

L'ange, le tabouret et moi



J'ai réalisé un premier autoportrait en 1995 ; c'était une sorte de commande. Un collègue et ami, Marc B., m'avait invité à participer à une exposition collective sur ce thème. Je n'ai jamais vu cette exposition ni mon autoportrait exposé : mon père est mort la veille du vernissage, et le lendemain de mon premier entretien avec celle qui devint mon analyste pendant quatre ans. Circonstance peu banale, pour dire le moins, et qui a fait le thème de quelques divagations sur le divan.



Je me souviens que j'avais accepté l'invitation à reculons : recul parce que j'associais au genre un narcissisme de mauvais aloi et puis, tout simplement, parce que je ne me sentais pas capable de dessiner, et encore moins de graver, un portrait. Pourtant, j'ai réalisé, très rapidement et sans hésiter, une gravure titrée « autoportrait » après avoir reçu une carte postale, envoyée par une autre amie, Françoise K, qui reproduisait l'autoportrait de Dürer, dit *l'autoportrait avec un bandage*. Je composai très rapidement, sans intention claire mais avec détermination, une image qui combinait une eau-forte représentant la gravure de Dürer obtenue par transfert au trichlo à partir d'une photocopie, et des bandes de photomaton. Etaient ainsi scellés, bien avant que ma vraie histoire de graveur ne commence, mon intérêt pour Dürer, mon lien viscéral avec la gravure, et le sentiment que l'autoportrait était bien autre chose qu'un portrait.



1. L'anecdote

J'ai ressenti, pendant le premier confinement associé à la pandémie de coronavirus en 2020, le besoin urgent de composer un autoportrait. Ce fut une idée soudaine : un matin, il s'imposait que j'allais préparer une matrice en vue d'un autoportrait. Je travaillais alors sur une interprétation de la *Conversion de Saint Paul* du Caravage. J'avais aussi regardé d'autres toiles, en particulier *Matthieu et l'ange* (*Mateo e l'angelo*). Si mon regard avait été attiré par la puissance libidinale de la composition globale de la *Conversion*, j'étais intrigué par le geste de l'ange dans le tableau consacré à Matthieu. J'ai rejoué (*re-enact*) ce geste dans la photo, prise par Michèle G. au téléphone ce fameux matin au sortir de la douche : j'avais toujours en tête qu'il devait y avoir de la ressemblance avec l'objet du portrait dans tout autoportrait. J'avais complètement oublié l'autoportrait de 1995, et pourtant, je rejouais à mon insu le protocole qui avait présidé à sa composition : geste de l'ange de Caravage, geste de la main protégeant les yeux de Dürer. Je l'ai su quand je me suis mis à rédiger ce texte une fois la première version de la gravure achevée, et que j'ai recherché dans le fatras qui me tient lieu d'archive si j'avais conservé une épreuve du premier autoportrait.

Alors que je recherchais sur internet *l'autoportrait au bandeau*, je suis tombé sur *l'autoportrait nu* de Dürer. Deuxième surprise : j'avais adopté le même cadrage pour la photo que celui du dessin de Dürer. Encore une fois à mon insu : je n'ai pas pu ne pas voir ce dessin, mais il était totalement absent de ma mémoire quand j'ai posé pour la photo. Était-ce un effet d'anamnèse inconsciente (un reste de « confiture visuelle ») ou bien est-ce une formule, quelque chose comme une *Pathosformel* à la Warburg, qui s'offre à ceux qui font des images en Occident quand ils sont dans une certaine disposition de vie ? Je l'aurais alors partagée avec l'homme Dürer par delà les siècles, mais dans la continuité d'une culture visuelle ?

Dürer regarde le regardeur, je regarde le geste que je ne comprends pas, tout comme je ne comprends pas exactement pourquoi je vais faire un autoportrait. Mais, je comprends aussi que je ne me représente pas nu, mais que je présente ma nudité. Je vois que je suis nu, tout comme Adam et Eve au sortir du Jardin. Présenter sa nudité, c'est présenter son dénuement et l'accepter : il est probable que la conscience de mon dénuement était telle ce matin-là que s'est imposée l'idée de faire un autoportrait.

Je suis nu parce que je m'étais dé-saisi de moi et qu'il ne me restait que la volonté d'analyser dans un moment d'effondrement existentiel. Quelque chose comme un examen de

conscience face à l'inconnu du futur et de la mort qui s'approche. Un examen de conscience en image qui m'emmenait bien loin d'un simple projet de portrait fait à ma ressemblance.



2. La composition

J'avais besoin de m'appuyer sur quelque chose, comme sans doute j'avais eu besoin de m'appuyer sur l'autoportrait de Dürer en 1995. C'est le rôle qu'a joué *Matthieu et l'ange*. J'interprétais la *Conversion* (la charge libidinale qui la traverse et que je vois comme le signe de la décharge spirituelle que la peinture est censée représenter) ; je voulais laisser *Matthieu et l'ange* interpréter mon autoportrait. Au mystère du geste de l'ange, j'ajoutai donc l'idée très vague de cette interprétation par un tableau de mon propre autoportrait.

Le corps de Matthieu est pris entre deux feux : l'ange qui s'adresse à lui (son regard, le geste mystérieux) et le tabouret sur lequel il s'appuie et qui se dérobe. Celui qui est en train d'écrire ni plus ni moins que la bonne nouvelle (il faudrait écrire la Bonne Nouvelle) inspirée par ni plus ni moins qu'un ange peut se casser la figure s'il s'appuie trop lourdement sur le tabouret qui retient son genou. C'est une image singulière : elle est bien éloignée de l'assurance, voire de l'arrogance, des sectateurs du christianisme qui sont censés témoigner de la Vérité et construire une église sur des fondations de pierre. Il y a une étrange similitude entre Saül (qui, pour le coup, va devenir Paul et le vrai fondateur du christianisme) gisant à terre et ce Matthieu qui pourrait tout aussi bien se retrouver les quatre fers en l'air.



J'ai simplement transcrit cette tension entre une interpellation venue d'ailleurs et le déséquilibre du support en me glissant dans la place de Matthieu, entre l'image d'un ange anonyme, qui a perdu ses ailes en même temps que sa nature religieuse, et celle d'un tabouret en déséquilibre.

Et puis, je m'étais encerclé d'injonctions que je me donnais au fur et à mesure et qui toutes étaient négatives. Toutes déclinaient le rejet d'une mise en avant de mon moi « maître et souverain » : surtout ne pas s'exposer, surtout ne pas imposer, ne pas imposer son regard comme le font tant d'autoportraits où le sujet dévisage les regardeurs qui prennent, ou prendront, la place du miroir qui est censé fournir son objet au portraitiste, surtout ne pas s'exhiber même s'il était évident que mon autoportrait implique autant les traits de mon visage que ceux de mon sexe. Il me fallait rester au plus près des matrices à graver, et cela tombait bien : pendant le confinement, je ne pouvais pas me déplacer jusqu'à l'atelier où se trouvent les presses, je ne pouvais donc pas imprimer d'états intermédiaires.

3. Le signe

Le mystère du geste de l'ange est resté entier pendant les semaines qui furent nécessaires à la fabrique de l'image. Il maintenait, au cœur des heures mises à vernir, graver, tremper dans le mordant, un suspens qui empêchait l'entreprise de se refermer sur elle-même. Comme s'il condensait et figurait le fait que je ne savais pas ce que je faisais alors même que je m'étais donné un programme de composition précis.

Matthieu et l'ange met en scène deux personnes : c'est une conversation sinon un dialogue. Comment ne pas penser à une espèce d'annonciation : l'ange parle à Matthieu et Matthieu agit « secundum verbum [suum] ». J'ai aimé cette image de l'interpellation ; elle figurait celle que j'avais vécue ce matin-là : je m'étais réveillé et il fallait que je fasse un autoportrait. Ne croyant pas à la transcendance de l'ange, c'est devenu un dialogue. Ce dialogue, ce n'est pas un dialogue avec un regardeur futur : je ne grave pour personne, alors que j'écris la plupart du temps pour un lecteur à venir. Ce n'est pas un dialogue feint avec moi-même : je ne suis pas dans la posture de l'introspection (*qui suis-je ?* etc.). C'est un dialogue avec un interlocuteur anonyme et pourtant incarné ; peut-être, est-ce un dialogue analogue à celui que l'on mène dans une analyse. Dans l'analyse, on adresse sa parole à quelqu'un et ce quelqu'un n'est ni l'analyste qui écoute, ni une instance de soi qui est en train de tâtonner. Dans cet autoportrait, j'ai adressé mon image à quelqu'un. Je n'ai pas fait un autoportrait, j'ai gravé pour un autre.

Le geste de l'ange implique l'index. En le jouant, j'ai en serré mon index dans ma main gauche comme si je neutralisais le doigt qui sert à montrer, à désigner ce dont il est question. Je suspendais la référence à un objet à l'extérieur de moi, mais je suspendais aussi la référence à un objet à l'intérieur de moi : je suspendais toute référence. Je n'étais pas l'objet de la représentation car je suspendais toute représentation. Je suspendais la représentation de mon corps, de mon visage, de mon regard, mais aussi de mon intériorité : mon geste et mon regard étaient concentrés sur une infime partie de moi. La peau qui recouvre un de mes doigts.

Et puis partir d'une photo, ce n'est pas partir d'un miroir. Le miroir a été la condition de possibilité matérielle du genre autoportrait. Et d'une mise en scène récurrente dans l'art occidental : l'artiste regarde le regardeur qui prend la place de son reflet dans le miroir. Cette mise en scène met nécessairement en jeu une espèce d'aporie que décrit bien Valéry et sur laquelle Merleau-Ponty fondera sa réflexion sur le chiasme charnel : «[des regards qui s'échangent] ...tu prends mon image, mon apparence, je prends la tienne. Tu n'es pas moi, puisque tu me vois et que je ne me vois pas. Ce qui me manque, c'est ce moi que tu vois. Et à toi, ce qui te manque, c'est toi que je vois. Et si avant que nous allions dans la connaissance l'un de l'autre, autant nous nous réfléchissons, autant nous serons autres » (Valéry, *Œuvres*, t3).

Heureusement, la photographie permet de déporter le regard, de ne pas avoir à le montrer ; elle permet de ne pas avoir à échanger de regards avec le regardeur, de ne pas avoir à échanger les places avec lui ; elle permet ainsi d'échapper à la fiction du regardeur-regardé. Je ne regarde pas le miroir, je regarde mes mains. Cet autoportrait, ce n'est pas une histoire de regard et de représentation, c'est une image que j'allais faire avec mes doigts.

4. Le signifié

Une fois une première version de la composition achevée, j'ai cherché à interpréter le signe de l'ange, et son écho dans la photo.

J'ai été saisi par la ressemblance avec le signe de la LSF (telle que le donne lambert-lucas.com) qui signifie *autre*. C'est comme si le personnage que je représentais « à mon image » signifiait silencieusement qu'il échappait à son image et restait un autre pour moi qui le fabriquait et pour les regardeurs qui ne sont pas censés me reconnaître. Comme si le chiasme que je croyais éviter en écartant la mise en scène du miroir, me rattrapait dans le mystère du signe.



J'avais soigneusement évité de lire les historiens de l'art tant que je travaillais à l'image. L'interdit levé, une interprétation s'est imposée : l'ange « compte sur ses doigts, de la façon scolastique traditionnelle, les arguments dont le saint doit tenir compte et développer » (www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/caravage/). Cette interprétation, plausible au regard de l'histoire de l'art, n'est pas pour me déplaire : elle inscrit dans le tableau la référence à un programme et c'est bien un programme que j'ai mis en œuvre, même si je n'en connaissais pas l'articulation précise.

4. Caravage

C'est une interview de Yannick Haenel à la radio qui a attiré mon attention vers le Caravage. Puis, la lecture de son livre : *La solitude Caravage*. J'ai d'abord été captivé par la *Conversion de Saül* ; mais, en donnant à *Matthieu et l'ange*, le rôle d'interprète de mon autoportrait, il me fallait comprendre en quoi la geste du peintre Caravage intervenait dans ma propre geste de graveur. En effet, je ne me suis approprié ni les images ni le style du Caravage : mon autoportrait n'est pas caravagesque ! Il s'agit bien du geste profond du créateur d'image Caravage qui est en jeu et c'est précisément cela que recherche Haenel.¹ A bien des égards, son livre est une *imitation du Caravage* comme on parle d'*Imitation de Jésus Christ* : un essai pour comprendre, et re-vivre, le sens profond de la démarche du Caravage et sa vérité et, par là-même, un essai pour comprendre sa vérité dans sa propre démarche d'écrivain.

Haenel semble s'approcher davantage du « mystère Caravage » quand il évoque François et l'éthique franciscaine que lorsqu'il convoque Derrida et sa notion d'indemne². La vision franciscaine implique une métaphysique de la lumière : la lumière « tranche les ténèbres » (j'aime que Haenel emploie le verbe « trancher » comme on tranche une part de

¹ La chronique de l'attirance adolescente pour la figure de Judith dans *Judith et Holopherne* reste assez anecdotique et constitue une sorte de *captatio benevolentiae* du lecteur. Haenel sait bien par ailleurs que la biographie est toujours une bio-fiction, voire une auto-fiction.

² « *Indemnis*, en latin, c'est ce qui n'a pas laissé de dommage ni de préjudice. C'est la pureté intacte, l'intégrité saine et sauve, la propriété non lésée, le pur, le non-contaminé, l'intouché, le sacré ou le saint avant toute profanation » (Derrida).

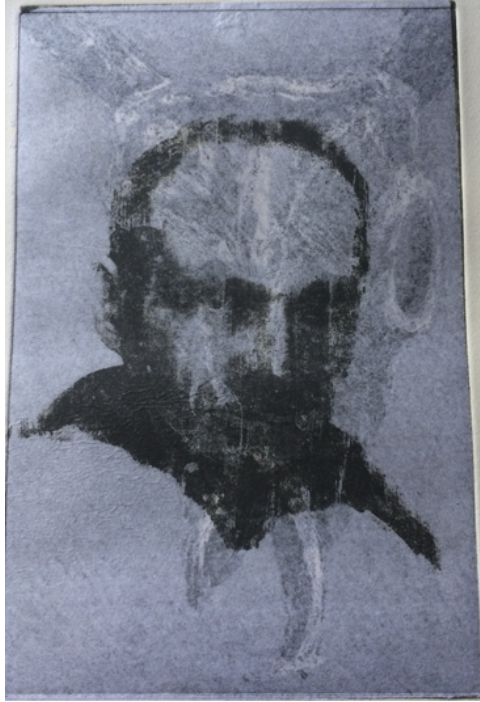
viande ou une miche de pain). La lumière tranche l'espace du tableau et figure un espace où le salut, ou la rédemption, est possible. La lumière est le principe de composition des toiles ; elle n'est pas la figure du divin ou du salut comme dans tant de tableaux chrétiens : elle ouvre un espace en écartant les ténèbres qui rend le salut possible ; elle n'est pas une image du sacré ou de l'indemne. Entre les pans de ténèbres dans le rai de lumière, il y a le théâtre de la mythologie chrétienne dans sa matérialité de chair et, avec le temps de plus en plus présent, le Christ et son corps qui prend la lumière pour la renvoyer sur ceux qui le contemplant.

François, et ceux qui le suivent, disent qu'il faut être pauvre et nu pour voir la lumière. La peinture met à nu le Caravage face au Dieu auquel il croit ; une nudité faite de tout ce qui fait la vie des hommes, allant de la débauche à la piété la plus profonde. « Le Caravage est ce peintre qui est entré dans ce pays noir où les ténèbres ne cessent de batailler avec la lumière, où ni les unes ni les autres ne l'emportent, où l'entre-deux de la tragédie témoigne pour l'absence de victoire. Même déchirée de ténèbres, il y a quand même de la lumière. Le Caravage habite cet éclat sombre » (Haenel, p. 264).

L'entre-deux. Je ne balance pas entre le péché et le salut ; je ne crois ni à l'un ni à l'autre. Mais j'habite un entre-deux : entre la raison qui est ma raison de vivre et le doute qui sans cesse me réveille. Entre l'ange de parole et le tabouret qui vacille. Et dans la gravure qui est une histoire de noir et de lumière : entre le noir de l'encre et la lumière du papier.

5. Envoi

Je me suis replongé dans le fatras de mes archives et j'ai retrouvé un certain nombre d'essais d'autoportrait au fil des années. Le premier date aussi de 1995 et j'y ai employé la même technique que pour l'image de Dürer: transfert à partir d'une photocopie en utilisant du trichlo. Étrangement, mon image ressemble à l'autoportrait de Baudelaire : je n'ai pas recherché cette ressemblance, elle est apparue avec le temps. J'ai collé mon image sur un crane de cervidé qui était le thème d'une série consacrée à Actéon et à son mythe : le devenir cerf (la conversion ?) d'Actéon pour réparer le viol visuel qu'il avait commis en découvrant « les lèvres d'Artemis » (Ovide).



Je ne me souviens pas de la date du second : c'était un exercice dans mon apprentissage de la linogravure. Les derniers sont dus au hasard et date de ma série *Journal tango* : ce sont des photos où le preneur de vue se prend l'image dans la photo comme on se prend les pieds dans le tapis. On retrouve le dispositif spéculaire de l'autportrait classique, sinon que le regard est occulté par l'appareil de vue.



Annexe : Derrida et l'autoportrait

Quelle surprise quand j'ai découvert que Derrida avait introduit dans le catalogue de l'exposition qu'il a dirigé au Louvre *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, la *Conversion de Saint Paul* du Caravage (p.117). Il pouvait donc y avoir un lien, insoupçonné, entre mon interprétation de ce tableau et le besoin soudain impératif de faire un autoportrait.



1. Autoportrait et conversion, confession et aveuglement

Derrida résonne (avec un *e*, histoire de la jouer derridien ...) par association. Pour le meilleur et pour le pire, au détriment de la clarté très souvent. Le rapprochement de la *Conversion* avec le genre de l'autoportrait évoque trois thèmes : la conversion, la confession et la cécité. Disons d'emblée que parler d'autoportrait en général m'embarrasse ; cela oblige à raisonner au niveau d'un genre, au détriment des différences entre les œuvres particulières, ce qui est particulièrement paradoxal quand on parle d'autoportrait ! L'embarras est d'autant plus grand que Derrida emploie un ton assez péremptoire (même s'il mime la modestie et le dialogue dans le catalogue). Débattre avec ce texte reste néanmoins intéressant.

La conversion est un événement au plus intime de celui qui la vit : elle bouleverse de fond en comble. C'est ce que figure quasi littéralement le Caravage en mettant Saül au sol, cul par-dessus tête. La continuité temporelle et sociale de la personne est brisée pour faire place à la révélation (ou à la prise de conscience) d'une vérité venue de l'extérieur. Saül entend une voix, il est subjugué par ce qu'elle dit, il va devenir son témoin et son messager. C'est cette figure de la conversion que j'ai vue dans le tableau du Caravage. Je l'ai aimée parce qu'elle

était incarnée : c'est une conversion qui est saisie dans le corps de Saül. Saül est à terre, ses yeux sont ouverts, ses bras sont ouverts, il ne souffre pas, il est offert, en attente de la révélation. Et puis, on ne peut s'empêcher de voir le cheval (qui est repris à une gravure de Dürer) comme une figure de la Vérité que la voix communique. J'ai associé la puissance de cette image à la puissance de mon expérience quand je fabriquais *Ich habe genug* : j'avais, au creux des nuits de l'atelier, accepté le don des circonstances et du processus d'impression. Je ne m'étais pas converti à quelque vérité que ce soit, mais j'avais accepté avec humilité et transport quelque chose où je n'étais pas.

Je ne connais pas d'autoportrait qui soit l'expérience d'une conversion ou la représentation d'une conversion. Si je suivais Derrida, il me faudrait dire que *Ich habe genug* est un autoportrait. Or, précisément, ce qui m'a bouleversé, c'est l'effacement de mes projections et de mes intentions dans l'apparition des images au sortir des langes. Je n'étais plus présent dans les images : je les avais fait advenir sans y mêler ma présence. Il serait donc tout à fait absurde de les envisager comme un autoportrait.

Derrida enchaîne en convoquant la notion de confession. Pourtant, la notion de confession est antagoniste de celle de conversion : on se convertit à la Vérité, on confesse une vérité qui peut être aux antipodes de la Vérité. Dans la conversion, le sujet reconnaît la Vérité qui vient à lui ; dans la confession, le sujet dit une vérité qui n'a de valeur que d'émaner de lui et qui est prête à s'anéantir face à la Vérité. « Pas d'autoportrait sans confession dans la culture chrétienne. L'auteur de l'autoportrait ne se montre pas, il n'*apprend* rien à Dieu qui sait tout par avance (Augustin ne cesse de le rappeler). L'autoportraitiste *ne porte donc pas à la connaissance*, il avoue une faute et demande pardon (*italiques* de Derrida). Il " fait " la vérité, c'est le mot d'Augustin, il fait la lumière de ce récit pour accroître en lui l'amour de Dieu, par " amour de ton amour " » (Augustin dans *les Confessions*). Je ne suis pas sûr que l'on puisse projeter l'entreprise d'Augustin sur celle de l'autoportraitiste. Mais admettons et soyons plus précis en reconnaissant la différence très fine, mais très profonde, entre confession et aveu : la confession est adressée et elle l'est à une figure d'autorité, alors que l'aveu peut ne pas être adressé : il suffit de dire son état intérieur et ce dire peut être à peine prononcé (j'ai dans un travail technique ancien montrer qu'un silence peut constituer un aveu³). Il y a peut-être des autoportraits qui sont des confessions. Mais, mon autoportrait est de l'ordre de l'aveu : s'il est adressé, c'est à personne.

Enfin, Derrida associe de façon peu convaincante autoportrait et aveuglement, voire cécité. C'est d'ailleurs ce qui motive le choix des images opéré par Derrida pour l'exposition (comme l'indique le titre même du catalogue et de l'exposition) : la représentation de personnes aveugles. Saül est aveuglé par la lumière : il ne voit plus : « les hommes qui l'accompagnaient étaient stupéfaits d'entendre la voix et de ne voir personne. Saül se releva de terre, les yeux ouverts et n'y voyant rien : et c'est en lui donnant la main qu'ils le firent entrer à Damas » (*Actes des Apôtres*). Il y a en effet dans la culture chrétienne un lien entre conversion et cécité : il faut cesser de voir le monde d'en bas pour voir le monde d'en haut.

Mais, faire un autoportrait, c'est faire un portrait et il faut voir pour le faire. S'il y a aveuglement, ce ne peut être qu'en un sens figuré. En effet, l'autoportraitiste peut ne pas faire ce qu'il croit faire et, en reprenant Valéry ci-dessus, s'il croit saisir quelque chose de sa vie intérieure, il se retrouve en fait à représenter un autre qui habite le monde extérieur. Bref, à

³ « Analyse des dimensions constitutives de l'aveu en réponse à une accusation » (Renaud Dulong et Jean-Marie Marandin), dans DULONG (Renaud), éd., *L'Aveu – histoire, sociologie, philosophie*, Paris, P.U.F., 2001, 297 p. (coll. « Droit et justice »).

fabriquer une nature morte ! Ce n'est pas parce que l'autoportraitiste dessine « à l'aveugle », à son insu comme à son « invu », qu'il est aveugle ! Ce n'est pas parce qu'il est dans le leurre, qu'il est dans les ténèbres ! Il faut voir pour être victime d'une illusion d'optique !

Même si je reste dubitatif face au texte de Derrida, le rapprochement entre la *Conversion* et l'entreprise d'autoportrait, reste pour moi un mystère qui a remplacé dans l'après-coup de la fabrique, celui qui avait motivé le choix de *Matthieu et l'ange* (le mystère du geste de l'ange).

2. Le trait de l'autoportrait

Il y a toujours dans les textes de Derrida un passage qui me saisit. Dans *Mémoires d'aveugle*, c'est le passage où il distingue plusieurs « aspects » du trait : le trait traçant et le trait tracé. Distinction d'autant plus intéressante que je pense qu'elle caractérise plus finement le trait du graveur que celui du dessinateur.

« *Le premier aspect*, [...] Dans son moment de frayage originaire, dans la puissance traçante du trait, à l'instant où la pointe à la pointe de la main (du corps propre en général) s'avance au contact de la surface, l'inscription de l'inscriptible ne se voit pas. Improvisée ou non, l'invention du trait ne suit pas, elle ne se règle pas sur ce qui est présentement visible, ce qui serait posé là devant moi comme un thème. [...]. Il faut que le trait procède de la nuit. Il échappe au champ de la vue. Non seulement parce qu'il n'est pas encore visible, mais parce qu'il n'appartient pas à l'ordre du spectacle, de l'objectivité spectaculaire – et ce qu'il fait advenir ne peut être en soi mimétique. L'hétérogénéité reste abyssale entre la chose dessinée et le trait dessinant [...] ».

J'ai toujours la sensation physique, quand je commence à graver une matrice, de me jeter d'une prise à une autre dans un couloir de montagne : l'instant fugitif où se mêlent l'élan du saut et l'inconnu de la réception. Je sais bien que je suis encordé et que je ne vais pas dévaler bien loin ; le frisson subsiste néanmoins du suspens dans le vide. Il est vrai qu'on ne voit pas le tracement du trait, on le voit encore moins quand on grave : je suis toujours surpris par mes traits quand je les découvre à l'impression. Il faut, pour être au plus près de l'expérience du graveur, souligner que l'invu qui caractérise le trait gravé est accompagné par un halo d'impressions et d'émotions tactiles et que ce halo est beaucoup plus fort que celui qui accompagne un trait tracé avec un crayon ou un fusain sur le papier.

« Nous venons de nous intéresser à l'acte de tracer, au tracement du trait. Que penser maintenant du trait *une fois tracé* ? Non pas de son frayage et du trajet inaugural de la trace, mais de ce qui en reste ? Un tracé ne se voit pas. On devrait ne pas le voir (ne disons pas pour pourtant : « il faut ne pas le voir ») dans la mesure où ce qui lui reste d'épaisseur colorée tend à s'exténuer pour marquer la seule bordure d'un contour : entre le dedans et le dehors d'une figure. [...] » (p. 58).

La description du trait tracé, par contre, est véritablement étrange, et de mon point de vue, fautive. Je ne comprends pas ce qui pousse Derrida à proposer que le trait soit transparent, au sens où on a pu proposer que le langage est transparent. Il affirme que le trait s'évanouit dans sa fonction de contour, ou devrait s'évanouir pour remplir sa fonction de contour. C'est comme si on disait que la langue des énoncés disparaissait, ou devait disparaître, pour communiquer le message qu'ils véhiculent. Il n'y aurait aucune matérialité, aucune qualité du trait, même du trait qui est utilisé pour figurer un objet ou une personne. Comme il n'y aurait

aucune matérialité des mots, de la syntaxe ou des intonations dans les énoncés d'usage ordinaire. De même que la poésie exhibe la langue des énoncés, de même le dessin ou la gravure exhibent le trait et ses propriétés. Un trait peut bien marquer le contour d'une figure et se montrer comme trait. Matisse en a fait la démonstration dans ses variations sur le visage où il a cherché le trait figuratif minimal pour évoquer le visage et ses composantes qui soit le trait expressif maximal pour caractériser ce visage. C'est le même trait et il ne s'efface pas dans sa fonction référentielle.

J'ai gravé les trois matrices pendant le confinement : je n'ai pas pu faire de tirages intermédiaires. J'ai procédé à l'aveugle jusqu'à un état quasi final sinon pour le réglage final de la valeur des aquatintes. Aux yeux de Derrida, j'ai peut-être réalisé un portrait pré-moderne : en effet, il ne ménage aucune place pour ce qui le déconstruit : le mystère de son urgence, l'acte même de graver des traits qui délimitent un corps nu, un ange qui a perdu ses ailes et un tabouret, le recours à Caravage, l'idée d'autoportrait, etc.