

Autoportrait ouvert : de quelques analogies dans la conception de l'image de Mark Rothko et de Jean-Philippe Toussaint

Maints théoriciens considèrent notre époque, celle de la postmodernité, comme une ère de l'image. Déjà en 1967, Guy Debord définit la société d'aujourd'hui comme une « société du spectacle » (*Société du spectacle*, 1967). Une vingtaine d'années plus tard, Marc Augé reprend l'idée debordienne en parlant de la « mise en spectacle du monde » (*Pour une anthropologie des mondes contemporains*, 1994). Les chercheurs anglophones, après le tournant linguistique (R. Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, 1967) postulent l'arrivée du tournant sémiotique (M. Bal, N. Bryson, « Semiotics and Art History », 1991) et ensuite le passage vers le tournant pictural (W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 1991). Mieke Bal et Norman Bryson comprennent le texte et l'image comme des unités composées de signes interprétables, et ils proposent la narratologie comme outil de l'analyse sémiotique, l'outil qui permet de valoriser les images en ne les traitant plus comme de simples illustrations, mais comme des porteurs de récits. En 1992, une voix opposée se manifeste, celle de William John Thomas Mitchell qui juge les approches linguistiques ou sémiotiques trop simplistes et propose « la redécouverte [. . .] de l'image comme le jeu complexe entre la visualité, le dispositif, les institutions, le discours, le corps et la figurabilité »¹.

Dans le cas de la littérature belge francophone, il n'est pas question de l'invasion postmoderne de l'image, mais des liens beaucoup plus profonds. En effet, l'interaction image-texte est à l'origine de cette littérature. Au XIX^e siècle, la référence à la peinture flamande constitue pour les écrivains belges un substitut de la tradition littéraire et leur permet de s'assurer la légitimité artistique dans le milieu parisien de l'époque où la peinture flamande est connue et admirée. Au XX^e siècle, ce paradigme est maintenu, mais acquiert une autre signification. Or il s'opère alors une *sui generis* démythisation qui consiste à personnaliser le grand mythe national, celui de l'héritage de la peinture flamande, fondateur de la littérature. En effet, pour Dominique Rolin ou Pierre Mertens, la référence à la peinture breughelienne sert d'outil à leur propre quête identitaire et devient une partie de leur mythologie personnelle. L'écriture toussaintienne constitue une étape suivante de la démythisation : l'écrivain non seulement ne souligne pas le rôle de la peinture flamande dans son œuvre², mais, par la référence à d'autres arts visuels comme la photographie, la télévision ou le film, il conteste l'hégémonie de la peinture dans la littérature belge.

1 « [R]ediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality » (16).

2 Le romancier se réfère aux œuvres de peintres tels que Titien (*La Télévision*), Piet Mondrian (*La Salle de bain*), Mark Rothko (*L'Appareil-photo*, *Autoportrait*) et d'autres.

Dans *L'Appareil-photo* (1988) et dans *l'Autoportrait* (2000), deux livres qui peuvent être considérés comme une sorte de diptyque consacré au thème de l'autoportrait, Toussaint se réfère à la fois à la photographie et à la peinture, en l'occurrence à la peinture de Mark Rothko. De la conception de l'image qui émerge de la lecture des romans toussaintiens apparaissent plusieurs analogies avec la théorie picturale de l'artiste américain. Nous analyserons donc le fonctionnement de la *mimesis* dans les œuvres choisies de Toussaint et de Rothko : les deux artistes refusent, en effet, de comprendre l'art comme un miroir objectif et se concentrent sur la réalité intérieure. Afin de saisir l'image des notions abstraites, ils recourent à l'espace en transgressant ainsi les frontières entre le portrait et le paysage, deux thèmes traditionnels aussi bien en littérature qu'en peinture. Les recherches des deux artistes, portant sur la forme aboutissent au choix de la même esthétique : celle de l'œuvre ouverte qui, comme Umberto Eco le remarque (à propos d'Informel), « constitue un *champ* de possibilités interprétatives, [. . .] parce qu'[elle] propose une série de lectures constamment variables » (117). La juxtaposition des conceptions des deux artistes révélera les caractéristiques de l'image toussaintienne, propres à l'œuvre ouverte, telles que la discontinuité et la fugitivité. Notre perspective comparatiste permettra d'analyser le jeu que l'écrivain mène avec le lecteur : ce dernier étant toujours devant un portrait à la fois invisible et illisible.

Dans le diptyque, Jean-Philippe Toussaint se réfère plusieurs fois à l'œuvre de Mark Rothko. Le protagoniste de *L'Autoportrait*, pendant le vol au Japon, observe « une lueur trouble rose orangée pareille à ces contours cotonneux de Rothko » (18). Il semble que dans *L'Appareil-photo*, la même description du ciel à la Rothko revient, bien que le nom du peintre n'apparaisse pas explicitement. Le personnage observe le ciel par la fenêtre de l'avion, comme dans le cas précédent, cependant, cette fois-ci, la destination du vol est inconnue. La description des nuages constitue ici une entité étrangère à la narration : elle coupe la suite logique de l'histoire racontée et fait figure d'une libre association du protagoniste. Le personnage regrette de ne plus avoir son appareil-photo pour « prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides » (112)³. Le protagoniste trouve immédiatement un lien entre l'image du ciel et la photographie. Selon lui, les nuages sont « presque [de] cette transparence qu'[il] avai[t] recherchée quelques années plus tôt quand [il] avait voulu essayer de faire une photo » (112), son autoportrait idéal. La peinture de Rothko lui vient encore une fois à l'esprit quand, assis dans la cabine de « Photomaton », il pense au moment où il regardait « la pluie tomber dans le faisceau lumineux d'un projecteur, dans cet espace très précis qui limite la lumière, clos et pourtant aussi dénué de frontières matérielles que le tremblé ouvert d'un contour de Rothko » (*L'Appareil-photo* 93). Il semble que dans les deux romans, le protagoniste partage la sensibilité de Mark Rothko et sa conception de l'image. L'auteur transpose le monde pictural de Rothko sur les pages du roman en se référant constamment à la photographie. Par ailleurs, Toussaint est lui-même photographe et le choix du cliché photographique imaginé comme le médium de l'autoportrait n'est pas étonnant.

3 Nous voudrions remarquer que la division de l'espace uniforme en sections géométriques se distinguant par des nuances de couleurs, est un des traits de la peinture de Mark Rothko de la période de color-field painting.

Dans le diptyque toussaintien apparaît un fort contraste entre la photographie « objective » et l'image subjective de soi-même. Chez Toussaint ces deux types d'images, objective et subjective, s'opposent comme deux imaginaires distincts : l'un se concentre sur la représentation réaliste du monde extérieur, tandis que l'autre souligne l'importance du monde intérieur, de la réalité abstraite. Dans *LAppareil-photo*, le protagoniste est obligé de faire une photographie pour compléter son dossier à l'école de conduite. Le personnage, après maintes atermoiements, décide d'être photographié par la machine, le « Photomaton ». Comme le résultat il obtient une représentation assez fidèle de son apparence : « C'étaient quatre photos en noir et blanc, mon visage était de face, on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là » (96-97). Il rejette cette image « objective » qui se présente comme un compromis entre l'image de soi-même et l'image sociale comprise comme l'image objective dont la société a besoin pour pouvoir nous identifier immédiatement. Roland Barthes remarque que « [d]evant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art » (29). Le protagoniste amoindrit le rôle du regard porté de l'extérieur : déjà en choisissant de faire les photographies dans le « Photomaton », il se libère de la vision du photographe. Juste après la sortie de la cabine, dans le geste de révolte contre son image sociale, il prend la décision de faire son autoportrait soi-même, de saisir son image intérieure.

Le même geste de rejet de son image objective apparaît chez Mark Rothko. Sur la photographie de 1922 qui le représente comme un jeune étudiant, il écrit : « I don't look like this » (Cohen-Solal 52). Une seule fois, en 1936, Mark Rothko essaie de peindre son autoportrait. Sur cette toile, il ne se concentre pas sur la représentation minutieuse de ses traits de visage, au contraire, le portrait est plutôt une sorte d'impression, une auto-impression. L'élément considéré souvent comme la partie centrale de l'autoportrait, le regard, reste caché par des lunettes de soleil. Ainsi le peintre, plus caché que dévoilé, mène un jeu avec le spectateur : il peint à la fois sa présence et son absence. Cette idée est proche du protagoniste de *LAppareil-photo* qui photographie « d'imperceptibles traces de [s]on absence » (116).

Rothko et Toussaint rejettent la vision objective du monde. En suivant la pensée platonicienne, ils transposent le concept de *mimesis* sur le monde intérieur. Le personnage de Toussaint veut photographier son for intérieur insaisissable, représenter son absence et sa présence, saisir le mouvement dans une image immobile. Mais même si au début cet essai semble condamné à l'échec, son improbabilité ne nie pas son importance en tant qu'idée. La photographie, un autoportrait idéal auquel songe le protagoniste, ne représente que « quelques ombres informes » (*LAppareil-photo* 116). Cette image est, en effet, une ombre dans le sens platonicien du terme : une représentation d'une certaine idée de l'autoportrait.

Bien que le but du protagoniste soit de faire un autoportrait intérieur, il minimise son rôle du modèle. Il ne se concentre pas sur sa propre personne, mais il cherche ailleurs, dans l'espace, une expression fidèle de soi. Il photographie « [s]es pieds sautant des marches, [s]es jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau » (*LAppareil-photo* 112). Le même rejet du rôle crucial du modèle et la

conception de l'image porteuse de l'idée apparaît chez Rothko. Selon lui, « l'artiste aujourd'hui n'est non plus limité par la contrainte que toute expérience humaine est exprimée par son apparence extérieure. Libéré de l'obligation de décrire une personne en particulier, l'artiste a les possibilités infinies. Toute expérience humaine devient son modèle, et dans ce sens on peut dire que la totalité de l'art est un portrait de l'idée »⁴. Pour Rothko, les plus grands peintres ne se concentraient pas sur la ressemblance physique du modèle, mais ils essayaient de saisir une sorte d'expérience universelle. Cependant, les toiles du peintre américain ne sont pas interprétées comme des portraits, mais comme des paysages (Chave 128). Il semble que dans son œuvre existe un lien entre le portrait et l'espace. Comme le remarque Anna Chave, les peintres choisissent d'habitude la direction horizontale des toiles pour peindre des paysages. Les tableaux de Rothko, aux dimensions typiques pour les portraits, se manifesteraient comme une forme intermédiaire entre ces deux types de représentation (130–131).

C'est aussi à travers l'espace que Toussaint cherche à exprimer son idée de l'autoportrait. À la fois dans *L'Appareil-photo* et dans *L'Autoportrait*, le narrateur se trouve dans différents moyens de transport, il est en voyage permanent. Le protagoniste « travers[ant] des lieux transitoires et continûment passagers » (*L'Appareil-photo* 102), a le sentiment de se trouver « idéalement nulle part » (*L'Appareil-photo* 102). Dans *L'Autoportrait*, un livre construit de onze chapitres dont chacun porte le nom d'une ville différente, le narrateur reconstruit le sentiment qu'il a de la fuite de l'espace. Les villes qu'il y décrit changent comme dans un kaléidoscope et le narrateur ne semble pas être enraciné dans aucune d'elles, son « Je » étant dispersé entre plusieurs lieux. L'espace ne constitue pas un arrière-plan pour le portrait, mais joue le rôle principal. C'est à travers le mouvement du paysage que l'auteur montre le caractère fugitif, voire nomade, de l'identité.

Nicolas Groszpiere, dans le cycle des photographies accompagnant l'exposition des peintures de Rothko au Musée National de Varsovie (2013), voulait construire une sorte de portrait intérieur de l'artiste par la référence à l'espace. Sur les images de Daugavpils, la ville natale du peintre, le photographe met en relief l'indifférence de Rothko par rapport à ce lieu. Le peintre changeait maintes fois de lieu d'habitation pendant sa vie et il n'est jamais revenu à Daugavpils. Ainsi le cycle décrit-il une sorte de fuite de l'espace qui est insaisissable pour Rothko lui-même. Groszpiere recouvre les photographies de Daugavpils d'une paroi mi-transparente, ce qui contraint le spectateur à se déplacer afin d'obtenir une vue d'ensemble. Celle-ci cependant reste toujours opaque et échappe au regard qui se trouve incapable d'embrasser l'image complète (Groszpiere 155). Ainsi le photographe, pour montrer le nomadisme intérieur de Rothko, construit lui-même une œuvre ouverte.

Jean-Philippe Toussaint, tout comme Nicolas Groszpiere, en se servant de la forme de l'œuvre ouverte décrit une sorte de fuite de l'espace qui est en même temps une fuite de l'identité. Cette approche leur permet de dépasser l'immobilité de l'image photographique. L'idée que le mouvement peut se trouver ailleurs apparaît aussi dans d'autres romans de Toussaint. Dans *La Salle de bain*, le personnage aperçoit la possibilité du mouvement dans

4 « Today the artist is no longer constrained by the limitation that all of the man's experience is expressed by his outward appearance. Freed from the need of describing a particular person, the possibilities are endless. The whole of man's experience becomes his [the modern artist's] model, and in that sense it can be said that all of art is a portrait of an idea » (Chave 116).

chaque image : « L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement. [. . .] Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance » (84). L'idée toussaintienne que le mouvement réside dans l'interprétation du spectateur rejoint le point de vue de Rothko qui fait confiance au spectateur en le considérant comme co-auteur : « Si je dois mettre confiance quelque part, je voudrais investir dans le psychisme d'un observateur sensible, libre des conventions de la compréhension »⁵. Dans la période tardive de l'œuvre de Rothko, à laquelle se réfère Toussaint, le champ interprétatif est vraiment large : l'artiste ne donne pas de titres à la majorité des tableaux, il les numérote seulement, en laissant ainsi une large liberté interprétative au spectateur.

Selon Umberto Eco, le courant Informel, auquel est rattachée la peinture de Rothko « peut être considéré comme le dernier maillon d'une chaîne d'expériences visant à introduire à l'intérieur de l'œuvre peinte un certain "mouvement" » (117). C'est le spectateur qui, en changeant de perspective et de points de vues, met l'image statique en mouvement. Les personnages toussaintiens veulent aussi échapper à la formule close de l'image dans laquelle rien ne reste à interpréter. Dans *La Télévision*, le protagoniste ferme les yeux pour se protéger de la superficialité des images diffusées par la télévision (162). De la même manière, il préfère regarder minutieusement le portrait de Charles Quint « méconnaissable sur l'écran du moniteur vidéo » (237). Selon la philosophie toussaintienne l'illisibilité de l'image ouvre le chemin vers l'interprétation. L'écrivain, en se référant à la peinture de Rothko, souligne le caractère opaque de l'image. Selon lui, la peinture de Rothko se caractérise par des « contours cotonneux » (*Autoportrait* 18), c'est une image « dénuée des frontières matérielles » (*L'Appareil-photo* 93). Fidèle à cette esthétique, l'auteur construit ainsi l'autoportrait dans son diptyque. Il ne donne au lecteur que quelques traces à partir desquelles ce dernier peut compléter cette image.

Le diptyque toussaintien reprend aussi un autre trait de l'œuvre ouverte : la discontinuité. Selon Eco, l'œuvre ouverte « donne une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas, elle *est* cette discontinuité » (124). Dans les deux livres, la narration est fragmentée avec de fréquentes ruptures chronologiques. Le fil conducteur du diptyque, l'autoportrait photographique, motive le choix de cette construction. En effet, la discontinuité est à la fois le trait de la narration photographique et de l'autoportrait littéraire qui, comme le remarque Michel Beaujour, « se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques [. . .] thématiques » (8). Ce trait de l'écriture toussaintienne est particulièrement visible dans *l'Autoportrait* où les chapitres semblent détachés les uns des autres et chacun d'eux peut être considéré comme « une rubrique thématique ». Les parties successives du livre constituent des micro-portraits du protagoniste qui ensemble forment son autoportrait fait à l'étranger. Le caractère discontinu de la narration dans les deux livres peut être compris comme une référence, plus profonde car au niveau de la structure, à l'univers de la photographie. Selon John Berger, la narration photographique est créée justement pas des ruptures : « la discontinuité qui est le résultat d'une coupe

5 « And if I must place my trust somewhere, I would invest in the psyche of the sensitive observer who is free of those conventions of understanding » (Rothko 32).

photographique n'est plus destructive. Un événement particulier photographié implique d'autres événements par l'intermédiaire de l'idée née de l'apparition du premier événement »⁶. Le second sens, le vrai message de l'artiste, se cache entre les lignes ou plutôt entre les images. Par conséquent, la convention de l'autoportrait photographique décrit avec des moyens littéraires semble favoriser une double « ouverture » de l'œuvre. Le diptyque ouvre devant le lecteur un vaste champ des interprétations issues du texte même et des références visuelles. Dans les deux romans, il est question d'un album imaginaire : l'auteur ne reproduit aucune des images, mais compose ses photographies uniquement à partir des mots. Il en résulte une espèce de « photo-texte », où l'auteur se réfère à la photographie qui pour le lecteur reste toujours cachée.

Dans le diptyque, Jean-Philippe Toussaint se réfère à l'esthétique de Mark Rothko. Il adopte la structure de l'œuvre ouverte, caractéristique pour la peinture de l'artiste américain et se place du côté des artistes abstraits. En effet, du diptyque surgit une idée de l'autoportrait et non pas un autoportrait abouti. La construction de l'autoportrait se révèle comme un jeu entre le lecteur et l'auteur, un jeu sans fin, car les pistes interprétatives se multiplient, en laissant le lecteur devant une œuvre inachevée, ouverte. Cet autoportrait moitié-photographique, moitié-littéraire, qui émerge de la lecture des romans toussaintiens comporte toujours un élément d'immobilité déterminée par le médium utilisé. Pour le narrateur, la littérature est statique tout comme la photographie : « écrire était en quelque sorte une façon de résister au courant qui [l]'emportait » (120), lisons-nous dans *L'Autoportrait*. Toussaint poursuit ses recherches artistiques dans le cinéma et c'est, en effet, la bande cinématographique qui permet de mettre les photographies immobiles en mouvement et de créer un autre type de relation entre le texte et l'image.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.
- Beaujour, Michel. *Miroir d'encre*. Paris : Édition du Seuil, 1963.
- Berger, John; Mohr, Jean. *Another Way of Telling*. New York : Random House, 1995.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris : Édition du Seuil, 1963.
- Chave, Anne. *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. London : Yale University Press, 1989.
- Cohen-Solal, Annie. *Mark Rothko*. Arles : Actes Sud, 2013.
- Groszpierski, Nicolas. « Kilka uwag na temat moich zdjęć z Daugavpilsu ». *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery w Waszyngtonie*. Red. Marek Bartelik. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2013. 115.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994.
- Wich, Oliver. *Mark Rothko: A Consummed Experience between Picture and Onlooker*. Riehen/Basel : Hatje Cantz Publishers, 2001.

6 « [T]he discontinuity which is the result of the photographic cut is no longer destructive [...]. The particular event photographed implicates other events by way of an idea born of the appearances of the first event » (121).

Toussaint, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris : Minuit, 1985.

Toussaint, Jean-Philippe. *L'Appareil- photo*. 1988. Paris : Minuit, 2007.

Toussaint, Jean-Philippe. *La Télévision*. Paris : Minuit, 1997.

Toussaint, Jean-Philippe. *Autoportrait (à l'étranger)*. Paris : Minuit, 2000.

Streszczenie

Autorka analizuje dyptyk Jeana-Philippe'a Toussainta (*L'Appareil-photo*, *Autoportrait*) podkreślając rolę licznych odniesień do estetyki Marka Rothki, zawartych w tych dwóch książkach. W obu powieściach narrator podejmuje próbę stworzenia autoportretu, a właściwie uwiecznienia na fotografii pewnej idei portretu. Odrzucenie obiektywnej wizji rzeczywistości i rozumienie obrazu jako nośnika idei stanowi element wspólny koncepcji obrazu u Rothki i u Toussainta. Obydwu artystom bliska jest koncepcja dzieła otwartego, w rozumieniu Umberto Eco. Toussaint koncentruje się na dwóch cechach dzieła otwartego, takich jak ruch i fragmentaryczność. Przerwy w narracji i liczne niedopowiedzenia wymuszają ruch ze strony czytelnika, który zmieniając punkty widzenia, tworzy nowe interpretacje powieści, nowe odczytania wciąż niejasnego portretu.