne de la beauté « comme juste forme du corps accompagnée d'une couleur agréable ».

A cheval sur deux mondes (le monde ancien et le monde moderne), le *Portrait des époux Arnolfini* permet donc de comprendre deux manières, que miraculeusement il intrique, de penser l'espace pictural et l'espace de communication entre l'espace pictural et le regard du spectateur. Il se trouve rigoureusement au milieu d'un spectre au bout duquel se déploie, d'un côté, le tableau comme pleine représentation et, de l'autre, le tableau comme présence, comme trace ou empreinte. D'un côté, la beauté comme structure, de l'autre, la beauté comme éclat et effusion. D'un côté, l'œuvre comme convention, de l'autre comme impression (au sens du sceau qui, sur la cire s'imprime). Au centre de ce spectre, l'image eyckienne est donc la racine de la peinture moderne dont on peut maintenant explorer les deux dimensions que je viens de dégager.

(1) *Le testament*, Seuil, 1983, p. 56.

(2) *Tusculanes* IV, chap. 13.

3) VERMEER : FIGURES ET CARTES DU MONDE

Du côté de la représentation, portons notre attention sur Vermeer, qui a le même sens de la profondeur que van Eyck, le même sens de la surface picturale, la même obsession de la lumière, mais qui purifie la représentation de tout élément néoplatonicien. En faisant sortir le tableau de la métaphysique de la lumière, il le fait entrer dans une physique de la vision. Partons de *La jeune femme debout devant son épinette* de 1670 (National Gallery de Londres).



La peinture est ici encore plus métapicturale que celle de van Eyck. Elle met en scène, à partir de la frontalité ou du face à face avec la jeune femme, trois représentations picturales. S'ajoute aux trois cadres représentés à l'intérieur du

cadre du tableau lui-même, le cadre tronqué de la fenêtre. Tout de suite donc, la contemplation de l'image picturale se révèle, sous la forme d'une expérience des frontières, du cadre, des limites, des bords⁽¹⁾. Peindre ici c'est délimiter, et c'est d'abord délimiter l'espace de l'œuvre en coupant cet espace de celui, réel, dans lequel nous vivons. Peindre, c'est jouer avec la coupure ontologique entre l'espace réel et l'espace fictif rigoureusement séparés. A cet égard il faut noter que, contrairement à ce qui se passe dans la peinture de van Eyck, Vermeer ne cherche jamais à représenter dans l'intérieur de l'image, l'espace qui est à l'extérieur et comme hors-cadre ou hors-champ : arbre par la fenêtre ou reflet dans un miroir. Chez Vermeer, les fenêtres éclairent seulement et ne montrent rien; les miroirs ne reflètent rien que le spectateur puisse reconnaître. Regarder un Vermeer c'est regarder un intérieur strict, une rigoureuse intimité, que les personnages ne nous regardent pas parce qu'ils sont absorbés dans leur activité, ou, comme ici, qu'ils nous regardent de manière à nous faire comprendre qu'ils sont surpris et comme dérangés de leur occupation. Symétriquement, les extérieurs vermeeriens sont strictement extérieurs comme le montre *La vue de Delft*. Contrairement à ce qui se passait chez van Eyck, l'extérieur n'est jamais à l'intérieur et réciproquement. C'est à partir de la position solide de l'intérieur et de l'extérieur que les deux peuvent enfin communiquer de leur place respective et sans qu'aucune tentation fusionnelle ne transparaisse. La peinture est un jeu aux deux sens du terme et surtout au sens mécanique, au sens où elle est un espace contenant une multiplicité de lieux dans lesquels, et entre lesquels, le regard externe du spectateur se déplace. Ce jeu suppose bien l'extériorité des éléments qui jouent⁽²⁾. Il fait donc de la peinture un véritable dialogue comme le dit, en 1708, Roger de Piles :

« La véritable peinture est celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher comme si elle avait quelque chose à nous dire. »

Que dit alors la *Femme debout devant son épinette*? Quel parcours ou quel déplacement fait-elle faire à notre regard? Au centre la femme nous fixe ; c'est par elle que le chemin commence. Par son regard, le nôtre est pris dans l'espace perspectif dessiné par la fenêtre, par le carrelage, par la peinture tronquée du couvercle de l'épinette enfin. Dans cet espace, notre regard tourne alors autour de l'axe central de la femme bien droite. L'arc de cercle commence par le tableau

(1) Je reprends l'interprétation très convaincante que donne Bertrand Rougé de ce tableau dans *Envisager l'absence, ou la circonstance d'un vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer* in *Cadres et marges*, PUP, 1995, p. 27 et suiv.

(2) Voir le livre de V. Stoichita, *L'instauration du tableau* Klincksieck 1993

coupé et imparfait de l'épINETTE. Le tableau est imparfait parce qu'il est oblique, et il n'est surtout qu'un pur *decorum*, un objet sans autonomie esthétique, un objet insignifiant que l'on ne regarde jamais pour lui-même et qui renvoie à l'espace au-dehors de la scène comme à l'espace social de la leçon de musique ou du concert : le cadre est mince et noir. Puis nous passons au tableau tronqué lui aussi mais dans le plan de l'œuvre de Vermeer. Ce tableau fait face. Plus parfait que le précédent, plus présent aussi, il représente un *Eros* bien conventionnel et il possède un cadre noir plus épais, une frontière bien claire qui contient un liseré doré. Enfin notre parcours visuel s'achève sur le tableau de gauche, « vrai » tableau si l'on peut dire, et fin au deux sens du terme, du chemin auquel nous a invité Vermeer. Parce qu'il est complet, parce qu'il est seul et qu'il ne renvoie qu'à lui-même, parce qu'il est parfaitement délimité par un cadre doré dont la présence irradie, ce tableau ne fait plus partie des meubles; il contient l'essence du tableau et la représente. Or cette essence réside bizarrement dans son décor et dans son cadre. Pourquoi donc le tableau s'est-il libéré progressivement de sa fonction décorative pour que, à la fin, son essence réside dans le cadre qui le décore? La solution de ce paradoxe apparaît dans une phrase fameuse qui se trouve dans une lettre que Poussin a envoyée le 28 avril 1639 à son ami Chantelou :

« Quand vous aurez reçu (votre tableau), je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin qu'en le considérant en toutes ses parties les rayons de l'œil soient retenus et non point éparés au dehors en recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pèle-mêle avec les choses dépeintes confondent le jour. »

Poussin précise que la corniche doit être « dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser » ; et il termine en disant que le tableau doit être « colloqué fort peu au-dessus de l'œil. » Ces formules, très souvent citées et superbement commentées par Louis Marin⁽¹⁾, indiquent l'idée suivante. Par la corniche et son accrochage convenable au mur, le tableau est bien offert (et ici le terme est parfaitement adéquat) au spectateur. Tout comme la perspective qui organise le champ pictural et positionne la place du spectateur, le cadre qui défend et l'œil du spectateur et le tableau lui-même contre la dispersion, le cadre qui effectue le césure entre espace réel et espace fictif, fait communiquer ces deux espaces. Comme dans l'apparence quelque chose apparaît, et comme ce quelque chose est l'essence, on peut dire que dans le cadre, ornement apparemment inessentiel, apparaît pourtant l'essence de la

(1) *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures* in *De la représentation*, Gallimard-Le Seuil, 1994, p. 347.

peinture comme l'acte de délimiter une image fictive intérieure et de la faire jouer sans confusion ou fusion avec l'espace réel extérieur. Comme l'indiquent les recommandations de Poussin, la *Femme debout devant son épinette* met en scène le tableau comme spectacle, comme objet à voir en dehors de soi, comme théâtre. Non plus peinture de l'effusion de l'être à destination d'une âme qui médite, mais peinture de la vision à destination d'un œil qui voit. Comment penser alors le rôle de la lumière chez Vermeer, et la relation entre la représentation et ce qu'elle représente? *L'art de la peinture* ou *L'atelier* de 1765 va nous l'apprendre.



Ici nous sommes, non seulement voyant, mais voyeur. Nous faisons effraction dans un intérieur sans extérieur où la fenêtre, même, est cachée. Le peintre et le modèle ne nous voient pas parce que nous venons de soulever le rideau. Le

rideau, qui ressemble à celui du théâtre, indique a) que nous sommes face à un tableau mais aussi à la représentation d'un tableau; b) que ce tableau nous dévoile le secret de l'art de la peinture, c'est-à-dire la genèse de lui-même. Or en quoi consiste l'art de peindre? À transposer sur une toile un modèle. Mais la toile devant le peintre est vide. Seules quelques touches de pinceau sont visibles. Qu'est-ce qu'une peinture alors? La *Femme debout devant son épinette* nous répondait : une représentation bien délimitée, bien encadrée afin qu'il y ait quelque chose à voir. *L'allégorie de l'art de peindre* va plus loin car elle répond à la question fondamentale : qu'est-ce que représenter? Comment transporter ou plutôt transposer, dans l'intérieur de l'espace d'un tableau, le modèle extérieur? *L'Atelier* répond parce qu'il représente ici une seule représentation du monde extérieur, et cette représentation est cette grande carte géographique des Provinces Unis sise dans le plan du tableau et isolée du reste des objets. L'acte de peindre n'est peut-être pas l'acte de cartographe; mais la cartographie est ici ce par rapport à quoi la peinture est déterminée et pensée, le modèle théorique qui attire et appelle à lui la peinture⁽¹⁾. Or qu'est-ce que cartographier? Cartographe, c'est figurer l'extérieur, non pas par des images qui ont une similitude ou une ressemblance avec lui, mais par des signes qui le représentent. La carte ne montre pas; elle n'indique pas non plus. Elle renvoie indirectement non pas à la chose même mais au signe conventionnel de cette chose. Une carte ne représente le monde avec ses frontières, ses cadres, ses lieux qu'à partir d'une dissemblance fondamentale et d'une déformation. Pour que cette dissemblance puisse représenter, il faut convenir d'un code qui règle l'arbitraire reliant le signe à ce qu'il signifie. De ce point de vue une carte est comme un discours fait de mots qui n'imitent pas les choses et qui ne leur ressemblent pas. Cartographe au 17^{ème} siècle, et depuis Mercator (1569), c'est projeter-déformer la réalité sensible qualitative sur un plan géométrique quantitatif et homogène sans ressemblance avec les lieux dans lesquels nous vivons et nous déplaçons. Cartographe, c'est faire des lieux un espace. C'est faire en quelque sorte une anamorphose du monde (une déformation scientifiquement et géométriquement maîtrisée) exactement comme celle que fait Holbein aux pieds des ambassadeurs qu'il représente au milieu d'instruments scientifiques et, justement, de cartes. Par là, la carte est bien une abstraction et la réduction du monde à des figures géométriques. Qu'y a-t-il de commun alors entre la vision vermeerienne et cette réduction du visible à des réalités géométriques intelligibles? C'est que la vision est pensée, au 17^{ème} siècle, comme cette réduction-même. Il est significatif de noter : 1) que la *Logique*

(1) Voir Svetlana Alpers *L'art de dépeindre* Gallimard 1983.

(2) Voir Jean-Luc Solère *Peinture et philosophie : deux exemples d'homologie entre espace pictural et structure métaphysique* in *Philosophie*, n°30, printemps 1991.

de *Port-Royal*, éditée par Arnauld et Nicole en 1662, donne comme exemple de signes, objets en représentant d'autres, les cartes et les tableaux. (1) 2) Il faut remarquer que la perspective géométrique procède comme une carte et que le peintre, finalement, fait comme Mercator : il projette la sphère de la vision psychologique (ou la sphère de la terre) sur le plan euclidien de l'image picturale (ou de la carte). 3) Enfin, il faut reconnaître que l'idée selon laquelle la vision est une *signification* et une figuration, c'est-à-dire la transposition du réel dans un univers géométrique de part en part pensable, est une idée toute cartésienne. L'œil cartésien est semblable à une boîte à perspective ou une chambre noire. Cette *camera obscura* transforme les sensations en figures qui ne leur ressemblent pas mais qui les signifient. Le lien entre le monde et ce qui se passe au fond de notre œil n'est plus un lien mimétique de ressemblance, mais une correspondance réglée qui suppose la dissemblance, cette dissemblance étant de principe du fait du dualisme cartésien des deux substances, la substance pensante et la substance étendue. Ce que nous dit *L'allégorie de l'art de la peinture* de Vermeer, c'est que peindre c'est engendrer un espace dont l'intériorité est coupée (encadrée) de l'extériorité, mais qui peut communiquer avec elle par la médiation d'un système de signes. Le tableau est donc bien quelque chose qui se trouve entre la tapisserie du premier plan (tapisserie qui représente ses motifs par un procédé mécanique et par un quadrillage de fils) et la carte géographique du fond qui transcrit le monde, ce monde qui ne peut entrer dans le tableau que parce qu'il est signifié, représenté et non reflété. Vermeer radicalise donc bien un aspect des images de van Eyck : l'aspect représentationnel. Mais pour ce faire, il a dû abandonner toute référence à la métaphysique néo-platonicienne de la lumière pour peindre à partir d'une physique de la vision. Pour Vermeer, le tableau est une machine, une machine à représentations. Sa lumière n'est plus l'éclat de Dieu, c'est-à-dire sa trace, son empreinte au sens physique ou policier, sa présence ou son indice. Cela signifie-t-il qu'avec la peinture de l'âge classique, la peinture renonce à la tentation fusionnelle qui était fondamentale chez van Eyck? Cela signifie-t-il que désormais le spectateur soit définitivement séparé d'une image tout entière occupée à représenter et donc sans pouvoir de présentifier qui est celui de l'icône?

La réponse est évidemment négative et je voudrais consacrer la fin de cette étude à sa justification, en explorant, au sein du spectre théorique que l'analyse des *Epoux Arnolfini* m'avait permis de dégager, le pôle opposé à celui de Vermeer. Pour ce faire je voudrais nous projeter dans l'art qui est à la charnière du 19ème et du 20ème siècle, celui qui relie le symbolisme à l'art abstrait, celui qui

(1) *La logique ou l'art de penser*; Champs, Flammarion, 1978, p. 80.

renonce à la perspective géométrique, qui retrouve à la fois la planéité de l'image picturale et la pure lumière de la couleur.

4) JAWLENSKY : TRACES, FACES, SURFACES.

Je voudrais présenter succinctement l'œuvre d'Alexej von Jawlensky (1864-1941) , peintre russe émigré en Allemagne au début du siècle en compagnie de Kandinsky et avec lequel il fonda la Nouvelle Association des artistes de Munich puis le *Blaue Reiter*. Jawlensky est un peintre de séries.



(1) Sur ce peintre je renvoie aux textes de l'historien d'art I. Goldberg : a) *Jawlensky ou le visage promis*, thèse Paris I, 1991; b) *Le visage promis*, dans le catalogue de l'exposition Jawlensky tenue à Arles en 1993, Actes Sud, p. 21; c) le récent *Visage-icône de Jawlensky* dans la *Revue de l'art* n°113/1996-3, p. 65-73.

Il y en a quatre. En 1914 une série de paysages intitulée *Variations*, une série de visages commencée en 1917 et intitulée *Têtes mystiques*, en 1921 une série de têtes abstraites et géométriques et enfin, en 1933 une ultime série intitulée *Méditations* alors que le peintre est interdit d'exposition en Allemagne et qu'une arthrite paralyse progressivement ses mains l'empêchant de peindre autrement qu'à deux mains en étalant, en grattant et striant de gros traits de matière colorée. L'œuvre Jawlenskienne peut ainsi être pensée comme un véritable chemin de croix du peintre au bout duquel c'est l'impuissance à peindre, la déréliction, l'absence de cette virtuosité qui nous éblouissait chez van Eyck et Vermeer, qui assurent la plénitude de la peinture. De plus, ce parcours consiste « à faire une croix sur le visage » ce qui signifie a) le supprimer en supprimant à la fois la figure et la figuration; b) le purifier au sein d'un travail cathartique qui dégage la pureté et l'unité d'un schéma.

Les paysages de Jawlensky sont aux limites de l'abstraction. Ils sont une organisation de taches colorées. Ils s'appuient sur le modèle albertien de la fenêtre (on reconnaît à gauche le motif du cyprès), mais ne présentent aucune perspective. Ils sont verticaux (de même que les *Cathédrales* de Monet), et comme troués par des formes ovales, ces paysages à forte valeur psychologique, sont ainsi comme *visagéifiés*, ce qui fait du visage et du paysage deux variations d'un même thème, celui qui apparaîtra, à la fin, comme le thème de la croix. L'expressivité des *Variations* va donc être relayée par celle des *têtes mystiques*. D'une part, ces visages ont la particularité du portrait (on reconnaît le modèle du peintre). La présence de la pupille, miroir de l'individu et, selon l'*Alcibiade*, miroir de l'autre qui se trouve en face, est centrale. D'autre part, la platitude de ces visages, leur immobilité qui coïncident avec celles du papier, engendrent leur généralité : le visage se fait pur visage, visage sans tête et donc sans corps pour la porter : pur *prosopon* sans *képhalè*. Il y a donc une continuité entre le paysage, le portrait, le visage, la face qui, au terme de ce processus, va se simplifier encore pour devenir une sur-face. La série des *Têtes abstraites* va amplifier le travail d'abstraction. En fermant les yeux de la face, elle généralise encore un peu plus certes, mais surtout elle interdit au spectateur tout mouvement qui irait derrière le visage, dans l'intimité d'une pensée. L'œuvre se fait ici radicalement surface qui n'est ni à l'intérieur, ni à l'extérieur. Derrière la face il n'y a rien. C'est bien à sa surface que tout se tient; une surface colorée, matérielle, sans profondeur; une surface où progressivement s'est dégagé du paysage et du portrait, un type universel, qui est un stéréotype et dont la solidité et la matérialité le transforment en prototype. Cette solidité est celle du signe de croix et donc d'un schéma. Or le terme de schéma a deux sens. 1) Une inscription, une figure aux portes de l'abstraction et de l'immutabilité de l'idée. 2) L'image, la figure ou la face du Christ. En articulant ces deux sens, les *Méditations* sont des icônes d'un type particulier, des icônes

aux yeux fermés, des images qui sont des signes alors que les images cartographiques vermeeriennes étaient des signes qui sont des images.

On sait que l'iconoclasme interdit la représentation du visage du Christ parce que le divin, en sa perfection et son infinité, ne saurait être enfermé dans une image. Lui qui est invisible ne saurait se manifester dans le visible ou se circonscrire en lui dans la mesure où la matérialisation iconique contredit l'essence de Dieu qui est Verbe. La seule inscription légitime est alors cette figure ouverte, ce signe sans bord et sans ressemblance avec le divin qu'est la croix. Seul le signe est légitime, non la métaphore ou l'image. Au contraire, les iconodules légitiment la représentation de Dieu parce qu'il n'est pas possible de refuser à Dieu une existence terrestre que lui-même a choisie pour nous apparaître. La figure du Christ doit nous faire comprendre 1) la double nature, humaine et divine, du Christ; le processus qui le constitue et par lequel il nous est apparu non seulement dans le corps et l'existence humaine, mais surtout dans le corps souffrant et la laideur de la mort; 2) le triomphe du Christ sur la crucifixion, sa résurrection et sa transfiguration, c'est-à-dire sa *metamorphosis*. Voilà pourquoi les iconodules disent que l'icône peut *inscrire* le Christ et même le *circonscrire* (*perigrare*) dans le contour d'un visage parce qu'il s'est lui-même circonscrit dans un corps, parce qu'il a lui-même clos sa divinité, son ouverture, pour nous manifester son infinité.

La peinture de Jawlensky⁽²⁾, comme toute peinture d'ailleurs, est manifestement et iconoclaste et iconodule. Iconoclaste parce que le visage se purifie et se transcende en croix. Iconodule, dans la mesure où ce dépassement n'est jamais une abolition pure et simple, mais également une conservation. La peinture de la dernière période de Jawlensky, la période de la paralysie, relève effectivement de cette épuration de la forme où le signe advient par soustraction et élimination. Mais la matière sombre et lourde dont elle faite, et qui est brossée, griffée et comme incisée, cette matière y demeure tout à fait présente et livre une image, une empreinte et donc une présence. Peinture⁽³⁾ de dérélition et peinture du sublime où, comme le disent Mallarmé et Valéry, ce qui est le plus spirituel est en même temps ce qui est le plus matériel, la peinture de Jawlensky est peinture de l'*incarnation* qui oscille douloureusement entre la pureté du signe ou de l'esprit et l'impureté de l'image et du corps.

(1) Marie-José Baudinet, *Visage du Christ forme de l'Eglise*, in *Du visage*, PUL, p. 188-189. Voir Christoph Schönborn, *L'icône du Christ*, Cerf, 1986.

(2) Goldberg, *Jawlensky ou le visage promis* p. 289. Thèse soutenue à Paris I. Non éditée.

(3) Voir Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 601 et suiv.

C'est cette oscillation qui permet d'expliquer comment la fin de l'art jawlenskyen coïncide avec le commencement de l'art et de l'icône. De l'art, parce que les *Méditations* répètent le geste inaugural de la peinture (geste où elle trouve son commencement et son principe, *i.e.* son essence) qui est de tracer l'ombre (*Skia-graphia*) d'un visage. De l'icône, parce que les variations sur le visage et la croix ramènent Jawlensky au miracle du voile de Véronique sur lequel la face du Christ souffrant s'est miraculeusement imprimée. L'image engourdie, pétrifiée par la paralysie des mains de Jawlensky, cette image, presque enfantine et sans virtuosité aucune, est comme *archéiropoïète*, faite sans mains d'homme⁽¹⁾. C'est paradoxalement l'impuissance à peindre qui réalise le miracle d'une représentation se transformant « en présentation immédiate, en impression et en indice; instant d'identification où la représentation devient présence réelle. »⁽²⁾ Mais si le masque de Dieu (comme le masque mortuaire d'ailleurs) porte une présence immédiate, il porte également une absence dans la mesure où il n'est qu'une trace. C'est cette absence et cette présence, c'est ce double mouvement de révélation et d'occultation, qui condamnent Jawlensky à infiniment répéter et varier la même image de Dieu, dans une expérience picturale qui fait, selon la belle expression plotinienne, « l'épreuve du mal »⁽³⁾, c'est-à-dire de la matière.

Signe, image, indice, trace ou masque de Dieu, telles sont bien les différentes figures sous lesquelles peuvent être comprises les méditations de Jawlensky. Ce faisant, elles s'inscrivent dans le parcours que j'ai ici essayé de tracer, et qui nous a fait comprendre que l'image picturale oscille a) de son point de vue, entre la carte et l'icône, le signe et le reflet; b) du point de vue du spectateur, entre la lecture et la fascination, entre la signification et l'intuition.

Pierre-Henry Frangne

Université de Rennes 2 Haute-Bretagne

(1) Cf. Goldberg, *ibid.*, p. 370 et suivantes.

(2) Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Hazan, 1995, p. 115.

(3) *Ennéades*, V, 8, 7.