

Dossiers : Sémiotique de l'art.
L'épaisseur à l'œuvre
Hommages

Recherches sémiotiques
Comptes rendus



Dossier : Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre

Sous la direction de Stefania Caliandro et Angela Mengoni 1

Stefania Caliandro et Angela Mengoni

Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre..... 2

Maria Cristina Addis

Iconoclastie del sé. Pratiche della verità e ideologia della rappresentazione nell'*arte comportamentale* di Marina Abramović..... 7

1. Introduzione: sulla verità a rischio di morte 8

2. Grammatiche della verità: *Rhythm*..... 10

2.1 *Esercizi spirituali*: *Rhythm 10*..... 10

2.2 *Ai limiti dell'individuo*: *Rhythm 5*..... 14

2.3 *Il corpo fuori di sé*: *Rhythm 2*..... 15

2.4 *L'immagine fuori di sé*: *Rhythm 4*..... 17

2.5 *Iconoclash*: *Rhythm 0* 18

3. Della lama e del sangue: martirio, cinismo e performance art 21

4. La testimone: *The Artist is Present* 23

5. Il Re è nudo, il cane è il Re: pratiche della verità e ideologia della rappresentazione 26

Bibliografia 28

Videografia..... 29

Lucia Corrain

Un dialogo fra il Beato Angelico e Giulio Paolini 30

0. Per aprire..... 31

1. Il *Noli me tangere* 33

2. Giulio Paolini o "della pittura d'ogni tempo" 34

3. Il *Noli me tangere* di Paolini 39

3.1. Mostrare 40

3.2. Le figure di cornice 42

Per concludere..... 44

Riferimenti bibliografici 45

Stefania Caliandro

Entretien avec Francis Édeline 49

Verónica Estay Stange

Art, littérature et post-mémoire : enjeux sémiotiques..... 65

1. La mémoire (d')après la mémoire..... 66

2. Face au vide 68

3. Des souvenirs à même le corps..... 71

4. Les discours de la post-mémoire..... 73

Bibliographie 82

Tarcisio Lancioni

La peste de la citation Quelques réflexions sur la peinture de Jasper Johns, à partir de Louis Marin	84
1. Avant-propos	85
2. Peinture et citation.....	85
3. Louis Marin, Jasper Johns et la peste des citations	89
4. Perilous Night.....	91
Bibliographie	99

Helga Lutz

Tableaux tressés. Hubert Damisch, l'art et la topologie	101
1. Histoire de l'art et topologie.....	102
2. « La peinture est un vrai trois ». L'histoire de la disparition d'un texte.....	104
2.1 Un texte textile	106
2.2 François Rouan et la fin de la peinture	108
2.3 Perspectives tressées	110
3. Tresser, nouer, tisser, penser.....	114
4. Le trois de la peinture	122
Bibliographie	125

Lucien Massaert

Et la figure va en s'amenuisant	128
1. Rubens et le retournement.....	129
2. La figure et le geste	134
3. Picasso et les papiers collés	139
4. Duchamp et les 3 <i>stoppages-étalon</i>	143
Bibliographie	150

Angela Mengoni

<i>Wunderbare Kombinationen</i> . Figurabilité des guerres du Golfe chez Gerhard Richter et Werner Herzog... 153	
0. Richter et Herzog face aux « guerres » du Golfe	154
1. « Wunderbare Kombinationen », des combinaisons merveilleuses - <i>War Cut</i>	155
1.1. Production figurative et guerre préventive	157
1.2 Ce que le regard apprend de War Cut : figurabilité et légitimation du conflit	161
2. Érosion figurative, <i>Leçons de Ténèbres</i>	166
2.1 Témoigner le trauma face à la « guerre juste »	168
2.2 Protubérances : le pétrole, entre défiguration du monde et canalisation	172
Bibliographie	175

Herman Parret

Éléments d'une sémio-esthétique de l'inconsistance	178
La mollesse comme signifiant de l'inconsistance	179
La mollesse du corps-chair.....	182
Trois figures de l'inconsistance en art contemporain.....	185
<i>Pendre/Chuter</i> (Robert Morris).....	186
<i>Peigner/Tresser</i> (Eva Hesse)	188
La modalité de l'inconsistance de la matière	189

Dossier : Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'oeuvre
Sous la direction de Stefania Caliandro et Angela Mengoni

Si la réflexion sémiotique sur l'art n'a jamais cessé de produire des analyses et des moments de retour théorique sur les modes de fonctionnement de son objet, un sentiment se fait jour depuis quelque temps concernant l'opportunité de redéfinir son champ d'action et ses modalités, confrontée qu'elle est à l'émergence d'approches autant semblables que clairement autres, telles les *Visual Studies* anglo-saxonnes et le *tournant iconique* ou *Bildwissenschaft* formulés dans les pays germanophones. De plus, à l'intérieur même de la théorie du sens et de la signification, la sémiotique de l'art se retrouve très souvent citée, voire réinvestie dans des études sémiotiques sur les médias, la communication visuelle, le design ou l'image (au sens large), où elle apporte des outils méthodologiques et d'analyse déjà bien consolidés – en confirmant ainsi l'élan novateur, moteur, que depuis longtemps elle a su impulser au sein de la sémiotique générale –; il n'est cependant pas fréquemment élucidé ce qui, dans la continuité de ses proximités, marque la distinction de l'objet *art* par rapport à ces autres domaines. Il est à peine besoin de rappeler que cela n'implique pas le détachement d'une théorie sémiotique générale, dont le questionnement de fond sur la saisie du sens se poursuit en sémiotique de l'art. Les travaux qui, dès les premières explorations, se sont confrontés à l'analyse des œuvres d'art ont néanmoins fait émerger des questions inhérentes à leur objet, notamment la pleine reconnaissance de l'incontournabilité de la « substance sensible » et, donc, « un déplacement radical dans l'ordre de la signifiante »¹. Or, tel est l'enjeu de ce numéro qui voudrait s'attarder sur les dynamiques, autant articulées que variées, qui rendent les œuvres d'art un objet difficilement délimitable.

En effet, il ne semble plus suffisant de rapporter cet aspect à la polysémie tant évoquée – qui, pour maintes raisons, ne constitue pas un trait distinctif unique à l'art –, suivant une optique qui privilégie par ailleurs des considérations essentiellement sémantiques, voire interprétatives. Pour sortir d'une certaine zone de confort acquise et tenter d'aborder, au contraire, les nouveaux défis que l'art impose à la théorisation sémiotique, nous avons encouragé des orientations de recherche poursuivant des sentiers moins battus, voire en partie délaissés, qui envisagent les œuvres sans jamais en réduire la valeur esthétique, morphologique et signifiante. Sans nullement prétendre de donner un aperçu de l'état actuel

¹ Au premier Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, tenu à Milan en 1974, Hubert Damisch remarquait cette différence fondatrice : « si l'iconologie peut prétendre à récupérer, en dernier ressort, sous l'espèce non plus de signes, mais de "symptômes" d'une vision du monde ou d'une conscience de classe, les traits dits "stylistiques" de l'œuvre, et jusqu'à sa facture, elle n'en demeure pas moins dans l'incapacité, et avec elle toute discipline strictement interprétative, de rendre compte de la peinture considérée dans sa substance sensible, dans son articulation proprement esthétique [...] la question demeurant par ailleurs entière de savoir comment la forme, ainsi distinguée du contenu, trouvera à s'articuler sur une économie, fût-ce celle du "plaisir" » (H. Damisch, « Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture », *Macula*, 2, Paris, 1977, pp. 17-25).

des travaux, nous avons alors interrogé divers.e.s chercheur.e.s qui ont placé l'art au centre de leurs intérêts et les avons invité.e.s à contribuer à cette réflexion en vue d'une meilleure compréhension de ces dynamiques qui font de l'art un objet à la fois complexe et singulier.

Il n'est pas anodin que les contributions ici rassemblées se soient spontanément tournées vers un questionnement direct des œuvres, signe évident de la nécessité de plonger dans la matière, de décrire les forces à l'œuvre dans l'art, pour fonder, voire ancrer de façon pertinente toute observation théorique. Qu'il s'agisse d'aborder une œuvre, un corpus artistique, une question esthétique procédant par la confrontation entre deux ou plusieurs œuvres ou, encore, de parcourir diverses créations pour mieux saisir certains concepts sémiotiques, l'œuvre est alors considérée au vu de la richesse ou stratification culturelle dont elle témoigne. Lieu de rencontre parfois même conflictuelle, elle *condense* des dynamiques – notamment temporelles, iconologiques, affectives, mnésiques et sociopolitiques – à la fois en termes de concrétisation matérielle (technique, plastique, figurative) et de signifiante. Dans cette optique, il convient de souligner à quel point la notion d'image peut entraîner une conception des pratiques artistiques qui s'avère réductrice sous plusieurs aspects, surtout lorsque l'idée d'image vient à coïncider avec celle d'objet purement visuel (*picture*), comportant une simplification inacceptable des *logiques* du sensible. En revanche, sans exclure qu'une œuvre puisse faire *image* – encore qu'il faudrait bien explorer tous les plis et cerner les enjeux de cette notion –, il nous apparaît essentiel de reconnaître qu'on ne peut prendre la mesure d'une œuvre qu'en vertu de son *épaisseur*.

En 1983, à propos de la peinture – mais sans oublier le renvoi aux mathématiques d'après lesquelles il « ne semble pas faire de difficulté [...] qu'un plan puisse avoir quelque épaisseur »² –, Hubert Damisch théorise cette notion, tout d'abord en référence aux matériaux, aux textures, aux différents effets de matière, aux techniques de collage, d'assemblage, aux tramages issus de superpositions et de sur-inscriptions, travaillant le tableau dans sa création mais aussi dans sa morphologie, de sorte que le regard ne saurait les « dénouer ». Cette épaisseur du plan devient, dès lors, un « tressage » de gestes, d'actions qui vont à l'encontre ou « au rebours de l'image »³, un procédé menant à des transformations, puisque tissant et enchevêtrant des relations⁴ qui ne pourraient être aplaties ni ramenées au simple plan, là où finalement la topologie⁵ de l'œuvre refait surface. De là, il n'y

2 Hubert Damisch, « La peinture est un vrai trois », dans le catalogue d'exposition *François Rouan*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983 ; rééd. dans *Fenêtre jeune cadmium. Ou le dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, § 5. Dans tous les divers essais réunis dans *Fenêtre jeune cadmium*, et notamment dans la conférence « Les dessous de la peinture » (1983), devenue le chapitre introductif au livre, Damisch aborde cette notion en privilégiant cependant sa pertinence par rapport à ce médium, « la peinture ayant nécessairement gardé quelque chose de son épaisseur, quand bien même elle ne viserait plus qu'à des effets de surface ».

3 Damisch, « La peinture est un vrai trois », *ibidem*, § 7.

4 Dans le tressage damischéen, les éléments (fils, formes, couleurs), manipulés par l'artiste en vue de la création, n'ont finalement de valeur que par les relations morphologiques et spatiotemporelles que ces objets engendrent. Ainsi, le sémioticien de l'art relève les remarques de l'anthropologue : « Un travail, comme a pu l'écrire Lévi-Strauss dans un tout autre contexte, qui revient à renverser la perspective traditionnelle et, loin de poser d'abord des objets pour chercher ensuite entre eux des connexions, à percevoir au départ les relations comme des termes et les termes comme des relations. "Les nœuds ont une priorité logique sur les lignes, bien que, sur le plan empirique, celles-ci engendrent ceux-là en se croisant[...]" » *Ibidem*, § 9, citant d'après Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, 1983, préface, p. 12.

5 Ainsi que le rappelle Damisch : « la topologie est cette branche de la géométrie qui a pour objet les propriétés d'un espace donné qui restent inchangées quand cet espace est soumis à déformation, et que, parmi les méthodes qu'elle met en œuvre, l'une consiste à inscrire un objet – par exemple un nœud – dans cet espace pour voir comment se comporte la partie laissée vide de celui-ci » ; *ibidem*, § 5.

a qu'un pas – et, par le concept d'épaisseur, Damisch nous invite à franchir le seuil – pour concevoir qu'« un dispositif formel quelconque, fût-il d'origine technique, peut prendre valeur de modèle »⁶. Ainsi, si l'épaisseur que le tressage produit amène le théoricien à entrevoir dans celui-ci « un modèle régulateur »⁷ non seulement de la peinture de François Rouan, à laquelle son étude est consacrée, mais de la peinture contemporaine et à venir puisque pouvant remplir un office analogue à celui tenu, pendant des siècles, par la perspective linéaire, aujourd'hui, à nos yeux, l'épaisseur pourrait inciter à repenser, en termes sémiotiques plus amples, l'art.

En ce sens, il est envisageable de comprendre la manifestation phénoménale de l'œuvre comme une morphologie portant la trace des tensions et des forces qui l'ont modelée, qui la traversent et qui en dictent les possibles significations. L'épaisseur serait alors fonction non seulement des gestes matériels qui s'y croisent, mais de « fissures » et de « regards » la traversant dans sa profondeur, et sur lesquels se crée « un système de relations, de connexions, si complexes soient-elles »⁸, dévoilant tout un pan de dynamiques qui ne cessent de participer de l'œuvre. Par le repérage des relations morphologiques, temporelles et spatio-politiques que l'œuvre laisse éclore se sculptent ainsi *et* sa forme et sa signifiante.

La centralité des dynamiques plastiques et phénoménales de l'œuvre et leur valeur sémiotiquement productive démontrent l'inconsistance d'une représentation fallacieuse de la sémiotique, pourtant persistante dans le domaine des études visuelles. Il n'est pas rare, en effet, que l'approche sémiotique soit paradoxalement accusée de reléguer tout ce qui concerne la dimension sensible des œuvres et des images à un statut *infra-sémiotique* [*subsemiotic*]⁹. Ou bien, il arrive que « la recherche d'une base sémiotique commune, qui pourrait fonder les plus différentes formes d'expression culturelles » soit stigmatisée en tant que fatalement réductrice de la singularité des œuvres¹⁰. Il s'agit de toute évidence de malentendus et de préjugés qui ne facilitent sans doute pas la circulation et la réception des élaborations sémiotiques des dernières décennies, et que les essais ici présentés contribueront, nous l'espérons, à dissiper.

C'est sur le front des relations avec l'iconologie et l'histoire de l'art que la sémiotique de l'art a contribué de manière décisive à la production d'une nouvelle compréhension des objets, et souvent des objets parmi les plus investigués dans la tradition historico-artistique ou dans la critique de l'art contemporain. Le déplacement est manifeste dans les contributions ici consacrées à l'analyse d'œuvres ; il se traduit en particulier par la constitution de corpus qui se passent de fausses évidences d'une prétendue cohérence contextuelle et philologique pour se tourner vers des principes de pertinence sémiotique. De ce fait, c'est seulement l'exploration et la reconnaissance des dynamiques de production de sens dans les œuvres qui permettent le rapprochement de celles-ci dans un corpus et, par conséquent, la formulation de nouvelles généalogies et de nouvelles séries. Cela amène à tisser un réseau de relations autres que celles établies par des sources exclusivement philologiques ou par des liens purement

6 *Ibidem*, § 3.

7 *Ibidem*, § 7.

8 *Ibidem*, § 8.

9 J. Elkins « Marks, Traces, 'Traits', Contours, 'Orli' and 'Splendores' : Nonsemiotic Elements in Pictures », *Critical Inquiry*, 21, 4, The University of Chicago, 1995, p. 831 ; pour une réponse à l'incompréhension de la notion de « Nonsemiotic » voir : M. Bal, « Semiotic Elements in Academic Practices », *Critical Inquiry*, 22, 3, The University of Chicago, 1996, pp. 573-589.

10 G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder », dans G. Boehm (dir.), *Was ist ein Bild?*, Munich, Fink, 1994, p. 26.

thématiques ou iconographiques. Un tissage intertextuel advient, où la dimension synchronique et diachronique montrent leur interconnexion constitutive. En effet, si l'œuvre d'art se situe dans un temps historiquement déterminé, sa temporalité ne coïncide pas exclusivement avec le lieu qu'elle occupe dans le déploiement diachronique du temps. En ce sens, l'œuvre est un « *précipité* au sens tout à la fois chimique et dynamique du terme »¹¹, qui ne s'insère pas tout à fait dans une simple succession diachronique. Ce lien entre synchronie et diachronie est, d'ailleurs, présent dans l'étymologie grecque du mot *théorie* qui renvoie à une « *succession* », tel un cortège ou une procession¹² : le terme *théorie* recouvre donc à la fois des relations paradigmatiques immanentes et le sens d'enchaînement, suite, mise en série. Il en découle une nouvelle conception de la série, établissant des connexions au-delà de toute prétendue cohérence de temps philologiquement congrus, de substance de l'expression ou de genre.

Pareillement, Louis Marin a profondément redéfini le concept d'*influence*, en réfléchissant notamment à la déclaration suivante de Willem de Kooning à propos de son rapport à la peinture néerlandaise : « Si je suis influencé par une peinture d'un autre temps, c'est comme le sourire du chat du Cheshire dans Alice. Le sourire restait quand le chat était parti. En d'autres termes, je pourrais être influencé par Rubens mais je ne voudrais pas assurément peindre comme Rubens. »¹³ Marin analyse soigneusement ce passage. Il y saisit une indication fondamentale pour redéfinir les relations temporelles entre les œuvres (et donc la conception même de l'*histoire* de l'art), à savoir qu'il faut reconnaître, à côté de l'appartenance des œuvres à un moment historique situé, ce qui les traverse en termes de virtualité, de puissance ou, comme le dit Marin, de *figurabilité*.

Le sourire du chat du Cheshire rend bien compte de la manière dont les œuvres activent et réactivent les relations avec l'art du passé : le corps du chat disparaît dans le flux diachronique et continu du temps dans lequel chaque corps s'inscrit concrètement, mais son sourire demeure dans une temporalité autre, suggérant la dimension achronique des virtualités figurales et de l'ouverture au possible au moment de la rencontre avec les œuvres (ailleurs Marin fait remonter cette suspension dense de virtualités à ce qu'il nomme le *neutre*)¹⁴. La relation entre l'art du présent et l'art du passé se reconfigure ainsi comme « une logique indéterministe de l'histoire de l'art contemporain »¹⁵. Logique selon laquelle, par exemple, l'œuvre de de Kooning peut être le lieu d'une influence qui ne s'exerce pas exclusivement du passé vers le présent – de l'art flamand à son œuvre de peintre d'origine néerlandaise, selon le modèle diachronique –, mais aussi comme une influence paradoxale a posteriori. L'œuvre du présent est alors une *critique de la représentation*, un prisme capable de montrer que la radicale opacité

11 H. Damisch, *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, Flammarion, Paris 1992, p. 264.

12 Ainsi que l'explique Damisch dans un entretien : « *In Greek the word theory means succession – the women who march in the Panathenaic procession, for example. So it is (or should be) the “theory” of all the /clouds/ in history, at least in the history of painting. Once again theory implies history ; you have to be in history in order to do theory* ». Y. A. Bois, H. Damisch, D. Hollier, R. Krauss, « A Conversation with Hubert Damisch », *October*, 85, The MIT Press, 1998, p. 9.

13 L. Marin, « Un peintre sous influences : notes sur 'De Kooning et la tradition flamande et hollandaise de peinture' », dans C. Stoullig (dir.), *Willem de Kooning*, Paris, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 1984, p. 34, rééd. dans A. Mengoni, X. Vert (dir.), *Louis Marin. Événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, p. 97.

14 Dans cette même perspective Marin redéfinit aussi le concept d'*origine*, en s'appuyant sur la peinture de Klee : L. Marin, « Klee ou le retour à l'origine », *Revue d'Esthétique*, 1, 1970, pp. 71-78, rééd. dans A. Mengoni, X. Vert (dir.), *Louis Marin, op. cit.*, pp. 227-236.

15 L. Marin, « Un peintre sous influences », *op. cit.*, p. 31.

non-figurative déflagrée dans l'art contemporain est constitutive de la *représentation* et, donc, déjà à l'œuvre dans l'art du passé.

L'épaisseur avec son tressage devient alors un modèle pour penser la temporalité plurielle de l'œuvre d'art et de ce que Walter Benjamin appelait – au lieu d'*histoire de l'art* – une « histoire des œuvres elles-mêmes [*eine Geschichte der Kunstwerke selbst*] ». ¹⁶ Loin de tout modèle réductif ou statique, Damisch décrit ce tissage/tressage propre à l'œuvre d'art – notamment à propos de la relation Picasso/Manet – comme un travail qui « aura eu le mérite de rassembler une fois encore tous les fils de la tresse. De les rassembler, ces fils (en eux-mêmes singulièrement retors), tout en repliant la tresse sur elle-même, pour atteindre, en une expérience cruciale, au “précipité” que j'ai dit » ¹⁷. L'image d'un tressage se repliant sur lui-même saisit, avec la force imageante du modèle topologique, l'épaisseur des temps immanents à l'œuvre d'art. C'est une image qui relie et articule la pluralité constitutive de la texture sémiotique de l'œuvre (les brins), la progression diachronique (le tressage) et le contact qui s'établit entre des temps différents et même éloignés (le pliage), entraînant une redéfinition sémiotique de notions telles que source, influence ou citation, abordées d'ailleurs par certaines des contributions.

Dans la variété des approches et des orientations sémiotiques, ainsi que des héritages sur lesquels ils font levier, provenant de l'esthétique, de la théorie de l'art et de la socio-anthropologie, les articles ici réunis étudient les dynamiques, les tensions et les résonances propres aux œuvres : les dynamiques qui s'inscrivent dans la création, tels les gestes, les protocoles et les procédés de sa morphogénèse ; les puissances de la figure, avec sa capacité de configurer l'espace et, aussi, la mémoire ; la figurabilité dans ses enjeux à la fois véridictaires et esthétiques ; l'émergence également d'une figurativité propre à la matière, avec sa capacité de séduire par des attraits esthétiques ; les dynamiques d'interaction entre les œuvres, notamment la citation, le dialogue et des constellations qui engendrent une temporalité s'évadant de la linéarité ou de la causalité logique ; autrement dit, les dynamiques d'un art qui construit sa propre théorie, tout en ne cessant de la déjouer, sémiotiquement.

Nous tenons à remercier chaleureusement les auteur.e.s pour leur engagement tout au long du processus de préparation du numéro, le rédacteur en chef Juan Alonso Aldama qui nous en a confié la conception et qui, avec la rédactrice en chef-adjointe Verónica Estay Stange, a assuré un excellent soutien. Dernier point mais pas des moindres, ce dossier est redevable aux nombreux.ses collègues du comité de lecture, constitué à cet effet, qui ont aidé à consolider la valeur scientifique des contributions par leurs lectures attentives et généreuses.

Pour citer cet article : Stefania Caliandro, Angela Mengoni. « Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7695>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

¹⁶ Dans une lettre de W. Benjamin à Florens Christian Rang du 9 décembre 1923.

¹⁷ H. Damisch, *Le jugement de Pâris, op. cit.*, p. 267.

Riassunto: Il contributo tenta di sondare alcune delle questioni estetiche e biopolitiche sollevate dalla performance art elaborata da Marina Abramović nel corso di più di cinque decenni, concentrandosi sulle forme di istituzione dell'artista/performer come *soggetto di verità* e dell'arte della performance come *pratica del dire-il-vero*.

Insieme macchina estetica coercitiva e progetto esistenziale, l'*arte del comportamento* (Abramović 2012) sembra riattivare negli spazi mondani dell'arte contemporanea alcune antiche pratiche del sé che trovano matrice nella parrēsia, figura di verità rubricata da Michel Foucault fra le *alelurgie*, forme tramite cui l'individuo si rappresenta a se stesso ed è riconosciuto dagli altri come veritiero.

Il titolo, *Iconoclastie del sé*, condensa i meccanismi e gli effetti di un dispositivo enunciazionale imperniato sulla costruzione e distruzione di immagini di soggetto che offendono e suscitano violenza, figurano la lacerazione del sé e disgregano lo sguardo, esibiscono gli stati e i moti di corpo e coscienza e mobilitano il 'mondo interiore' dell'osservatore al punto di condurlo a interrompere la performance.

Lo studio propone l'analisi comparata di alcune opere – le cinque performance che compongono il ciclo *Rhythm* (1973-74) e *The Artist is Present* (2010) – la cui distanza cronologica, tematica ed espressiva meglio evidenzia la comune logica figurale e tensiva che struttura e modella di volta in volta il processo di "teatralizzazione del principio di non dissimulazione" (Foucault 2009) incarnato dal corpo performativo e la teoria dell'individuo ad esso sottesa.

Parole-chiave: arti viventi, parrēsia, Marina Abramović, semiotica dell'arte, teoria dell'immagine

Abstract: The paper explores some of the aesthetic and biopolitical issues raised by the performance art inaugurated and elaborated by Marina Abramović over the course of more than five decades, focusing on the forms by which it shapes the artist/performer as *subject of truth* and performance art itself as *practice of telling the truth*.

As a coercive aesthetic machine that subjugates the gaze, and an existential project that involves spiritual agonism, performance art seems to reactivate in the mundane spaces of contemporary art some ancient practices that finds its matrix in the act of Parrēsia, figure of truth listed by Michel Foucault among alelurgies, i.e. among the culturally typified forms by which an individual represents himself and others as a subject of truth.

The title, *Iconoclasms of the Self*, summarises the mechanisms and effects of an enunciational device centred on the production and laceration of 'images of the subject' that offend and provoke violence, depict the laceration of the self and disintegrate the gaze, exhibit the states and motions of the body and consciousness, and mobilise the "inner world" of the observer to the point of leading him to interrupt the performance.

The study proposes a comparative analysis of some works – the five ones included in the cycle *Rhythm* (1973-74) and *The Artist is Present* (2010) – whose chronological, thematic and expressive distance best highlights the common figural and tensive logic that shapes the process of "theatricalisation of non-dissimulation" (Foucault 2009) embodied by the performing body and the theory of the individual underlying it.

Keywords: Living Arts, Parrēsia, Marina Abramović, Semiotics of Art, Art Theory

Résumé : Cet article cherche à approfondir quelques questions esthétiques et biopolitiques soulevées par l'art de la performance artistique inauguré et élaboré par Marina Abramović au cours de plus de cinquante ans, en se concentrant sur les formes d'institution de l'artiste/performeur en tant que « sujet de vérité » et de l'art de la performance lui-même en tant que « pratique du dire vrai ».

Machine esthétique coercitive qui soumet le regard, terrain d'une technologie du soi qui exige la reconnaissance des autres pour se réaliser, projet existentiel qui passe par l'agonisme spirituel, la performance artistique semble réactiver dans les espaces mondains de l'art contemporain l'ancienne

pratique du « Dire Vrai Sur Soi-même » qui trouve une sorte de modélisation dans l'acte de Parrēsia, figure et pratique de la vérité classée par Michel Foucault parmi les aleturgies, c'est-à-dire parmi les formes culturellement typées par lesquelles un individu se représente et représente les autres comme sujet de vérité.

Le titre, *Iconoclasties du Soi*, résume les mécanismes et les effets d'un dispositif énonciatif reposant sur la production et la lacération d'« images du sujet » qui offensent et qui suscitent la violence, mettent en scène la lacération du soi et désarticulent le regard, exhibent les états et les mouvements du corps et de la conscience, et mobilisent le « monde intérieur » de l'observateur au point de le conduire à interrompre la représentation.

L'article propose une analyse comparative de quelques œuvres – les cinq pièces composant le cycle *Rhythm* (1973-74) et *The Artist is Present* (2010) – dont la distance chronologique, thématique et expressive met parfaitement en évidence la logique figurale et tensive commune qui structure et façonne le procès de « théâtralisation de la non-dissimulation » incarné dans chaque cas par le corps performatif et la théorie de l'individu qui le sous-tend.

Mots clés : arts vivants, parrēsia, Marina Abramović, sémiotique de l'art, théorie de l'image

1. Introduzione: sulla verità a rischio di morte

“L'artista non deve mai mentire a se stesso e agli altri”, recita il primo comandamento del manifesto stilato da Marina Abramović nel 2009. “Il teatro è finto, la performance è vera. A teatro il coltello è finto, il sangue è ketchup; nella performance il coltello è vero, il sangue è vero sangue”¹, risponde la stessa, più volte, interrogata sulla differenza fra pièce teatrale e performance art.

Nella tensione fra il dovere di trasparenza del performer e la materialità della performance enunciati nelle due dichiarazioni si addensano un'etica e tecnica delle arti viventi che sembrano riattualizzare in seno all'arte contemporanea alcune figure e pratiche di verità che trovano matrice nella *parrēsia*, antica “virtù, dovere e tecnica del dire-il-vero”:

La parrēsia va cercata sul versante dell'effetto che il dire-il-vero può produrre sul locutore: dell'effetto di ritorno che il dire-il-vero può produrre sul locutore a partire dall'effetto che egli produce sull'interlocutore. Platone e Dione [rivolgendosi a Dionisio e accogliendo il rischio della sua collera] sono persone che praticano [...] la parrēsia, poiché [dicendo la verità] espongono se stessi – coloro che l'hanno detta – a pagare un certo prezzo per averla detta. E in questa circostanza sono pronti a pagare (e affermano, con il loro dire-il-vero, di essere pronti a pagarlo) non un prezzo qualsiasi: questo prezzo è la morte. (Foucault 2009: 147-148 tr. it.)

Le parole del filosofo francese descrivono un'interazione dialogica indissociabile dal duello, sorta di “struttura agonistica con due personaggi che si fronteggiano e che entrano in lotta, l'uno contro l'altro, attorno alla verità” (*ibidem*). “Verità che divide”, la parrēsia si esprime sull'ēthos, “dice in modo polemico ciò che ne è degli individui e delle situazioni” (*ibidem*), comporta l'ostilità dell'altro perché intacca la sua immagine di sé, il simulacro con cui si rappresenta a se stesso e si presenta agli altri.

¹ Risposte offerte durante le interviste di Iwona Blazwick presso la Tate Gallery di Londra nel 2010 e di Patricia Cohen per il canale televisivo del New York Times nel 2012, tr. nostra.

La performance art condivide con la parrēsia la tensione fra verità e rischio di morte: gioco vertiginoso di forze credute e credenze efficaci, l’“arte del comportamento” [“art of behaviour”, Abramović 2012] deve i suoi effetti epistemici, estetici e fattitivi alla produzione e scambio di immagini di sé e del Sé che riproducono ricorsivamente una scissione, una divisione, una lacerazione del corpo e del soggetto riflesso dal dispositivo rappresentazionale suscettibile a sua volta di condurre l’osservatore e la stessa rappresentazione *al limite*.

Come osserva Omar Calabrese (1991), l’atto di morire è esso stesso un evento-limite, e in quanto tale emblematico di ogni processo passionale, sia in senso etimologico di sofferenza che più in generale come moto dell’animo: il contenuto aspettuale del trapasso, insieme puntuale e durativo, costituisce un’aporia topologica e semantica che ha imposto alle arti figurative, e in particolare proprio nell’ambito del martirio - una delle figure di parrēsia più codificate e drammatizzate della cultura occidentale - un’intensa elaborazione teorica. Per quanto il lavoro di Abramović attinga spesso all’iconografia e letteratura sacra barocca e sia denso di riferimenti alla causa partigiana slava come alla biografia familiare dell’artista, la verità su di sé in gioco nella performance non è una figura, un tema o un contenuto convocati nel discorso, ma un dispositivo che interessa la passione e il martirio in primo luogo in termini sintattici, relativi al campo tensivo aperto dall’“*esser sul punto di e l’esser appena morti*” (Calabrese 1991: 99) e alla sfida teorica, prima ancora che esistenziale, che esso impone alla rappresentazione².

Il titolo, “iconoclastie del sé”, prefigura un dispositivo enunciazionale imperniato sulla costruzione di immagini di soggetto che offendono e suscitano violenza, figurano la lacerazione del sé e disgregano lo sguardo, esibiscono gli stati e i moti del corpo e della coscienza e mobilitano il “mondo interiore” dell’osservatore al punto di condurlo a interrompere la performance.

Il sottotitolo, “pratiche della verità e ideologia della rappresentazione”, sintetizza quest’ultimo plesso, cruciale, della performance art, convocato nel parallelo con il teatro istruito dall’autrice: se il sangue e il coltello finti sono funzionali a rappresentare un evento cruento, la performance investe un evento cruento del valore di rappresentazione e assoggetta lo sguardo al suo totalitarismo³. La “lama è vera lama” e “il sangue vero sangue” in quanto attivano un processo fisiologico irreversibile, che l’operazione di cornice operata dalla Galleria, dal Museo, dal Centro Culturale all’interno di un determinato e circoscritto arco temporale renderà oggetto di un’esperienza riflessiva.

2 La dimensione teorica del lavoro di Abramović è evidenziata in particolare da Cristina Demaria (2004). In dialogo con gli studi storici e critici sulle arti viventi, la semiologa individua un’impasse della ricerca sulla performance art dovuta alla sua natura aleatoria e singolare, che la escluderebbe dal dominio della testualità. Demaria mette in luce come al contrario l’assunzione di testualità, e quindi di discorso, sia condizione necessaria per rintracciare ed esplicitare la teoria del soggetto e la critica dei suoi stereotipi incarnata dal “corpo performativo”: “Performance and its bodies are therefore a language not because they are made by signs, as verbal language, but because they utter a discourse, that is, *they produce their own levels of significance*. Performance is thus that discourse, that practice, through which perception and categorization together can open the body and change it, opposing the sclerotization of the shared uses and stereotypes of any enunciative praxis which closes the potential openness of the body” (Demaria 2004: 301, corsivi nostri).

3 Louis Marin definisce “totalizzante e totalitario” il punto di vista istruito dalla rappresentazione sul mondo che rappresenta, esito della neutralizzazione dello scarto fra il mondo della vita e il mondo dell’immagine operata dalla cornice del quadro e per estensione dallo spazio dell’arte. la *cornice* è dunque intesa come operazione teorica di frattura che guida il passaggio dall’aspetto del visibile, dalla differenza che vige nel mondo fenomenico (in cui non si dà una visione stabilita ma lo sguardo stabilisce di volta in volta relazioni variabili fra ciò che gli è dato esperire), al prospetto della rappresentazione, che si istituisce come differenza rispetto alla differenza, quale totalità chiusa e auto-referenziale definibile esclusivamente in negativo. Cfr. in particolare Marin 1994, 2005.

In dialogo con gli studi di Michel Foucault dedicati alle *aleurgie*⁴ e il lavoro di Louis Marin sui rapporti fra potere e rappresentazione, la ricerca propone l'analisi di una serie di performance – il ciclo *Rhythm* (1973-74) e *The Artist is Present* (2010) – la cui distanza cronologica, tematica ed espressiva meglio evidenzia la comune logica figurale e tensiva che modella e orienta di volta in volta la “teatralizzazione del principio di non dissimulazione” (Foucault 2009: 458) incarnata dal corpo performativo e la teoria dell'individuo ad esso sottesa.

2. Grammatiche della verità: *Rhythm*

Rhythm intitola un ciclo di performance realizzate fra il 1973 e il 1974, quasi agli albori della carriera dell'artista: *Rhythm 10* (*R10*, 1973, Fig. 1, Fig. 2), *Rhythm 5* (*R5*, 1974, Fig. 3, Fig. 4), *Rhythm 2* (*R2*, 1974, Fig. 5, Fig. 6), *Rhythm 4* (*R4*, 1974, Fig. 7, Fig. 8), *Rhythm 0* (*RO*, 1974, Fig. 9, Fig. 10).

La numerazione delle opere non corrisponde a una serie progressiva, ma traduce una qualche proprietà numerica delle figure che strutturano l'evento performativo: le cinque dita della mano raddoppiate dalla ripetizione (*R10*), le cinque punte della stella che circostrive il corpo “vitruviano” riverso di *R5*, gli opposti stati psico-fisici indotti dagli psicofarmaci in *R2*, il chiasma fra ventilatore / corpo e videocamera / monitor in *R4*. L'ultima, significativamente numerata *0*, traduce insieme il grado zero del processo di esteriorizzazione dell'interiorità progressivamente descritto dalle precedenti e il principio di figurazione dell'individuo che vi si elabora.

2.1 Esercizi spirituali: *Rhythm 10*

Metto un foglio di carta bianca sul pavimento.

Metto 20 coltelli di varie dimensioni e forme sul foglio.

Appoggio sul pavimento 2 registratori con microfoni.

Accendo il primo registratore.

Prendo il primo coltello e lo infilo tra le dita aperte della mano sinistra, il più velocemente possibile.

Ogni volta che mi taglio, cambio coltello.

Quando finisco di usare tutti i coltelli (tutti i ritmi), riavvolgo il nastro del registratore.

Ascolto la registrazione della prima parte della performance.

Mi concentro.

Ripeto la prima parte della performance.

Dispongo i coltelli allo stesso modo, seguo lo stesso ordine e lo stesso ritmo, e mi taglio negli stessi punti.

In questa performance, gli errori del passato e del presente vengono sincronizzati.

Riavvolgo il nastro del secondo registratore e ascolto il doppio ritmo dei coltelli.

Poi me ne vado⁵.

4 Cfr. *infra*, § 3.

5 Cfr. Abramović 2018, p. 84.

Realizzata nel 1973 a Roma presso il Museo d'Arte Contemporanea Villa Borghese, *R10* si ispira a un "gioco slavo da ubriachi" (Abramović 2018: 83), consistente nell'infilzare iterativamente un coltello fra gli spazi vuoti creati dalle cinque dita della seconda mano stesa su un piano. Mondana pratica della verità, il gioco vede l'individuo offrire ai compagni un piccolo spettacolo di sé, sfidando spavalidamente il proprio stato alterato con un'azione rischiosa che necessita controllo e padronanza di sé.

Fig. 1 - *Rhythm 10*, 1973, Roma, Museo d'Arte Contemporanea Villa Borghese, © Abramović 2018

Fig. 2 - *Rhythm 10*, 1973, Roma, Museo d'Arte Contemporanea Villa Borghese, © Abramović 2018

Tale attività è a sua volta incassata in una pratica articolata nell'insieme come un *esercizio spirituale*, di cui conserva il medesimo rapporto fra soggetto, immagine e immaginazione⁶: strutturata in quattro atti, *R10* alterna per due volte una serie di azioni del e sul corpo e un'operazione cognitiva di sintesi e ricostruzione mnemonica dell'evento mediata dal suono registrato.

Contenuti, temi e oggetto ultimo dell'esercizio sono di natura riflessiva: la performance ruota attorno a un passato e un presente che è essa stessa a istruire, e il suo soggetto si cimenta in un esercizio mnemonico di conformazione all'Io di allora. Le immagini che guidano la ricostruzione sono di natura sonora, e loro funzione è supportare l'immaginazione nella ricostruzione dell'evento passato "come se fossi lì presente" (Loyola [114]: 25 ed. it.).

Il ritmo – titolo del ciclo e della performance e secondo nome dei coltelli – descrive la sintassi della conformazione che coinvolgerà il soggetto della pratica e tramite di esso l'osservatore della performance: la traccia sonora esprime un dispositivo topologico che orienta il vertiginoso incassamento di *débrayage* ed *embrayage* enunciazionali conosciuti dal corpo performativo e il parallelo montaggio di punti di vista che scandisce il percorso dello sguardo.

2.1.1. Dividere il corpo: figura e movimento, carne e forza

Ognuna delle due macro-sequenze pragmatiche si compone di venti micro-racconti innescati dall'avvio del gesto e conclusi dal taglio.

Il primo atto vede il soggetto in scena *esplodere* in quattro istanze soggettive in conflitto fra loro. Il medesimo corpo ricopre insieme il ruolo di *aggressore* e *agredito*: la mano destra gestisce una forza distruttiva (il coltello) che rischia di lacerare la pelle e penetrare la carne della mano sinistra, la quale occupa al contrario la posizione di corpo senziente, oggetto di un fare distruttivo e soggetto di un sentire disforico. La scissione riflessiva fra agente e paziente è inoltre duplicata dalla tensione fra integrità e lacerazione della carne e fra controllo e perdita di controllo della propria forza che anima rispettivamente i due gesti.

⁶ Gli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola formalizzano un genere di pratica religiosa incentrata sull'immagine e i suoi poteri: la rappresentazione pittorica o scultorea ha la funzione di proiettare il corpo dell'esercitante nell'immagine e accompagnare e guidare un atto di conformazione. Nelle dense ricerche dedicate al "bel composto" di Bernini, Careri (2017) mostra – in particolare nell'analisi della Cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina – la sintassi comune alle modalità di contemplazione definite dagli esercizi di Loyola e il dispositivo patetico espresso dal composto. Sul ruolo dell'immagine e dell'immaginazione nell'esercizio spirituale cfr. inoltre Barthes 1971, Corrain 1996.

Com'è noto, in semiotica la tensività⁷ indica la relazione che il sema durativo intrattiene con il sema terminativo. Il rapporto *statico* fra *azione* della mano destra e *passione* della mano sinistra è animato dai rapporti aspettuativi e tensivi innescati dal suo carattere riflessivo: l'iteratività del gesto volontario è sovra-modulata dalla *velocità*, che oppone la capacità di controllo del movimento agli effetti disgreganti del moto sincopato; lo *stato* della mano ferma è anch'esso sovra-modulato dal rischio di lesione e si tramuta in una *stasi*, presenza marcata esito di una *contro-forza* che l'individuo esercita su di sé per non sparire, per non sottrarsi al raggio d'azione della lama e sventare così il rischio di trauma⁸.

L'avvio del gesto e l'avvento del taglio circoscrivono un duplice percorso degressivo, o tensivo, che parte dallo stato di quiete iniziale delle due mani (valore estensivo) per dipartire il punto di vista sull'azione fra la velocità progressiva della prima mano e la resistenza indefessa della seconda (valore teso), fino all'evento puntuale che sancisce il termine dell'azione: il taglio. La successione di "ritmi", lungi da "distendere" la tensione la rinnova e amplifica: come evidenzia Mengoni (2012), ogni apertura esibisce la memoria sintattica del trauma subito, conservando il tratto di imperfettività innescato dal taglio. L'accumulo progressivo di "aperture" del corpo descrive una serie di eventi incompiuti, e che in quanto tali pertengono ancora tutti al presente.

La prima sequenza si conclude con la traccia fisica - sulle dita e il dorso della mano a sua volta incorniciata dal foglio bianco che ne isola la figura - di venti "errori del passato", traccia di eventi di mancata conformità dell'azione all'intenzione e costellazione di marche che li presentificano.

2.1.2. Staccare la coscienza: immagine e immaginazione di sé

Il momento in cui le venti opzioni vengono esaurite vede un radicale cambiamento di punto di vista del soggetto: prima doppiamente scisso in Io e Sé dalla dinamica dell'azione (coltello) e della passione (mano immobile), il soggetto della performance occupa adesso la posizione cognitiva di un osservatore terzo, un Egli, impegnato a decifrare un evento oggettivato e messo a distanza dal registratore, che ne restituisce una seconda traccia, sonora.

La letteratura prima citata sugli *Esercizi* concorda nell'evidenziare la differenza fra la pratica di immedesimazione e la visione mistica. Come osserva Barthes, "l'immagine ignaziana non è una visione, è una veduta, nel senso che la parola ha nell'arte dell'incisione ('Veduta di Napoli', 'veduta del Pont-aux-Change', etc.)", e questa veduta "va inoltre presa in una sequenza narrativa" (Barthes 1971: XVII)⁹: fine ultimo del percorso patetico-cognitivo del praticante non è il collasso della competenza cognitiva e di ogni distanza fra sé e il mondo, ma la sciente costruzione di rappresentazioni di cui il soggetto è insieme il fabbricatore e il beneficiario. L'esperienza sensuale, centrale nella pratica, ha la funzione di supportare

7 Cfr. in particolare le voci dedicate nei classici Greimas-Courtés 1979, 1986 e Fontanille-Zilberberg 1998.

8 Figura per eccellenza della passione ed emblema della prova di verità offerta da Cristo a San Tommaso (esplicitamente ripresa da Abramović nella performance *Lips of Thomas*, del 1975), la ferita condensa l'intero dispositivo veridittivo e patetico dischiuso dalla retorica della lama e del sangue. Sulla funzione veridittiva e patetica della ferita cfr. fra gli altri Didi-Huberman 2008. Un'analisi della dimensione aspettuativa e tensiva della micro-narrazione inscritta nella ferita si deve a Angela Mengoni (2012), che propone un'articolata analisi della configurazione aspettuativa e tensiva dischiusa dalla rottura di continuità dell'epidermide nel quadro di una più ampia ricerca sull'"oggetto teorico ferita" in seno all'arte contemporanea. Su quest'ultimo punto cfr. inoltre Corrain 2016, pp. 57-87.

9 Sulla differenza fra esercizio spirituale e visione mistica cfr. anche Corrain 1996 pp. 99-102.

la costruzione di un'immagine di sé su cui il praticante ritorna continuamente: “vedere le persone con la vista immaginativa [...], con l'udito, ascoltare ciò che dicono o potrebbero dire [...], con l'olfatto e il gusto, odorare e gustare [...], con il tatto toccare, per esempio baciando e abbracciando”, e ogni volta “riflettere in se stesso” e “trarne qualche profitto” (Loyola: [112-125]: 26 ed. it.).

Ritrattosi in un corpo ora immobile, con gli occhi chiusi, il soggetto del *comportamento-arte* procede alla ricostruzione della scena passata avvalendosi dell'operazione di oggettivazione dell'evento operata dal registratore. I valori tonali che ogni suono acquista rispetto agli altri e la posizione che occupa rispetto a quelli che lo precedono e seguono guideranno la costruzione di un'immagine mentale, che a sua volta orienterà l'azione al centro del terzo atto.

Quest'ultimo prevede un programma molto diverso dal primo. In questo caso, la condotta prosegue l'esercizio di immedesimazione avviato dalla ricostruzione mnemonica e consuma l'*embrayage* del suo soggetto all'interno della scena: non si tratta più di una sfida contro il caso ma della conformazione dell'azione all'immagine interiore. La tensione fra Io e Sé esibita in precedenza, entrambi a rischio di disgregazione, cede il posto a una coscienza coesa e integrata di cui le due mani sono altrettante emergenze coordinate.

Il secondo momento di ascolto, quello in cui “gli errori del passato e del presente vengono sincronizzati”, ripristina il punto di vista esterno, che anche in questo caso è guidato da un diverso progetto conoscitivo: l'immagine sonora non è più strumento per connettere un *prima* e un *dopo*, ma supporta l'esperienza di una *durata* svincolata dall'evento che l'ha generata.

La struttura dell'esercizio, che vede il soggetto disgregarsi e ricomporsi, esternare il proprio interno e ripiegarsi su se stesso, descrive una parallela azione dello e sullo sguardo. Il primo atto lo coopta nel medesimo percorso a serpentina circolare della lama: lo sguardo è mobilitato dalla dinamica tensiva prima descritta e costretto letteralmente a percorrere con gli occhi il perimetro tracciato dal coltello e apprezzare a ogni colpo la lacerazione della figura umana e l'avvento nell'orizzonte del visibile della sua controparte materica, il sangue. L'immobilità del corpo e la virtualizzazione della vista della performer che inaugurano la seconda parte inscrivono nella scena una posizione fissa di *contemplazione sonora* che lo stesso osservatore è costretto ad assumere. Il terzo atto duplica il percorso ipnotico degli occhi e ne intensifica gli effetti nella dialettica fra il presente delle ferite avvenute e il presente di quelle che ne rinnoveranno gli effetti. Il quarto definisce infine una nuova posizione contemplativa. “In questa performance, gli errori del passato e del presente vengono sincronizzati” recita la definizione di *R10* offerta da Abramović: l'immagine sonora che *raddoppia* passato e presente è ora musica, le discontinuità percettive che scandiscono il suono sono sollevate dalla loro funzione referenziale e colte in quanto tali.

R10 introduce la natura e le forme della *verità* in gioco nell'allora nascente arte del comportamento e definisce i suoi meccanismi e obiettivi ultimi, incentrati sulla tensione fra valorizzazione *referenziale* e valorizzazione *estetica* dell'evento in corso. Da *R10* a *The Artist is Present*, al centro dei rapporti di sapere e potere dischiusi dalla performance art e fine ultimo della sua pratica è un'esperienza riflessiva della durata dell'evento-arte. Principio primo del suo funzionamento è l'istruzione di una dialettica tensiva fra l'irreversibilità di una trasformazione fisica del corpo e la circolarità autoreferenziale cui lo assegna il suo statuto di immagine.

Le performance successive procederanno ad articolarla ulteriormente, introducendo al contempo alcune variazioni che chiamano in causa esplicitamente l'ultimo limite coinvolto nel dispositivo, quello fra *mondo della rappresentazione* e *mondo della vita*.

2.2. Ai limiti dell'individuo: Rhythm 5

Costruisco una stella a cinque punte, riempiendola di trucioli di legno che ho impregnato con 100 litri di benzina.

Dò fuoco alla stella. Ci cammino attorno. Mi taglio i capelli e getto dentro ogni punta della stella. Mi taglio le unghie e le getto in ogni punta della stella. Entro nello spazio vuoto della stella e mi distendo. Non mi rendo conto che il fuoco ha consumato tutto l'ossigeno; rimango sdraiata all'interno, perdo conoscenza. Poiché sono distesa il pubblico non reagisce. Soltanto quando il fuoco comincia a bruciarmi una gamba senza che io reagisca, due perone del pubblico entrano nella stella e mi portano all'esterno.

La performance è interrotta¹⁰.

Nel 1974, presso il Centro Culturale Studentesco (SKC) di Belgrado, Marina Abramović procede a tutt'altro rituale rispetto alla performance che apre il ciclo.

Fig. 3 - *Rhythm 5*, 1974, Belgrado, Centro Culturale Studentesco (SKC), © Abramović 2018

Fig. 4 - *Rhythm 5*, 1974, Belgrado, Centro Culturale Studentesco (SKC), © Abramović 2018

R5 estroverte l'esercizio spirituale e l'atto di conformazione che esso guida: la performer costruisce fisicamente la stella entro cui prenderà letteralmente posto, per assegnarsi al processo propagativo del fuoco e alla sua azione indifferenziante.

La performance correla esplicitamente la topica corporea all'identità politica, nazionale e più in generale sovra-individuale, omologando l'Io a una serie concentrica di soglie. La figura pentagonale formata dalla mano stesa poggiata sul foglio bianco, al centro di *R10*, è riprodotta su nuova scala dalla grande stella a cinque punte all'interno della quale l'artista collocherà il proprio corpo, distendendo le estremità nei suoi rovesci interni.

L'immagine restituisce un grottesco uomo vitruviano, colto nella sua dimensione materica piuttosto che eidetica, fisica invece che geometrica. Se il primo vede il corpo umano come la forma di raccordo fra quella terrestre (*quadrato*) e quella celeste (*cerchio*), in questo caso la *stella* riproduce e sublima il perimetro del corpo e condensa la dialettica fra la finitezza della carne e l'infinito dello spirito, un cielo stellato che a differenza del cerchio è volume sconfinato ed energia luminosa.

La verticalità, marca della vittoria dell'essere umano sulla gravità e in generale sui bassi istinti, è negata dalla posizione orizzontale. La forma pentagonale è essa stessa corpo, circoscritta e integrata dalle assi di legno e contenente una sorta di corrispettivo inerme del sangue, il truciolato, che ne condivide lo stato informe e vischioso. La benzina gli darà vita, innescando l'azione di alterazione fisica che converte la massa in energia termica, la terra in fuoco e l'aria in fumo.

Il processo di immedesimazione è inaugurato dal gesto che pone in continuità gli estremi inerti della performer (unghie e capelli) e della stella (truciolato), e consumato dall'iscrizione del corpo al suo

¹⁰ Cfr. Abramović 2018, p. 90.

interno, in uno stato che con la materia condivide l'immobilità, l'inerzia alla gravità, la vulnerabilità alla combustione.

L'azione aggressiva, in *R5* come in tutte le performance successive, non è più direttamente riflessiva, ma effettuata da un agente esterno in questo caso impersonale, le fiamme, che dischiude un gioco tensivo del tutto diverso. *R5* produce i suoi effetti di presente tramite un'unica tensione, innescata dal rapporto fra il percorso delle fiamme e del fumo dall'esterno all'interno della stella e il parallelo processo di alterazione irreversibile del corpo e perdita più o meno definitiva di conoscenza che inevitabilmente conoscerà l'artista. Combustione e soffocamento sono i rischi speculari accolti da un comportamento in questo caso del tutto ricettivo rispetto a un evento aperto, che sarà la contingenza a scrivere per intero.

Laddove l'osservatore di *R10* è catturato in una polifonia di 'ritmi' che spostano e mobilitano continuamente il punto di vista, in questo caso il centro del corpo, il centro della stella e il centro dell'immagine coincidono dall'inizio alla fine della performance: ognuno degli osservatori occupa un punto di un ultimo cerchio che circonda l'intera scena, preso nel gioco fra *sguardo estetico*, posto di fronte alla progressiva dissoluzione della forma e della materia nell'energia impersonale della fiamma, e *sguardo referenziale*, testimone della distruzione irreversibile di una vita.

L'immobilità del corpo, che in *R10* marca senza scarti le rispettive posizioni di performer e osservatore rispetto all'immagine sonora riprodotta dal registratore, in questo caso introduce indecidibilità fra *stasi* (il perdurare intenzionale nell'immobilità) e *lassità* di un corpo privo di conoscenza.

L'adesso di *R5* non è la comune partecipazione a un'esperienza contemplativa della durata, ma il punto del tempo in cui si scontrano contemplazione estetica e dovere etico. Proporzionalmente all'intensità delle fiamme e al rischio di vita della performer, la terzità dell'osservatore si dissolve per convertirsi in posizione necessariamente marcata: aderire al gioco dell'arte e assistere alla morte di un essere umano, intervenire attivamente per salvare una vita a costo di interrompere la rappresentazione. La performance si conclude quando quest'ultimo limite è oltrepassato da alcuni astanti, che resisi conto che la donna ha perso conoscenza, la sottraggono di peso alle fiamme, ponendo termine allo spettacolo.

2.3. Il corpo fuori di sé: Rhythm 2

Uso il mio corpo per un esperimento. Prendo i farmaci usati negli ospedali per il trattamento di catatonìa acuta e schizofrenia, provocando effetti imprevedibili nel mio corpo.

Parte I

Guardando il pubblico, ingerisco il primo farmaco. Il medicinale è somministrato a pazienti che soffrono di catatonìa, per costringerli a cambiare posizione del corpo. Poco dopo aver assunto la medicina, i miei muscoli cominciano a contrarsi in modo violento, finché non perdo completamente il controllo. Sono perfettamente conscia di ciò che mi sta succedendo ma non riesco a controllare il corpo.

Durata: 50 minuti

Pausa

Sintonizzo la radio su una stazione a caso. mentre mi preparo per la seconda parte, il pubblico ascolta canzoni popolari slave alla radio

Durata: 10 minuti

Parte 2

Davanti al pubblico, ingerisco la seconda pasticca. Questo farmaco viene somministrato per calmare pazienti schizofrenici con violenti disturbi comportamentali. Questo farmaco viene somministrato per calmare pazienti schizofrenici con violenti disturbi comportamentali. poco dopo aver preso il secondo medicinale, sento prima freddo poi perdo conoscenza, dimenticando chi sono e dove mi trovo. La performance termina quando il farmaco smette di avere effetto.

Durata: 6 ore¹¹

R2, realizzata nel 1974 presso la Galerija Suvremene Umjetnosti di Zagabria, vede un processo letterale di esplorazione dei limiti fra gesto intenzionale e forza fuori controllo, fra immobilità volontaria e abbandono inerme.

Fig. 5 - *Rhythm 2*, 1974, Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti, © Abramović 2018

Fig. 6 - *Rhythm 2*, 1974, Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti, © Abramović 2018

R2 ripropone la scissione del soggetto in quattro istanze autonome, responsabili dell'agire e del sentire del corpo e della coscienza. L'azione disgregante è presa in carico in questo caso da farmaci dagli opposti effetti di forzare il corpo al movimento (il primo) o alla stasi (il secondo) indipendentemente dalla propria volontà. Catatonia e schizofrenia, gli stati patologici che vengono rispettivamente trattati con i due medicinali, descrivono i poli speculari di un'indagine incentrata sullo scollamento fra consapevolezza e sensibilità. L'azione mobilitante e sedativa dei due farmaci sospende in un caso la capacità di governo della propria forza e nell'altro la coscienza della propria carne, descrivendo due forme speculari di dissociazione fra Io e Sé.

Il testo prima riportato, con cui l'artista definisce la performance, esplicita i mutui rapporti che la legano al pubblico, alternando un punto di vista da dentro e da fuori il corpo.

L'azione si apre rendendo partecipe chi guarda dell'innescò del processo di alterazione percettiva che conoscerà in seguito la performer: "Guardando il pubblico, ingerisco il primo farmaco".

A partire da questo momento, il testo racconta le trasformazioni sensibili di cui il pubblico non vedrà che gli effetti. La prima parte riporta la progressiva autonomizzazione dell'apparato muscolare: a uno stato di estrema lucidità corrisponde la totale perdita della capacità di controllo del movimento.

La seconda parte, avviata dal medesimo rituale di esibizione dell'ingestione, restituisce le sensazioni termiche di diminuzione dell'energia corporea (freddo) e infine la perdita di cognizione di sé.

Anche in questo caso, il passaggio da un atto all'altro è mediato da un'immagine sonora, di natura e funzione tuttavia diverse rispetto a *R10*. La radio assegna l'osservatore a una rappresentazione terza e ulteriore, descritta in questo caso dalle canzoni popolari slave: il suono non è né traccia dell'evento né la sua controparte musicale, ma uno spettacolo a sé stante, che ha la funzione di straniare lo sguardo

¹¹ Cfr. Abramović 2018, p. 96.

rispetto all'evento appena conclusosi e accompagnare il ripristino di uno sguardo conoscitivo che comparerà quanto accaduto nella prima parte a quanto accadrà nella seconda.

2.4. *L'immagine fuori si sé: Rhythm 4*

Spazio A

Lentamente mi avvicino al ventilatore industriale, cercando di inalare quanta più aria possibile. Mentre mi avvicino al bocchettone del ventilatore, a causa della forte pressione dell'aria perdo conoscenza. La performance non viene comunque interrotta. Cado su un fianco sul pavimento, ma il ventilatore continua a cambiare e muovere il mio viso.

Spazio B

La macchina da presa è puntata sul mio viso e non mostra il ventilatore. Il pubblico, guardando il monitor, ha l'impressione che io sia sott'acqua.

Dopo aver perso conoscenza, la performance continua per altri tre minuti, durante i quali il pubblico è all'oscuro del mio stato.

Nella performance riesco a usare il mio corpo che perde e riacquista conoscenza ininterrottamente.

Durata: 45 minuti¹²

Realizzata nello stesso anno di *R2* presso la galleria Diagramma di Milano, *R4* duplica la tensione fra corpo e coscienza in quella fra lo sguardo interno della performer soggetta all'azione dell'aria e lo sguardo esterno di un osservatore esposto all'immagine filmica restituita dal monitor.

Fig. 7 - *Rhythm 4*, 1974, Milano, Galleria Diagramma, © Abramović 2018, Spazio A.

Fig. 8 - *Rhythm 4*, 1974, Milano, Galleria Diagramma, © Abramović 2018, Spazio B.

I processi del corpo e i percorsi dello sguardo assumono direzioni contrarie e speculari, marcate dall'opposizione di Spazio A, che vede il corpo della performer occultato alla vista del pubblico, e Spazio B, che mostra a quest'ultimo la ripresa operata dalla telecamera, cui la performer non ha accesso.

Mentre l'immagine sonora in *R10* guida il processo di immedesimazione della performer e per suo tramite del pubblico, in questo caso l'immagine visiva è valorizzata al contrario per il suo potere di simulazione, perché fa sembrare la faccia deformata dalla pressione dell'aria un viso immerso nell'acqua, le palpebre chiuse dal getto del ventilatore un'espressione di chiusura volontaria degli occhi, l'apertura forzata della bocca un'espressione indecifrabile, fra il sorriso e il ghigno. Solo la comparazione, alla fine della performance, fra i due spazi permetterà alla performer e al pubblico, ognuno dal lato opposto della frontiera istruita dallo schermo, di integrare il 'pezzo di verità' mancante e realizzare il progetto conoscitivo promesso dall'intera operazione. La prima vedrà l'immagine di sé distorta dallo schermo, il secondo scoprirà un corpo soggetto a forze deformanti.

Ognuna delle performance precedenti indaga o mostra in qualche misura la tensione fra individuo animale e soggetto umano, faccia e viso, comportamento volontario e involontario. In *R4* tale tensione è duplicata dall'ulteriore scissione fra evento e immagine dell'evento.

¹² Cfr. Abramović 2018, p. 100.

L'iscrizione del monitor nel proscenio, che inibisce l'accesso scopico al corpo della performer e ne restituisce il riflesso, riproduce in *abîme* la dialettica fra "finzione del teatro" e "verità della performance" all'interno di quest'ultima. La *verità* esito della ricongiunzione dei due spazi non concerne più l'esteriorizzazione dell'interiorità individuale ma l'esibizione dei modi di produzione di un'immagine efficace. Lo schermo blocca lo sguardo in limine, sul piano ideale che tramuta la percezione ordinaria in contemplazione estetica: la reciproca comparazione delle opposte esperienze di passione e visione imporrà all'artista e al pubblico di ricostruire il processo di conversione del visibile in rappresentazione e apprezzare l'azione conformante dell'immagine.

2.5. *Iconoclash: Rhythm o*

Sul tavolo ci sono settantadue oggetti che possono essere usati a piacere su di me.

Io sono l'oggetto.

Durante la performance mi assumo la totale responsabilità.

La performance è l'ultima del ciclo dei Rhythm (Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 2, Rhythm 4, Rhythm 0).

Concludo la mia ricerca sul corpo conscio e inconscio.

Lista di oggetti sul tavolo: pistola, ago, zucchero, proiettile, spilla da balia, sapone, vernice blu, forcina, torta, pettine, spazzola, tubo di metallo, campana, benda, bisturi, frusta, vernice rossa, lancia di metallo, rossetto, vernice bianca, confezione di lamette, coltellino tascabile, forbici, forchetta, penna, piatto, profumo, libro, calice, cucchiaino, cappello, cerotto, cotone, fazzoletto, alcol, fiori, foglio di carta bianco, medaglia, fiammiferi, coltello da cucina, stola di pelliccia, rosa, martello, paio di scarpe, candela, sega, sedia, acqua, pezzo di legno, lacci in pelle, sciarpa, accetta, gomito, specchio, bastone, cavo di metallo, bicchiere, osso di agnello, zolfo, quotidiano, uva, fotografica Polaroid, pane, olio di oliva, piuma, vino, rametto di rosmarino, catene, miele, mela, chiodi, sale¹³.

RO, tenutasi nel 1974 presso lo Studio Morra di Napoli, annoda l'insieme di tensioni dialettiche indagate dalle opere precedenti nel corto circuito che fonda la performance: "Io sono l'oggetto. Durante la performance mi assumo la totale responsabilità".

In primo luogo, vi si magnifica e satura il processo di figurazione dell'Io operato dalle performance precedenti. Il *limite* dischiude una configurazione topologica e tensiva che investe ricorsivamente, come nei dispositivi barocchi, la medesima dialettica nel corpo, nel gesto, nel soggetto, nell'evento arte.

La tensione fra *interiorità* e *esternalità*, *circularità* e *linearità*, *chiusura* e *apertura*, *reversibilità* e *irreversibilità* innescata dalle opposte forze di *coesione* e *disgregazione* conosciute dal corpo scenico dà figura alla soggettività in termini non dissimili dall'*Io-pelle* teorizzato da Didier Anzieu (1985) e ripreso in chiave semiotica in particolare da Jacques Fontanille (1999). In entrambi i casi l'Io è modellato come serie di involucri progressivi che con l'epidermide condividono la duplice funzione di involucro e interfaccia. La *pelle* contiene e separa – il Sé-corpo proprio dal mondo altro e dall'Io-carne – e media

¹³ Cfr. Abramović 2018, p. 102.

fra queste istanze, matrice di una relazione fra interno ed esterno del soggetto che si riproduce a livello olfattivo, uditivo, gustativo e visivo secondo forme specifiche e relativamente autonome.

I 72 oggetti disposti sul tavolo offrono un paradigma di operazioni di alterazione fisica e percettiva che chiamano in causa ognuno degli involucri che separano il corpo proprio dallo spazio altro e dalla carne vivente: lo spettro visivo (specchio), uditivo (campana), olfattivo (profumo, rosmarino), epidermico (piuma, frusta, pelliccia) e infine la pelle, nel suo duplice statuto di contenitore e di superficie.

Alcuni prevedono la possibilità di riempire il corpo (calice, vino, forchetta, piatto, pane, cucchiaio, miele) o lacerarlo (forbici, lamette, ago, chiodi), scavarlo (bisturi), rivestirlo di nuove pelli (rossetto, scarpe, medaglia), magnificarlo come superficie di scrittura (vernici) o supporto di altri oggetti (polaroid, quotidiano), o ancora di trasformarne lo stato materico (fiammiferi, zolfo). Parallelamente, essi prevedono altrettante operazioni che un soggetto può effettuare su e verso un altro soggetto: ferirlo (lame, oggetti contundenti) e curarlo (cerotti, bende), nutrirlo (cibo), provocargli piacere o dolore.

Ognuno dei processi virtuali inscritti negli oggetti prefigura una dinamica tensiva omologa, in gradazioni molto diverse, a quella innescata dalla lama dei coltelli di *R10* e dalle fiamme di *R5*, che trova il suo picco nella pistola: l'eventualità della fragranza di proiettile sul corpo inerme della performer designa la soglia ultima di offesa dell'altro e prefigura esplicitamente il rischio di morire assunto da colei che si assume "la totale responsabilità".

Secondo le ricostruzioni operate dalla cronaca dell'epoca e dalla stessa artista, dopo un primo momento di interazione minima o nulla, la performance ha visto un graduale coinvolgimento dei presenti in azioni sempre più numerose e invasive, finché qualcuno ha messo la pistola in mano alla donna e altri presenti sono intervenuti a fermarne l'azione.

Fig. 9 - *Rhythm 0*, 1974, Napoli, Studio Morra, © Abramović 2018.

Fig. 10 - *Rhythm 0*, 1974, Napoli, Studio Morra, © Abramović 2018.

A livello enunciazionale, la tensione fra *sguardo estetico* e *sguardo referenziale* è condensata dal cortocircuito che vede l'artista scegliere di *essere l'oggetto*, stabilendo una norma in contraddizione aperta con l'ethos sociale. L'opposizione diametrica fra *legge della società* e *legge della performance* evidenzia la natura eterotopica dello spazio dell'arte, mondo terzo e autoreferenziale che in questo caso istruisce letteralmente una *società a rovescio*, in cui il divieto primo alla base della vita associata – non infierire sugli altri individui – è sospeso.

A partire da questa prima schize, *RO* rinnova e porta alle estreme conseguenze la dimensione di *esercizio spirituale* introdotta da *R10* e *R5* e annoda all'interno di un unico evento-arte le due facce consustanziali dell'arte della verità esplicitamente tematizzate rispettivamente in *R2* e *R4*: *esteriorizzazione* dell'interiorità individuale e *apertura* della rappresentazione.

L'artista, che accetta il rischio di offesa e di morte implicato dalla propria decisione di *essere l'oggetto*, si cimenta e mostra di cimentarsi in un parallelo governo di sé, fondato sulla capacità di assoggettare i sensi e le passioni a un'intenzione disincarnata, tanto più coesa e integra quanto più perdura nella non reazione all'azione di una forza sempre più disgregante.

Al contempo, la gamma di azioni che la performer è suscettibile di subire innesca la dialettica fra corpo e simulacro, fra il *tu* di un essere umano e l'*egli* di un'immagine di soggetto. Come osserva Demaria

(2004: 300) a proposito delle cronache dell'evento, il corpo che si offre all'azione del visitatore produce immediatamente immagini stereotipate, in primis di genere (Madonna, madre, prostituta). L'evolversi della performance ne mostra una letterale stratificazione, parallela all'intensificarsi della divaricazione fra *essere* e *sembrare* del soggetto. L'inversione di ruoli che fonda *RO*, nello stesso movimento, da un lato invita il partecipante a sperimentare la condizione di sospensione dei confini giuridici ed etici che governano la società ed eventualmente abbandonarsi ad impulsi sadici, dall'altro determina l'assoggettamento dello sguardo alla tensione, interna al *rito*, fra la caleidoscopia di immagini prodotte dal sommarsi delle azioni e l'accumulo di marche sul corpo e sul viso dei loro effetti.

Secondo l'articolata ricostruzione storico-teorica elaborata da Marie-José Mondzain (1996), la controversia iconoclasta lascerebbe in dono all'istituzione ecclesiastica e per suo tramite al potere secolare una nuova teoria delle immagini, che rifonda su tutt'altro registro la legittimità della raffigurazione sacra incrinata dalle accuse di idolatria: "L'icona non è né metaforica né ridondante. Essa è economia dell'immagine, distribuzione operativa e funzionale della sua potenza salvifica" (Mondzain 1996: 151 tr. it.). Se l'*idolo* pretende di saldare il visibile e l'invisibile, il mondo materiale e il mondo spirituale, l'*icona* si fonda sulla loro incommensurabile distanza. L'immagine non è vera ma giusta, non duplica Dio ma serve a governare le sue creature secondo il suo disegno, consegnando al teologo, al medico, all'insegnante un "potente strumento pedagogico" (*ibidem*), funzionale ad adattare la legge alla vita reale, i mezzi ai fini, la trascendenza alla storia¹⁴.

La pedagogia dello sguardo istruita da *Rhythm* procede in direzione inversa a quella descritta dall'"economia salvifica della rappresentazione" (*ibidem*), fondando la sua propria economia sull'esibizione forzata del presente e dell'assente, del corpo vivo e del simulacro di sé che esso riflette.

L'aporia semantica e topologica del limite struttura insieme il processo di figurazione dell'individuo e dei suoi limiti e quello parallelo di costruzione dell'osservatore, imperniato sulla tensione dischiusa dall'indecidibilità veridittiva che Bruno Latour definisce *iconoclash*:

Iconoclastia è quando noi sappiamo che cosa sta succedendo nel momento in cui si distrugge qualche cosa e conosciamo le motivazioni che sono dietro a quel che sembra un chiaro progetto di distruzione. Iconoclash, invece, è quando non si sa, o si esita, o si è in difficoltà di fronte a un'azione per la quale non c'è modo di sapere, senza ulteriori indagini, se sia distruttiva o costruttiva (Latour 2002: 168 tr. it.).

L'impossibilità di assegnare un valore univoco al corpo inerme di *R5* e *R2* – prova estrema della coscienza o indice della sua perdita? Gesto d'artista o legge di natura? Soggetto all'apice di un processo interiore di trascendenza o corpo singolare privo di intenzione come di sensibilità? – è rinnovata e amplificata, in *RO*, ad ogni intervento attivo del pubblico: i petali di rosa sui seni sono decorazioni o

¹⁴ "Se Dio manifesta il suo disegno salvifico e lo vuole efficace, la sua economia si servirà di tutti i mezzi familiari a un padre per riportare a lui il figlio suo fuorviato, di tutti i sotterfugi del medico per guarire il malato suo malgrado, di tutte le seduzioni care al pedagogo che deve far amare il sapere più arduo. Il discorso, il rimedio, l'astuzia, la condiscendenza, il castigo o la menzogna... Tutti i mezzi dell'economia sono buoni quando se ne fa uso con economia [...]. Inglobando nella loro totalità la strategia e la tattica necessarie alla gestione d'una situazione storica reale, l'economia non fa nessuna fatica a ritrovare la sua vocazione classica: essere il concetto della gestione dell'amministrazione delle realtà temporali, sino esse spirituali, intellettuali o materiali" (*ivi*: 39 tr. it.).

tracce di un atto osceno? Le lacrime, segno di sofferenza o effetto di un'irritazione? Il rossetto apposto sulle labbra è una decorazione o uno sfregio? La pistola fra le mani dell'artista distesa sul tavolo con gli occhi spalancati (immobile per intenzione o perché ha perso i sensi?) inscena o inaugura la catastrofe? Fino alla fine, nessuno dei due poli della valutazione è suscettibile di sostituirsi del tutto all'altro, e fino alla fine l'ultimo amplifica il primo.

Il sincretismo, nel medesimo corpo, del valore di *icona* e di *feticcio*, rappresentazione di soggetto e corpo in presenza, divarica, piuttosto che annullare, la loro distanza e intensifica il paradosso del gesto iconoclasta, "come se sfigurare [*defacing*] un oggetto generasse inevitabilmente un nuovo volto [*face*], come se lo sfigurare [*defacement*] e il ricostruire il volto [*refacement*] fossero necessariamente contemporanei" (Latour 2002: 170 tr. it.).

Le azioni che i partecipanti compiranno e/o vedranno compiere istruiscono e rinnovano, a ogni intervento, uno sguardo dialettico, mobilitato dalla coalescenza di *posizioni di credenza* insieme impossibili e consustanziali: adornare, scrivere, modellare qualcuno come se fosse un manichino e agire su di un essere vivente, contemplare gli stereotipi dell'iconografia femminile convocati dal corpo scenico e apprezzarne la controparte animale, assistere all'esercizio di violenza su una nuda vita e insieme alla generazione di interi micro-drammi sul piacere e sul dolore. I due poli convivono in un crescendo tensivo che condurrà infine alcuni individui a infierire in maniera sempre più aggressiva sul corpo, altri a reagire distruggendo la rappresentazione¹⁵.

3. Della lama e del sangue: martirio, cinismo e performance art

La lettura, proposta da Foucault, delle figure e pratiche di verità elaborate in età classica si inserisce, com'è noto, nella più ampia ricerca sulle tecniche di governo e cura di sé conosciute dalla cultura occidentale: a latere dello studio delle *strutture epistemologiche*, ovvero delle condizioni alle quali un discorso viene riconosciuto come vero, il filosofo francese mira a ricostruire le *forme aleturgiche*, gli atti tramite cui il soggetto si costituisce come vero di fronte a sé stesso e di fronte agli altri.

L'interesse della parrēsia consisterebbe, in tale prospettiva di ricerca, nell'introduzione della figura dell'*altro* come costitutiva della pratica di *dire e dirsi la verità su di sé*:

È studiando queste pratiche di sé, come quadro storico entro cui si è sviluppata l'ingiunzione 'bisogna dire il vero su se stessi', che ho visto profilarsi, in qualche modo, un *personaggio*, presentato con grande costanza come il *partner indispensabile*, in ogni caso come il *supporto pressoché necessario* di quest'obbligo di dire il vero su se stessi [...]. Non è necessario aspettare il cristianesimo e l'istituzionalizzazione, agli inizi del XIII secolo,

15 Nello studio prima citato, Demaria (2004) osserva come le performance di questo periodo siano frequentemente lette in meri termini di "contenuti evocati", senza tener conto del gioco enunciazionale che mettono in moto. Vattese (2004), ad esempio, riconduce *Rhythm O* a una dimostrazione di sadismo: "[it is] sense of feminine oblation, the renunciation of the self as an offering. None of this is without a sadistic clout: faced with and conceding the possibility of violence, the other is hard-pushed to back down. Since the woman is aware of this, she is not only offering herself as a victim but is essentially acknowledging her non-innocence" (Vattese 2002: 51). La controlettura di Demaria suggerisce invece di concentrare l'attenzione sulla dimensione meta-discorsiva dell'operazione, in particolare sull'esibizione degli stereotipi femminili che la tensione innescata dalla performance mette in luce. Cfr. in particolare Demaria 2004: 300-302.

della confessione – non è necessario aspettare, con la chiesa romana, l’organizzazione e la realizzazione di un potere pastorale – perché la pratica del dire-il-vero su se stessi si appoggi e faccia appello alla presenza dell’altro: l’altro che ascolta, che intima di parlare, che parla lui stesso. (Foucault 2009: 34 tr. it., corsivi nostri)

La struttura dialogica e conflittuale dell’arte del parlar franco individuerrebbe “una sorta di preistoria di [...] alcune coppie famose” della governamentalità cristiana e delle sue sopravvivenze contemporanee: “il penitente e il suo confessore, il direttore di coscienza e colui che viene diretto, lo psichiatra e il malato, lo psicoanalista e il paziente” (*ibidem*). Il parrēsiasta, come il confessore o lo psichiatra, è colui per il tramite del quale l’individuo è forzato a *essere se stesso*, qualcuno che ha il potere di sospendere la volontà e capacità di simulazione e indurre l’emersione di ciò che è ancora recondito, occulto o nascosto. Nondimeno, diversamente da quanto accade nella cultura cristiana, il potere di far dire la verità non è investito a priori e per legge in tale *altro*, ma dipende dall’effetto che quanto egli afferma o mostra di credere produce sull’interlocutore.

Due delle sue figure, in particolare, trovano eco nel comportamento-arte: il martirio cristiano e il cinismo.

Secondo la ricostruzione operata in particolare da Benvenuti et alii (2005), a partire dalla metà del II secolo il termine *martire* inizia ad indicare “sacrificio della vita per testimoniare la fede”¹⁶, condensando la struttura stessa di ciò che in apertura abbiamo definito ‘verità a rischio di morte’.

Il martirio è una condotta che attesta in maniera incontrovertibile una *verità su di sé*, relativa all’interno del soggetto che la enuncia: il martire non mostra/dimostra l’esistenza di Dio, ma l’intensità del proprio credere vero Dio. Come ricorda Silvia Ronchey (1993), lo “scandalo della verità” che lega il martire al brigante, che scardina l’ordine costituito e incrina la coesione sociale, è precisamente l’introduzione, in seno al sapere condiviso, non solo, e non tanto, di valori diversi, ma della possibilità che un individuo si leghi con tanta forza e intensità a quei valori. Il rovesciamento del senso della morte come “nascita in Dio” consuma la neutralizzazione del potere di conformazione dell’individuo da parte dell’autorità, laddove svuota di senso il suo giudizio e di forza la sua azione di distruzione. Colui che, oltre a mostrare “ostentata sottostima dell’interlocutore”, esprime “fretta di morire” (Ronchey 1993: 178), non solo nega il potere di verità espresso dall’autorità pagana, ma ne vanifica il potere di controllo dei corpi, fondato sulla paura del dolore e della morte.

Come abbiamo visto, l’iconografia sacra e martirologica, religiosa o politica, è anch’essa soggetta a *iconoclash*, convocata solo per essere a sua volta *aperta*, divaricata fra materia e figura, essere vivente e immagine di soggetto, supporto e contenuto di una rappresentazione. Più che un atto di martirio o la sua rappresentazione, la ricettività adottata dalla performer rispetto all’eventualità di morte trae dal

16 “Il momento di passaggio semantico da ‘testimone’ a ‘martire’ si ha quando questa accezione di testimonianza si applica a quella che si rende anche solo occasionalmente affrontando il rischio della morte, quella che dà il pieno senso al valore della testimonianza stessa. In questa prospettiva, incrociandosi con l’ideale dell’imitazione del Cristo nella sua passione, ha un ruolo determinante il titolo di ‘testimone (mártys) fedele e veritiero’ (Apocalisse 3, 14; cfr. 1, 5) applicato a Cristo [...], e che si conferma in rapporto alle parole di Gesù davanti a Pilato quando dichiara di essere venuto a rendere testimonianza – il verbo utilizzato è *martyreîn* – alla verità (Giovanni, 18, 37)”, Benvenuti et alii 2005: 32.

martirio il nodo di rapporti fra sapere e potere, su di sé e sull'altro, che legano persecutore, perseguitato e testimone.

L'artista secondo Abramović si colloca, come il martire, allo snodo di due ordini di relazioni – quella orizzontale fra *individuo* e *società*, quella verticale fra *carne*, singolare e contingente, e *spirito*, a-storico e trascendente – e governa il passaggio da un polo all'altro, nel quadro di una ricerca sul “corpo conscio e inconscio” di cui il cinismo, ancor più che il martirio, restituisce la sintassi.

La parrēsia cinica è coestensiva all'intera esistenza del suo soggetto, che vive una vita interamente e costantemente visibile a tutti. Il modello animale abbracciato dal cinico, che come il cane non sa mentire, *offende* in quanto interrompe il gioco di riflessi tramite cui l'altro può riconoscersi a sua volta come individuo socializzato. Allo stesso tempo, “il cane è Re”, in grado di esercitare sovranità assoluta su di sé, e per questo “la vera vita” del cinico, che sembra esasperare l'individualismo nel “modello materiale dell'esistenza”, assume il valore di esempio morale, “è utile agli altri nella misura in cui rappresenta una sorta di lezione a carattere universale: esercitare una perfetta padronanza di sé, testimoniarla agli altri e attraverso questa testimonianza servire da esempio e da modello” (Foucault 2008: 601 tr. it.).

L'arte comportamentale di Marina Abramović può dirsi *cinica* in quanto costante esibizione di un medesimo sé: i moti del corpo e dell'animo di cui la performance esibisce i limiti non intaccano mai l'intenzione ultima espressa dalle tensioni quasi insostenibili che assoggettano lo sguardo e mobilitano sensi e coscienza dell'osservatore. L'artista che si mostra fino alle viscere e cambia catastroficamente di stato fisico e psichico condivide con il cane-Re l'incapacità di mentire, il regime di trasparenza totale e la sottrazione ai valori della cultura.

La figura del *testimone*, strutturante del martirio e introdotta da Foucault a proposito del cinismo, introduce l'ultimo polo del dispositivo enunciazionale implicato dalla parrēsia e investito nella performance art: lo sguardo di un osservatore terzo, esterno alla scena, per il quale il rapporto fra i due “antagonisti in lotta per la verità” è sua volta oggetto di giudizio e materia di esempio.

Trentasei anni dopo, presso il Museum of Modern Art (MoMA) di New York, *The Artist is Present* segnerà il punto d'arrivo della conversione del testimone della testimonianza nel suo protagonista, consumando l'assoggettamento dell'osservatore a una pratica di sé di cui l'artista diviene il “partner indispensabile”.

4. La testimone: The Artist is Present

Nel 2010, nella mia retrospettiva organizzata al Museum of Modern Art di New York, ho allestito una performance in cui rimanevo seduta su una sedia, immobile e in silenzio. I visitatori erano invitati a sedersi sulla sedia di fronte alla mia e fissarmi per tutto il tempo che volevano. La mia performance è durata 736 ore, durante le quali ho mantenuto il contatto visivo con 1675 spettatori. *The Artist is Present* è una delle opere più difficili che

abbia mai realizzato. Verso la fine [...] provavo una stanchezza mentale e fisica mai sentita prima¹⁷.

The Artist is Present, realizzata per la prima volta nel 2010 in occasione di una retrospettiva dedicata, prevede uno spazio quadrato, marcato dal perimetro bianco che lo separa da quello del pubblico. Al suo centro è situato un tavolo con due sedie. La prima sarà occupata ininterrottamente dalla performer per otto ore al giorno per quasi tre mesi, la seconda dalla serie di visitatori che uno dopo l'altro vi prenderanno posto a turno. Su tre angoli del quadrato, altrettanti schermi riproducono dall'alto l'interazione faccia a faccia fra i due silenti interlocutori.

Fig. 11 - *The Artist is Present*, 2010, New York, MoMA, © Abramović 2018.

Fig. 12 - *The Artist is Present*, 2010, New York, MoMA, © Abramović 2018.

The Artist... non potrebbe sembrare più diversa dalle performance che compongono *Rhythm*. Densità figurativa e carica patetica cedono il posto a un corpo al grado zero dell'azione e a un'immagine - del soggetto della performance (frontalmente esibita al visitatore) e della loro interazione (riprodotta dagli schermi) - in cui non c'è quasi niente da vedere. Ugualmente, la dimensione conflittuale esasperata dalle performance precedenti sembrerebbe in questo caso del tutto espunta.

Più che segno di un radicale cambiamento di poetica e etica della performance, l'ossatura scarna e spartana della performance del 2010 marca una sorta di punto d'arrivo della pratica di verità di cui *Rhythm* descrive progressivamente la grammatica.

Il ciclo concluso da *RO* dischiude un ragionamento figurativo che come il pensiero mitico secondo Lévi-Strauss (1962) procede per *bricolage*, combina figure che cambiando di posizione cambiano senso e funzione, guidando non di meno un procedimento conoscitivo che nell'insieme *fa sistema*. La lama e le dita della mano, la stella e le fiamme, schizofrenia e catatonia, lo schermo e il ventilatore, la 'sinfonia' finale a 72 voci approntano una cosmologia degli elementi ancorata a stati e processi fisici elementari: lacerazione, combustione, pressione, collasso della capacità di muoversi o di fermarsi, di reggersi in piedi o di respirare. Specularmente, registratori, radio, videocamera, monitor, inscrivono un'immagine nell'immagine e mostrano il procedimento della sua produzione, tematizzando ed enfatizzando l'ultima piega dell'arte della verità e circonvoluzione del suo dispositivo: il limite fra rappresentazione e vita.

The Artist... riduce i vertiginosi giochi aspettuali e tensivi che regolano il rapporto fra sguardo ed evento-arte nel ciclo degli anni Settanta a un unico scontro frontale che affina, piuttosto che smussare, il dispositivo di manipolazione dell'osservatore.

Malgrado l'assenza di contenuti e azioni violente, si tratta del più aperto e indecidibile degli eventi-arte e la più coercitiva delle rappresentazioni: se *Rhythm* mobilita a tal punto i partecipanti da indurli a intervenire attivamente per interrompere la rappresentazione, la performance del 2010 ingloba nel suo stesso dispositivo l'azione di individuare e includere di volta in volta il singolo spettatore nell'evento performativo e affidare a lui l'azione di concluderlo.

Nel suo *Estetiche della verità*, Giacomo Tagliani (2018) propone un'archeologia della contemporanea ideologia dell'autenticità che trova nel potere pastorale la propria matrice bio-politica e

¹⁷ Abramović 2018, p. 115.

nella confessione la figura per eccellenza. Ripercorrendo la ricognizione foucaultiana di cui abbiamo esposto alcuni perni, l'autore rintraccia nella parrësia la matrice del valore e obbligo di *essere se stessi* che informa l'orizzonte politico e mediatico contemporaneo¹⁸.

Emblema dell'ingiunzione a comunicare gli aspetti più intimi e reconditi di sé, il confessionale disciude un dispositivo di assoggettamento dell'individuo che in *The Artist...* ritroviamo diametralmente rovesciato. Lo spazio circoscritto che separa la coppia dal resto del pubblico, la posizione speculare dei due partner, l'intimo conferimento che li impegna, la fila di persone in attesa di audizione e l'ingresso/uscita di ognuna dalla postazione di interlocuzione convocano a più livelli la più celebre delle "coppie famose" della governamentalità cristiana. In questo caso, tuttavia, lo spazio doppiamente chiuso e circoscritto del confessionale, che vede due celle comunicare tramite una grata che occulta le sembianze dei due interlocutori, viene invece completamente aperto: nessuna parete fisica separa i due corpi fra loro e dagli astanti, ognuno è pienamente visibile all'altro e a tutti, eppure nessuno, né la performer né il pubblico, conoscerà i contenuti delle *immagini interiori* eventualmente prodotte dall'interazione.

Il potere conoscitivo dello sguardo, libero di "fissarmi per tutto il tempo che [vuole]", è inibito dalla lunga e ampia veste nera che dissimula le forme organiche e isola il viso e le mani immobili. La posizione seduta e silente che l'osservatore occuperà di fronte a un tavolo vuoto neutralizza il movimento e inibisce l'azione fisica, senza per questo offrire un vero e proprio oggetto di contemplazione. Le due sedie separate dal piccolo tavolo predispongono una scena conversazionale solo per negarla.

La performance art si pone ai poli opposti della pratica confessionale come della contemporanea ideologia dell'autenticità in quanto il *sapere su di sé* offerto all'altro è indissociabile dal *potere su di sé* esibito nello stesso movimento: l'*essere vero* dell'artista non è una proprietà di cui egli gode a priori e per legge, ma l'esito di un esercizio su di sé coestensivo all'interazione, di resistenza agli impulsi riflessi e all'effetto destabilizzante delle passioni.

Da questo punto di vista, *The Artist...* restituisce una sorta di distillato della struttura dialogica e agonistica della parrësia. La degradazione dell'agonismo etico al controllo dei micro-impulsi – crampi, fame, bisogni fisiologici, stanchezza, imbarazzo – e dal vuoto di figure e immagini conosciuto dal partecipante come dagli astanti esaspera l'intensità della tensione fra concentrazione e distrazione dell'attenzione, gesto volontario e moto irriflesso, stasi del corpo e progressione del tempo. Il riflesso di uno sguardo che resiste al proprio, di un viso che non muta in reazione alla propria presenza, di un corpo che non solo non consente l'accesso al proprio interno ma assorbe la luce e neutralizza ogni visione, impone un'esperienza riflessiva dell'interazione. Comunicazione mancata e identificazione non riuscita, la stessa conversazione è tanto più efficace quanto vuota, privata della materia stessa di cui si costituisce e ridotta alla dialettica di forze cui ognuno dei due *resiste*. La pratica di verità si produce tramite un dialogo insieme imposto e negato, avviato dalla posizione speculare dei corpi e inibito da un

¹⁸ "Sotto i nostri occhi si dispiega ininterrottamente tutta un'etica dell'autenticità, l'ingiunzione ad aderire perfettamente alla propria verità interiore liberandosi dai vincoli delle costrizioni culturali e delle buone maniere, per essere finalmente e pienamente se stessi. [...] L'interiorità dell'individuo non è più oggetto di mistero, ma un vanto, un valore da esibire: di fronte al pubblico si confessano i pensieri più reconditi, la fede è chiamata a dirigere le azioni e successivamente a sanzionarle, la condotta privata è invocata a testimone per la bontà di quella pubblica" (Tagliani 2020: 7). Sul rapporto fra confessione e parrësia cfr. pp. 250-301. Sulla dimensione governamentale delle odierne pratiche di verità cfr. fra gli altri Codeluppi 2007, 2015.

corpo divenuto esso stesso schermo. L'artista è ormai l'*altro*, colui per il cui tramite l'individuo è forzato a conoscere stesso¹⁹.

5. Il Re è nudo, il cane è il Re: pratiche della verità e ideologia della rappresentazione

Louis Marin è intervenuto a più riprese sul potere delle immagini di soggetto e sulla dialettica di forze che ne governano gli effetti di verità ed efficacia. Il filosofo e semiologo francese descrive la rappresentazione del potere come ciò che converte la forza in segno, mutando la capacità di offesa del soggetto in una forza “cui basta essere vista per essere creduta” (Marin 2005: 305 tr. it.), talmente creduta da divenire un dovere. La rappresentazione del potere istruisce, secondo Marin, un'immagine di soggetto con valore di legge, cui tutti sentono l'obbligo di credere:

In un bel passaggio dei *Pensieri* Pascal scrive: “essere vestito con eleganza significa mostrare la propria forza”. L'abito è una forza non perché colui che porta un bell'abito si dimostra forte aggredendo coloro che incontra, ma semplicemente perché, come dice Pascal, l'abito significa che un gran numero di persone lavorano per lui. Bisogna avere un profumiere per i capelli, una merlettaia per il jabot, un calzolaio per gli stivali, eccetera. Essere ben vestito, dice Pascal, significa “avere molte braccia”. Questi segni – il bell'abito, i merletti, i nastri, gli stivali – sono forze. Si tratta di segni che rappresentano forze e sono in sé forze. Pascal aggiunge: quando incontro un duca vestito di broccato, io lo saluto, “Eh che! Mi farà staffilare se non lo saluto. [...] Un uomo seguito da sette o otto lacchè [...] è una forza”. Ne deduciamo che un “duca” è semplicemente un sistema di segni che rappresenta delle forze, una forza messa in segno. (Marin 2005: 208 tr. it.)

L'ira del duca immaginata da Pascal è di natura molto simile alla collera di Dionisio di cui è oggetto Platone, che in ragione di tale effetto può considerarsi, nell'analisi di Foucault, soggetto di verità. L'opinione polemica esibita dall'eventuale mancato saluto, come quella espressa dal filosofo circa le capacità di governo del tiranno, feriscono perché infieriscono sull'immagine di sé in cui costoro si riconoscono e sul potere di legge che tale immagine esercita sugli altri.

Gli *effetti di soggetto* restituiti dal comportamento umano in presenza di altri condividono il medesimo rapporto fra forza, credenza e legge che conduce Marin a riconoscere nel duca “un sistema di segni che rappresenta delle forze”, “una forza messa in segno”. La reverenza che Pascal immagina di adottare intensifica la cautela che ognuno adotta verso la faccia dell'altro in proporzione all'intensità della reazione che immagina di suscitare. Come mostra Goffman (1959) nell'omonimo volume, la vita quotidiana è rappresentazione. Il corpo sociale è sempre insieme corpo d'attore e sguardo di spettatore: la formulazione di opinioni sull'essere degli altri, sui loro atteggiamenti, le loro intenzioni, i loro

¹⁹ Sui rapporti fra le pratiche del sé incubate in età classica e il principio socratico dello *gnōthi seauton*, e più in generale la tradizione stoica, cfr. in particolare Foucault 2009, pp. 13-20. Un'interessante lettura di *The Artist...* in termini di esercizio stoico è offerta da Aurelio Andrighetto (2017).

caratteri, come la regolazione della propria condotta al fine di produrre in loro specifiche credenze, è il nucleo stesso dell'interazione "faccia a faccia" fra individui socializzati²⁰.

La performance art interviene sui regimi di visibilità e conoscibilità dei corpi sociali, producendo i suoi effetti nell'arresto di ciò che il sociologo inglese definisce "consenso operativo", la credenza assegnata per ragioni di convenienza e ordine sociale. Laddove *fingere di credere a quanto l'altro crede o vuol far credere di sé* ne protegge la *faccia*²¹, l'eccesso di trasparenza del corpo che si mostra fino al sangue e oltre la coscienza "sbatte la verità in faccia" a colui con il quale dialoga, "una verità così violenta e scabrosa" (Foucault 2009: 547) da inibirne la capacità di simulazione e imporgli di fare egli stesso esperienza di 'scissione interiore'.

Da questo punto di vista la teoria del soggetto dischiusa da *Rhythm* e sigillata da *The Artist...* condivide con l'iconoclastia "la ricerca delle origini di una distinzione assoluta - non relativa - tra il vero e il falso, tra un mondo puro, completamente privo di intermediari creati dall'uomo, e un mondo disgustoso, composto da mediatori prodotti dall'uomo, impuri ma affascinanti" (Latour 2002: 169 tr. it.).

Se l'*icona* fonda la sua legalità sulla distanza incommensurabile fra presenza e rappresentazione della vita, il comportamento-arte sfrutta le leggi della rappresentazione per produrre effetti di presenza. Come abbiamo tentato di mostrare durante l'analisi, *Ro* porta a termine l'esplicitazione delle tecniche di manipolazione dell'osservatore messe a punto dal ciclo degli anni Settanta: il *perdurare del presente* generato dalla tensione fra *sguardo estetico* e *sguardo referenziale* è funzionale a sospendere i condizionamenti irriflessi e le regole esplicite che governano il sociale, imponendo al partecipante una rinnovata conoscenza di sé. La *presenza* dell'artista, dichiarata nel titolo della performance del 2010, non è un dato ma l'apice di un sistema di forze tanto più efficaci in quanto anch'esse, ormai, invisibili.

Allo stesso tempo, il corpo performativo condivide con il duca l'esibizione di potere e la capacità di far credere al proprio potere: il primo stabilisce la verità con la forza, grazie al potere di offesa che l'altro gli riconosce; il secondo mostra di avere la forza interiore di preferire la sofferenza e in casi estremi la morte pur di non deviare dalla verità. Le forze della rappresentazione cambiano di verso ma non di natura. La performance art è *art of behaviour* in quanto il comportamento è soggetto alle leggi della rappresentazione, che da dentro e per il tramite dei suoi artifici innescherà il processo distruttivo responsabile di inibire ogni distanza possibile fra oggetto e soggetto della conoscenza. La distruzione coinvolgerà infine la rappresentazione stessa, che lacerandosi consumerà i suoi effetti.

20 Nei loro *Appunti per una semiotica delle passioni*, Fabbri-Sbisà (1985) evidenziano il carattere quotidiano e operativo dei simulacri esistenziali, espandendo e completando l'analisi di Goffman: "Fa parte del carattere strategico di ogni interazione sociale che ciascun partecipante, oltre che far capo a una definizione della situazione, a un *frame*, si costruisca anche un simulacro del suo partner, alle cui qualificazioni modali e passionali commisurerà i suoi scopi, le sue tattiche, il suo agire; le sue aspettative, e infine le sue stesse passioni. Inoltre, se un'interazione ha da essere caratterizzata come messa in opera di strategie, dovrà contenere anche l'*elemento dell'autocontrollo, del monitoring, continuo apprezzamento di un soggetto riflessivamente rivolto a se stesso, comprendente quindi il riferimento a un simulacro riflessivo della propria competenza modale e passionale*. Infine, questo gioco di simulacri non è neppure qualcosa di puramente arbitrario, cui una più corposa realtà interpersonale possa essere contrapposta: la risposta dell'altro, o il sorgere di una propria reazione fuori dal raggio previsto dall'autocontrollo, potranno sempre smentire, vanificare i simulacri costruiti, ma solo obbligando il soggetto a modificarli, adattarli, trasformarli, costruirne di nuovi, aggiustando così le relative strategie e con esse lo stesso rapporto intersoggettivo". (Fabbri-Sbisà 1985: 247 II ed., corsivi nostri).

21 Utilizziamo il termine nel senso assegnatogli da Goffman di *maschera sociale*.

Bibliografia

- ABRAMOVIĆ, M.
2018 *The Cleaner*, catalogo, Venezia, Marsilio.
- ABRAMOVIĆ, M., ATLAS, C.
1994 *Marina Abramović. Biography*, Stuttgart, Reihecantz.
- ANDRIGHETTO, A.
2017 “Dormire con una pistola carica sul comodino / Marina Abramović. Corpo senza limiti e confini”, in *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/marina-abramovic-corpo-senza-limiti-e-confini#:~:text=Stoica%20come%20sua%20madre%20e,suo%20sopportare%20ad%20ogni%20costo>, ultimo accesso 21 giugno 2022.
- ANZIEU, D.
1985 *Le Moi-peau*, Paris, Bordas, tr. it. *L'Io-pelle*, Roma, Edizioni Borla, 1987.
- BARTHES, R.
1971 *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, tr. it. *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Milano, Edizioni Se, 2022.
- BENVENUTI, A. et alii
2005 *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella.
- CARERI, G.
2017 *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel «bel composto» di Bernini*, Milano, Mimesis.
- CODELUPPI, V.
2007 *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e delle società*, Torino, Bollati Boringhieri.
— 2015 *Mi metto in vetrina. Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre «vetrinizzazioni»*, Milano, Mimesis.
- CORRAIN, L.
1996 *Semiotica dell'invisibile*, Bologna, Esculapio.
— 2016 *Il velo dell'arte. Una rete di immagini fra passato e contemporaneità*, Firenze-Lucca, La Casa Usher.
- DEMARIA, C.
2004 “The performative body of Marina Abramović. Rerelating (in) time and space”, in *European Journal of Women's Studies*, II (3), 295-307.
- DIDI-HUBERMAN, G.
2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- FABBRI, P., SBISÀ, M.
1985 “Appunti per una semiotica delle passioni”, *Aut-Aut*, 208, ried. in Fabbri-Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi, 1998, pp. 237-250.
- FONTANILLE, J.
1999 “Modes du sensible et syntaxe figurative”, in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 61-63, pp. 1-68.
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C.
1998 *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- FOUCAULT, M.
2008 *Le Gouvernement de soi et des autres*, Paris, Seuil-Gallimard, tr. it. *Il governo di sé e degli altri. Corsi al Collège de France 1982-1983*, Milano, Feltrinelli, 2009.
— 2009 *Le gouvernement de soi et des autres : Tome 2, Le courage de la vérité - Cours au Collège de France (1983-1984)*, Seuil-Gallimard, Paris, tr. it. *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- GOFFMAN, E.
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1997.

GREIMAS, A. J., COURTÉS, J.

1979 *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, la Casa Usher, 1986.

LATOUR, B.

2002 “What is Iconoclasm? or Is there a World Beyond the Image Wars?”, in B. Latour, P. Weibel (eds), *Iconoclasm: Beyond the Images. Wars in Sciences, Religion and Art*, Cambridge, MIT Press, tr. it. “Che cos’è iconoclasm?”, in Latour B. (2021), *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*, a cura di D. Mangano, I. Ventura Bordenca, Milano-Udine, Mimesis, pp. 167-203.

LÉVI-STRAUSS, C.

1962 *La pensée sauvage*, Paris, Plon, tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, il Saggiatore, 1964.

MARIN, L.

1994 *De la Répresentation*, Paris, Gallimard, tr. it. parz. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2014.

— 2005 “Le pouvoir dans ses représentations”, in *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé 2005, tr. it. “Il potere e le sue rappresentazioni”, in *Carte Semiotiche, Annali*, 4, 2016, pp. 206-218.

MENGONI, A.

2012 *Ferite. Il corpo e la carne nell’arte della tarda modernità*, Siena, SeB.

MONDZAIN, M.-J.

1996 *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, tr. it. *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell’immaginario contemporaneo*, Milano, Jaca Book, 2006.

RONCHEY, S.

1993 “Gli atti dei martiri tra politica e letteratura”, in A. Momigliano and A. Schiavone, a cura di, *Storia di Roma, III/2. I luoghi e le culture*, Torino, Einaudi, 781-825.

TAGLIANI, G.

2020 *Eстетiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini.

VATTESE, A.

2002 “Energy Clothes: Performance Accomplished”, in Abramović M. et al., *Marina Abramović*, Milano, Charta/Fondazione Antonio Ratti, 2002, 48-56.

Videografia

ABRAMOVIĆ, M., BLAZWIC, I.

2010, *Marina Abramovic: Talking Art - Tate Talks*,
https://www.youtube.com/watch?v=W8xzvUC_qms (ultimo accesso 1 maggio 2022).

ABRAMOVIĆ, M., COHEN, P.

2012, *Marina Abramovic - Interview - TimesTalks*,
<https://www.youtube.com/watch?v=ZcWSeXQ3khM> (ultimo accesso 1 maggio 2022).

AKERS, M., DUPRE, J.

2012, *The Artist is Present*.

Pour citer cet article : Maria Cristina Addis. « Iconoclastie del sé. Pratiche della verità e ideologia della rappresentazione nell’arte comportamentale di Marina Abramović », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7796>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Un dialogo fra il Beato Angelico e Giulio Paolini

A dialogue between Fra Angelico and Giulio Paolini

Un dialogue entre Fra Angelico et Giulio Paolini

Lucia Corrain

Alma Mater Studiorum – Università di
Bologna, Dipartimento delle Arti
lucia.corrain@unibo.it

Numéro 127 | 2022

Riassunto: Il contributo si focalizza sull'installazione che nel 2022 Giulio Paolini ha realizzato all'interno del convento di San Marco a Firenze. In una cella del dormitorio, affrescata dal Beato Angelico tra il 1440-1442 con la scena evangelica del *Noli me tangere*, Paolini ha collocato su un cavalletto bianco un suo collage. L'opera dell'artista contemporaneo, che porta lo stesso titolo di quella del grande pittore del primo Rinascimento, entra così in un raffinato rapporto di dialogo e di risonanze che l'analisi qui proposta cerca di mettere in luce passo a passo, avvalendosi di una metodologia semiotica di indagine che si avvale di lunghi tempi di osservazione. Il *Noli me tangere* di Paolini, fondato sullo stato passionale che l'artista prova di fronte all'affresco dell'Angelico, diviene così un invito per lo stesso spettatore a provare un analogo senso di coinvolgimento e di meraviglia.

Parole chiave: Angelico/Paolini, passato/contemporaneo, assenza/presenza, autorialità, passioni

Résumé : La contribution porte sur l'installation que Giulio Paolini a créée en 2022 à l'intérieur du Couvent de San Marco à Florence. Dans une cellule de dortoir, peinte à fresque par Fra Angelico entre 1440 et 1442 avec la scène évangélique du *Noli me tangere*, Paolini a placé l'un de ses collages sur un chevalet blanc. L'œuvre de l'artiste contemporain, ayant le même titre que celle du grand peintre du début de la Renaissance, entre ainsi dans une relation raffinée de dialogue et de résonances que l'analyse proposée ici cherche à mettre en évidence pas à pas, en recourant à une méthodologie d'investigation sémiotique qui fait appel à des temps d'observation longs. *Noli me tangere* de Paolini, basée sur l'état passionnel que l'artiste ressent devant la fresque d'Angelico, devient ainsi une invitation pour le spectateur lui-même à ressentir un même sentiment de participation et de merveille.

Mots clés : Angelico/Paolini, passé/contemporain, absence/présence, auctorialité, passions

Abstract: The contribution focuses on the installation that Giulio Paolini created in 2022 inside the convent of San Marco in Florence. In a dormitory cell, frescoed by Fra Angelico between 1440 and 1442 with the Gospel scene of *Noli me tangere*, Paolini has placed one of his collages on a white easel. The work of the contemporary artist, which bears the same title as that of the great painter of the early Renaissance, thus enters into a refined relationship of dialogue and resonance that the analysis proposed here seeks to highlight step by step, using a methodology of semiotic investigation that calls for long periods of observation. Paolini's *Noli me tangere*, based on the passionate state the artist feels in front of Angelico's fresco, thus becomes an invitation for the spectator himself to feel a similar sense of involvement and wonder.

Mots clés : Angelico/Paolini, past/contemporary, absence/presence, authorship, passions

Analisi delle immagini comparate: l'intento è di accostare, tentare dei raffronti o delle associazioni, per analogia o per opposizione, tra alcune mie opere alla "prova" con alcune opere del passato (Paolini 2006: 63).

Invoco, nel mio lavoro, la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico (Paolini 1968: 414).

o. Per aprire

Questo contributo affronta una questione di cruciale importanza nella produzione di Giulio Paolini. Un artista che sulle risonanze con l'arte antica ha fondato la sua poetica, specie attraverso la riproduzione di dettagli e ingrandimenti fotografici di opere di grandi maestri del passato. Ma non solo. È sufficiente ricordare a questo proposito l'installazione *site-specific* dal titolo *Eco nel vuoto*, realizzata nel 2018 presso la Galleria Nazionale Barberini Corsini all'interno del berniniano salotto ovale, dove Paolini ha dato vita a un serrato rapporto con un dipinto emblematico come il *Narciso alla fonte* di Caravaggio¹. La combinazione di opere d'arte appartenenti a temporalità diverse all'interno di uno stesso spazio semiotico² è una modalità attraverso la quale è possibile riflettere sulle temporalità plurali dei fenomeni artistici. È questa, per Paolini, una pratica di montaggio tra le più ricche di conseguenze, in grado di generare nuovi obiettivi, talvolta addirittura inediti³.

Nell'euristica anacronica, Walter Benjamin rappresenta in questo senso un riferimento imprescindibile. Il filosofo, a più riprese, entra nel merito della questione affermando che "ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità [...]. Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione"⁴.

È ora il momento di passare all'analisi di una delle ultime opere realizzate da Giulio Paolini per un contesto spaziale emblematico, di carattere sacro. Nel museo di San Marco a Firenze, nella prima cella del dormitorio dei monaci dove il Beato Angelico ha affrescato – tra il 1438 e il 1440⁵ – l'episodio evangelico del *Noli me tangere* (fig. 1), Paolini ha esposto nel 2022 un lavoro che si *ispira*, con il medesimo titolo, proprio a questa importante opera del frate domenicano (fig. 2)⁶.

1 Questo tema è stato trattato in Corrain 2022: 222-237. Attualmente la critica non è concorde nell'assegnare a Caravaggio questo dipinto, seguendo l'attribuzione fatta da Roberto Longhi nel 1951; da un po' di tempo, infatti, va facendosi strada l'attribuzione allo Spadarino. Contro l'opinione di Longhi in favore del Caravaggio, il nome dello Spadarino è stato avanzato da Cesare Brandi e Giovanni Previtali, poi rilanciato da Gianni Papi e accolto infine anche da Mina Gregori. Per un riepilogo completo delle vicende attributive cfr. Papi, 2003, pp. 155-160, n. 35.

2 Cfr. Lotman 1987: 23-34. Lotman 1985.

3 Ganz 2013: 71. Sull'anacronismo la bibliografia è particolarmente ampia, cfr. in particolare Mengoni 2013; Didi-Huberman 2000, contenente bibliografia precedente; cfr. anche Corrain 2021. Nell'ambito della cultura visuale che affronta questa tematica: cfr. in particolare Cometa 2020.

4 Benjamin 1982: 518-519.

5 La data più accreditata sempre quella sul finire degli anni quaranta del Quattrocento, primo che Beato Angelico raggiunga Roma per lavorare nel palazzo Vaticano, cfr. Verdun 2015.

6 Il *Noli me tangere* è affrescato nella cella numero uno del convento di San Marco ed è parte di un vasto ciclo pittorico che l'Angelico, coadiuvato dai suoi collaboratori, ha realizzato intorno agli anni quaranta del '400 e che comprende anche la sala del capitolo, il refettorio, il chiostro il corridoio e quarantaquattro celle singole (Spike 1996: 52). La cella numero uno si trova nell'intersezione dell'ala est con quella nord del convento, sulla soglia tra la zona dei religiosi e quella accessibile anche ai laici. Non è un caso – come precisa Baert (2012: 204) – che in questo punto cardine tra le due missioni dei domenicani, ossia, l'una, lo studio e la meditazione in clausura e, l'altra,



Fig. 1. Veduta d'insieme e della localizzazione della cella numero al primo piano del convento di San Marco di Firenze.



Fig. 2. Beato Angelico, *Noli me tangere*, affresco, 180x146 cm, Firenze, Museo di San Marco.

Occorre fin da subito precisare che Paolini, già dai suoi esordi e lungo tutta la sua lunga carriera, ha intessuto un serrato dialogo con l'arte del passato, proponendo originali e inedite risonanze attraverso il linguaggio della contemporaneità. Il rapporto che ora ingaggia con l'Angelico – pittore da sempre al centro di una sua particolare attenzione, così come lo stesso museo di San Marco – sembra offrire una ulteriore testimonianza su come nel corso del tempo la produzione di un artista possa subire

l'insegnamento in pubblico, vi sia la figura di Maddalena, santa che per l'ordine domenicano rivestiva un ruolo estremamente rappresentativo in quanto al contempo personificazione della vita contemplativa e di quella attiva.

variazioni quanto alla posizione e all'iscrizione dell'autore nella sua opera. Nel caso del collage esposto nel convento fiorentino di San Marco questa iscrizione si afferma più apertamente.

L'attenzione di questo contributo si concentra dunque sul dialogo che Paolini costruisce con l'opera del grande artista rinascimentale, cercando di portare in superficie i tratti salienti che lo caratterizzano. La procedura di analisi seguirà un andirivieni continuo tra le due opere e, soprattutto, sarà il risultato di un'osservazione prolungata: solo così il *Noli me tangere* di Angelico e quello di Paolini andranno lentamente dischiudendo il dialogo che viene a configurarsi fra loro. Con le dovute differenze: si sa bene che Beato Angelico dipingeva solo dopo aver dedicato tempo a trovare la corretta concentrazione attraverso la preghiera. Giorgio Vasari, a questo proposito, racconta che il frate artista “non avrebbe messo mano ai pennelli, se prima non avesse fatto orazione”, per aggiungere subito dopo che “non fece mai Crucifisso che non si bagnasse le gote di lagrime” (Vasari 1568, III: 277).

1. Il *Noli me tangere*

È solo il *Vangelo* di Giovanni a consacrare la Maddalena come unica e incontrastata protagonista dell'evento straordinario della mattina di Pasqua. Compete a lei, che di buon'ora è andata al sepolcro a piangere il morto, di comunicare a Pietro e a Giovanni che il corpo del Maestro è scomparso. Dopo la visita con i due apostoli, la Maddalena rimane da sola nel luogo della sepoltura dove, nel frattempo, sono comparsi due angeli che la interrogano sulle ragioni del suo pianto. Proprio in quel momento, alle sue spalle, appare un uomo in piedi che le chiede: “Donna, perché piangi? Chi cerchi?”. Maddalena ritiene che si tratti del custode del giardino al quale è toccato il compito di rimuovere il cadavere, e lo invoca: “Dimmi dove l'hai posto e io andrò a trovarlo”. A quel punto Gesù la chiama per nome e Maddalena, di getto, risponde: “Maestro!” (Gv, 1-20,16)⁷.

La narrazione dell'evangelista Giovanni non precisa alcun gesto, ma lascia facilmente intendere quali siano la spinta della Maddalena nel protendersi verso Cristo e il susseguente ritrarsi del Cristo stesso. Il fulcro passionale di questo episodio, in tutte le rappresentazioni figurative, si concentra soprattutto sulla intensità intrinseca dei gesti⁸. Nell'affresco di fra Angelico, in particolare, la tensione si coagula essenzialmente nella parte centrale, dove le mani dei due protagonisti si avvicinano e al contempo si allontanano. La frase *Noli me tangere*⁹ è percepibile nell'atteggiamento di Cristo, il quale con la mano destra e con lo sguardo allontana la Maddalena, senza peraltro guardarla. Ma rispetto ad altre rappresentazioni dello stesso motivo iconografico, l'Angelico stempera la tensione delle mani in una gestualità più pacata, affettuosa, come si fa con una persona cara alla quale si vuole far comprendere ciò che si è appena compiuto: l'evento della Resurrezione e il suo non essere più di questo mondo¹⁰.

⁷ Gli altri *Vangeli* – pur facendo riferimento a Maria di Magdala, la Maddalena, offrono versioni differenti: c'è chi le fa condividere la visione del risorto con altre donne e altri apostoli e addirittura (Mt, 28, 9) chi riferisce che le pie donne, insieme a Maddalena “presero i piedi e [...] adorarono” Gesù.

⁸ Sul tema del *Noli me tangere* cfr. i numerosi contributi di Baert 2007, 2010, 2011a, 2011b, 2016.

⁹ Amato (2020) precisa che “nell'originale greco, la frase pronunciata dal Risorto, per intero è: μή μου ἄπτου, οὐπω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα, la quale nella *Vulgata* di san Gerolamo diventa: *Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum*, ovvero « non toccarmi, poiché non sono ancora salito al Padre mio ». Ed è così che è stata tramandata e letta in tutto l'Occidente per secoli”.

¹⁰ Giotto nel suo *Noli me tangere* nella cappella degli Scrovegni a Padova, adotta per le mani una soluzione che è quasi priva di tensione, analoga a quella dipinta da Beato Angelico, cfr. Tomei 2022.

Nel legame straordinario tra la rappresentazione e la voce si viene a creare una raffigurazione incentrata sulla visione. La visione del corpo del risorto da parte della Maddalena è contemporaneamente quella cui anche lo spettatore ha il privilegio di assistere. Secondo Jean-Luc Nancy, coloro che hanno affrontato questo tema “hanno saputo cogliervi non la visione estatica, ma un intreccio intessuto tra il visibile e l’invisibile, dove ciascuno chiama e respinge l’altro, ciascuno sfiora l’altro e lo allontana da sé”; e nelle opere entrano in azione “segni e segnali dell’intrecciarsi di un arrivo (quello di Maddalena) e di una presenza (quella di Gesù), mani pronte a congiungersi ma già disgiunte e distanti come l’ombra e la luce, mani che si scambiano saluti misti a desideri, mani che mostrano i corpi come additano il cielo” (Nancy 2003: 50). Si può anche pensare, fra l’altro, che la palizzata sullo sfondo dell’affresco dell’Angelico possa suggerire una forma di unione, che però la gestualità nega con fermezza.

2. Giulio Paolini o “della pittura d’ogni tempo”

Prima di mettere a confronto l’affresco di Fra Angelico con l’opera di Paolini occorre dare uno sguardo alla precedente produzione dell’artista contemporaneo per metterne in luce almeno qualche peculiarità.

A questo proposito le parole di Italo Calvino, scritte quasi mezzo secolo fa, conservano tuttora un forte significato e costituiscono una sintesi che calza alla perfezione anche per la successiva produzione di Paolini; per lo scrittore, finalità dell’artista è “Annullare l’io individuale per identificarsi con l’io della pittura d’ogni tempo, l’io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore” (Calvino 1975: X). Un’identificazione che vede la sua piena concretizzazione anche grazie al frequente impiego del *medium* fotografico. I numerosi artisti che vanno via via a formare il suo Parnaso – Lotto, Raffaello, Allori, Bronzino, Ingres, Poussin, Velázquez, Chardin, Watteau, Robert, Canova, Rousseau il Doganiere, De Chirico, ecc. – fanno il loro ingresso nei lavori di Paolini sempre e solo in forma fotografica. Marisa Volpi (1972: 57) ha “messo a fuoco”, in tempi lontani, il significato dell’uso, da parte di Paolini, di fotografie delle opere dei grandi maestri della storia dell’arte: “con la fotografia l’esperienza, obbiettivata, se ne va via da noi, e rimane l’epigrafe-specchio che ci ha esclusi. Partendo da questi dati della totale oggettività della fotografia (della sua mancanza di vita), della rapidità delle sue prestazioni speculari, delle varie possibilità di sintesi e di analisi che si offre come strumento di pensiero, Paolini inizia i suoi dialoghi con gli antichi”¹¹.

Già in quella che considera la sua prima opera, *Disegno geometrico* del 1960¹², Paolini ha voluto incarnare un suo ruolo di presenza-assenza che, con convinzione, perseguirà per gran parte della sua carriera. Non comparirà mai sulla scena delle sue opere, perché al protagonismo ha da sempre mostrato di scegliere l’anonimato, preferendo piuttosto i panni dell’osservatore. Sono numerose, infatti, le figure che guardano di spalle un quadro; oppure le figure di *valets de chambre* (anche in gesso) che tengono tra le mani immagini, oppure che stanno disegnando.

11 Riprendo la citazione da Zambianchi 2015, p. 21.

12 Cortellessa (2019: 7) scrive che “l’inizio del 1960 è insieme, per Paolini, la fine: l’incipit ma anche il *télos*. Il primo quadro è anche l’ultimo perché la filigrana di quel disegno è inscritta, concettualmente (ma, in molti casi, anche materialmente), in tutte le sue immagini a venire”. Cfr. per questa prima opera di Paolini, Belloni 2019.

Se talvolta l'autore fa la sua comparsa, lo fa eclissandosi in diversi modi: a questo proposito *Delfo* (fig. 3) e *1421965* (fig. 4)¹³ – entrambi del 1965 – sono due esempi emblematici che appartengono, secondo lo stesso Paolini, a:

una serie di immagini fotografiche [che] ritrae in diversi “quadri” e in alcuni “momenti” l'autore stesso o il suo studio. *Delfo* è una tela fotografica che riproduce, in grandezza al vero, l'immagine del pittore (io stesso) e del telaio del quadro in una sorta d'identità illusionistica dell'autore e dell'opera. *1421965* sono le cifre corrispondenti alla data (14 febbraio 1965) in cui il fotogramma è stato scattato: il pittore è ripreso dal fotografo nell'atto di impugnare la tela. L'intera scena è “vista” alle spalle dello stesso fotografo, come un dato assoluto (Paolini 1965: 142)¹⁴.



Fig. 3. Giulio Paolini, *Delfo*, 1965, 180 x 95 cm, Fotografia su tela emulsionata, Walker Art Center, Minneapolis, Gift of the T. B. Walker Foundation by exchange, 2003.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0085?searchid=2aef3cod3d072&i=3>

13 In quest'opera il punto di vista è alle spalle del fotografo che fotografa l'artista mentre sta tenendo una tela. Celant (2003, p. 144) precisa che la “presenza in atto, dell'autore, quale che sia la sua rilevanza, appare basata sullo studio degli aspetti particolari dell'intero contesto dell'arte, che dopo i segni semplici (tela, titolo, colore, segno, materia ecc.), prende ora in considerazione i segni complessi (autore, ambiente, storia dei documenti artistici ecc.)”. Alle due opere qui citate va aggiunta la serie dei *Diaframma*, anch'essa realizzata nel 1965.

14 Tra l'altro *Delfo* riesce a coniugare “lo scenario di produzione in prima persona e lo scenario di produzione in terza persona”: *Las Meninas* di Diego Velázquez, con il pittore che guarda in direzione dell'osservatore e *Allegoria della Pittura* di Jan Vermeer, dove il pittore seduto, davanti al cavalletto di spalle sta guardando quanto è intento a dipingere; sono i due esempi emblematici: nel primo caso, non si sa cosa il pittore stia dipingendo sulla tela mentre nel secondo si vede a cosa sta dando forma sulla tela, cfr. Stoichita 1996: 246-255. Nel 1968 Paolini realizza *Lo studio*: un'opera che costruisce una relazione con il pittore di Delft, nello specifico proprio con l'*Allegoria della Pittura*. Cfr. anche Lonzi 1969: 17.



Fig. 4. Giulio Paolini, *1421965*, 1965, 200x150 cm, fotografia applicata su tavola. Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou, Parigi.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0076?searchid=9a246dc6fd2e2&i=0>

In questo senso anche il disegno intitolato *Reportage* (fig. 5) del 2001 è significativo: raffigura un uomo seduto su una poltrona con le gambe incrociate, il volto “nascosto da cornici concentriche e sovrapposte, al cui centro c'è un rettangolo nero”¹⁵. Un autoritratto in cui, aggiunge Paolini:

l'autore abdica, si apparta, *si ritrae* (proprio nel doppio senso di “tirarsi indietro” e di appartenere, di “assegnarsi” all'immagine dell'opera). La sola immagine nella quale ammette di riconoscersi, il suo autoritratto, è la cornice vuota, l'unica inquadratura “autorizzata” a rappresentarlo (Paolini 2006: 121).

¹⁵ Cortellessa (2019: 13) ritiene che sia “una sorta di negativo del rettangolo di ‘luce’ che, in *Raphael Urbinas MDIII* [Paolini – 1968], idealmente riproduce quella del portale del tempio dipinto da Raffaello nello *Sposalizio della Vergine*”.

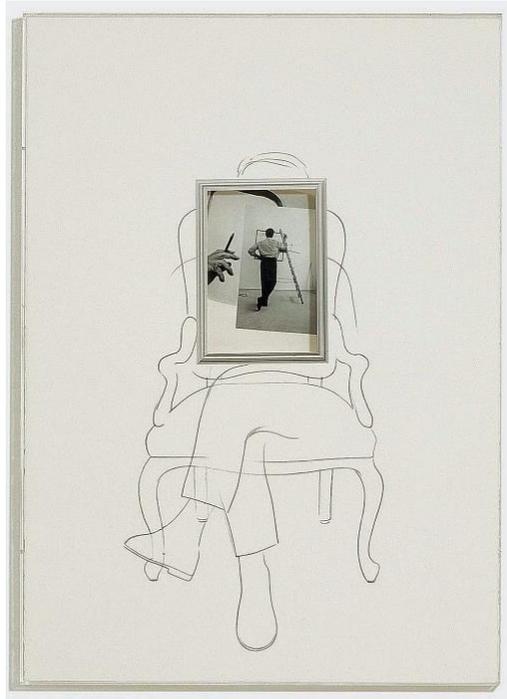


Fig. 5. Giulio Paolini, *Reportage*, 2001, 100x70, matita su carta in teca di plexiglas con ritaglio centrale, collage fotografico su parete. Collezione privata.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato/quadri-sculture-installazioni>

In altri casi le tracce dell'autore *eclissato* sono rintracciabili negli oggetti, negli indumenti, nelle scarpe, a testimoniare il suo esilio dal campo d'azione: ne è un esempio l'opera *L'ora X. Né prima né dopo*, dove insieme a cavalletti e damerini compare una teca contenente scarpe, camicia, giacca, cappello che, a loro volta, rinviano direttamente al soggetto produttore dell'installazione il quale ha delegato l'abbigliamento a parlare di sé¹⁶.

Per Paolini l'arte accade all'insaputa dell'artista: la sua concezione è *immacolata*¹⁷ e l'enigma del suo divenire resta insondabile. L'opera preesiste all'autore e lo trascende, a lui non resta che accoglierla, darle ospitalità, predisponendo la scena al suo imprevedibile manifestarsi.

Occorre ritornare ancora allo scritto di Calvino, perché proprio lui, quasi fosse un veggente, riesce a trovare le corrette parole per definire le opere di Paolini:

Tutto il lavoro del nostro pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla. [...] Egli si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta a un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa (Calvino 1975: XII).

¹⁶ Questo esempio valga anche per le tante opere in cui sono presenti i valletti. L'installazione è stata realizzata nel salone della Meridiana al Museo archeologico di Napoli nel 2009; cfr. Mattiolo, Paolini 2009.

¹⁷ Nel 2007-2008 Paolini realizza un'opera con un emblematico titolo: *Immacolata Concezione. Senza titolo/Senza autore*, una realizzazione che concretizza il suo modo di intendere l'arte, tanto da metterla in relazione al divino.

Nell'esposizione *Quando è il presente?* – curata nel 2022 da Bettina Della Casa e Sergio Risaliti presso il Museo Novecento di Firenze – Paolini sembra riprendere pienamente la scena, dopo una lunga assenza, nell'ambito della sua produzione. Nell'installazione della sala principale al piano terra, che dà il titolo alla mostra, un quadro di Piero Guarino (di proprietà della famiglia dell'artista) rappresenta un pittore nell'atelier, accompagnato da una serie di oggetti provenienti dallo studio di Paolini, tra cui cornici, un tavolo su cui è disposta una scacchiera le cui caselle riproducono parti di sue opere, una poltrona, un libro aperto con pagine bianche e gli occhiali. Nell'opera che conclude l'esposizione, *L'ultimo sigillo* (fig. 6a, 6b), l'autore lascia addirittura una sua evidente "impronta": sulla parete nove disegni di meridiane (tratti da un libro antico, *Horioli Solari*) appaiono in caduta libera, formando una cascata che "precipita dai sidera verso terra, dove ad attenderle c'è un disegno delle mani dell'auctor: la destra indica il quadrante dell'orologio al polso della sinistra" (Cortellessa 2022: 25) sul quale è raffigurata una spirale rossa che evoca un sigillo "posto a sostituire il movimento delle lancette, ovvero il succedersi delle ore", come spiega l'artista stesso¹⁸. Ma sulle mani si avrà modo di ritornare.



Fig. 6a, 6b. Giulio Paolini, *L'ultimo sigillo*, 2022, cornice 150 x 110 cm, misure complessive variabili, cornice dorata, matita rossa su stampa litografica, collage su parete. Collezione privata.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-1133?searchid=a10118ada7594&i=0>

18 Nel sito <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-1133?print=1&searchid=d8e72d654bao&i=0> si legge “Le meridiane e l’orologio alludono all’inesorabile fuggire del tempo, mentre il gesto della mano che appone un sigillo sull’orologio indica, al contrario, il desiderio di fermarlo. L’aggettivo “ultimo” riferito dal titolo indica la perentorietà del gesto: “l’arresto del tempo segna una sospensione assoluta rispetto all’incessante mutevolezza delle cose, condizione che in chiave metaforica connota la sfera dell’arte, estranea al flusso inarrestabile del tempo e alla finitudine della nostra esistenza”.

3. Il *Noli me tangere* di Paolini

L'opera di Paolini ora presa in esame – *Noli me tangere* (fig. 7) – è un collage composto da un foglio blu di centimetri 70x100 su cui è disposto, in posizione centrale, un foglio bianco di dimensioni più piccole (centimetri 50x70), a sua volta diviso in due parti in modo tale che una piccola fessura segni topologicamente la metà della superficie. In ciascuno dei due settori bianchi sono collocate le mani di Giulio Paolini, ritagliate da una fotografia scattata da Sergio Risaliti durante una visita dell'artista al convento di San Marco (fig. 8).



Fig. 7. Veduta dell'installazione nella cella numero 1 del Convento di San Marco a Firenze con il *Noli me tangere* di Giulio Paolini.



Fig. 8. Fotografia di Giulio Paolini nella cella del *Noli me tangere* di Beato Angelico, nel Convento di san Marco, Firenze.

Dall'ingrandimento della fotografia originale, dunque, sono stati "prelevati" dei dettagli che con diverse soluzioni vengono più volte riproposti nel collage. Per meglio comprendere l'operazione messa a punto da Paolini può essere utile ripercorrere l'etimologia della parola dettaglio. Il lemma deriva dal francese rinascimentale (e a sua volta dal latino) *de-tail*, cioè *tagliare da*: un'operazione che presuppone un soggetto che taglia un oggetto. Come afferma Omar Calabrese (1985: 77), ciò è "ulteriormente confermato dall'esistenza del riflessivo 'tagliarsi', cioè tagliare se stessi, nonché dal termine della medesima famiglia lessicale 'ri-taglio' che indica l'esistenza di un taglio da un insieme già effettuato precedentemente da qualcuno". L'azione del tagliare sottolinea che il dettaglio è reso tale da un soggetto e, di conseguenza, la sua configurazione dipende dal punto di vista del *dettagliante*, cioè da colui che con il suo il gesto mette in rilievo un elemento rispetto al tutto cui appartiene.

La mano destra di Paolini è sicuramente il dettaglio maggiormente rilevante, anche per una certa qual assonanza con la mano del Cristo che l'Angelico ha dipinto nel suo *Noli me tangere*. Questo dettaglio, ritagliato insieme a parte del muro della cella, viene disposto a destra con una leggera inclinazione verso l'alto, assumendo così una lieve *elevazione* rispetto a quella di sinistra, che è speculare all'altra e in posizione pressoché orizzontale¹⁹.

Lo stesso Paolini offre un indizio prezioso: "Le mani agite nel vuoto dal Cristo e dalla Maddalena polarizzano la mia attenzione durante la contemplazione dell'opera, tanto da far trapelare meraviglia nel movimento delle mie stesse mani"²⁰. Sono appunto le mani a far trapelare una specifica passione verso la *mirabilia*. La meraviglia, che a detta di Cartesio – il primo ad annoverarla tra le passioni – è una "sorpresa improvvisa dell'anima, per cui essa si volge a considerare con attenzione gli oggetti che le sembravano rari ed straordinari"²¹. La meraviglia si concretizza in un fare cognitivo di tipo interpretativo sull'oggetto all'origine della meraviglia stessa e ha luogo nel momento della congiunzione del soggetto con un oggetto del sapere che supera le sue attese: quando, cioè, "una sorpresa improvvisa dell'anima [...] fa sì che essa si volga a considerare con attenzione gli oggetti che le sembrano rari"²². Nelle parole dell'artista si parla anche di "contemplazione", cioè di insistenza prolungata dello sguardo o, per dirla à la Poussin, di "prospetto": vedere un oggetto *considerandolo con attenzione*, cercando i mezzi per conoscerlo²³.

3.1. Mostrare

Nel collage questa doppia mano, però, è parzialmente coperta da un cartoncino bianco di piccolo formato che, in particolare, in quella destra va a occultare la parte dove, nella corrispettiva mano di Cristo, è raffigurata una delle cinque piaghe (fig. 9). Si può arguire che questo *spessore* del cartoncino

19 La specularità, il doppio è uno dei tratti ricorrenti nella poetica di Paolini, molte opere – ad esempio le diverse versioni di *Mimesis* – sono caratterizzate da due calchi in gesso di opere del passato messe l'una di fronte all'altro come nel riflesso di uno specchio; cfr. <https://www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato/quadri-sculture-installazioni/d1104389f5446>.

20 Queste parole di Giulio Paolini e un'altra frase che chiuderà questo scritto sono una *personal communication* che l'artista mi ha inviato a ridosso dell'inaugurazione al Museo di San Marco a Firenze.

21 È Cartesio nel suo *Les passions de l'âme* (1649: 205) ad annoverare la meraviglia nel sistema tassonomico delle passioni e a considerarla la prima delle passioni perché "può manifestarsi prima che ci rendiamo menomamente conto se l'oggetto che la provoca ci conviene oppure no".

22 Cfr. Cartesio 1649: 219; nonché Thürlemann (1990) che indaga la meraviglia in relazione al quadro *La Manna* di Nicolas Poussin; cfr. anche Marin 1994.

23 Poussin 1968.

costruisca una relazione con le piaghe-fiore che Angelico ha rappresentato nell'affresco? A guardar bene, in effetti, i fiori presenti nel verde prato, che conferiscono all'affresco un effetto di frontalità, sono realizzati con piccole macchie più o meno regolari di bianco su cui viene steso del colore rosso; in questo modo l'effetto fiore viene creato con semplici macchie colorate²⁴, con piccoli spessori che l'inflessione rotondeggiante del pennello ha depositato sulla superficie dell'affresco. Macchie rosse, peraltro, del tutto identiche a quelle con cui l'Angelico dà forma alle stigmate di Cristo o di San Francesco in ogni luogo nel convento fiorentino di San Marco.



Fig. 9. Giulio Paolini, *Noli me tangere*, 2022, Matita e collage su carta blu, cavalletto
Collage incorniciato 72 x 102, misure complessive 258 x 102 x 50 cm, cappella n. 1,
convento di san Marco, Firenze.

<https://www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato/quadri-sculpture-installazioni>

Da parte di Paolini è un atto di grande delicatezza quello di coprire la piaga: l'artista è consapevole che le stigmate sono la testimonianza attraverso cui la pittura può rendere conto della Resurrezione di Cristo. Il *Noli me Tangere* in generale, e quello dell'Angelico in particolare, deve *dire* e mostrare il mistero della Resurrezione di Cristo e della sua doppia natura umana e divina. Da un lato, l'interdizione del contatto, dall'altro, per un'arte che si pone come *mimesis*, la natura mutata del corpo di Cristo è irraggiungibile e solo le piaghe sono in grado di farsene carico²⁵.

A questo punto occorre fare riferimento anche agli altri cartoncini di piccole dimensioni e con forme geometriche diverse che si dispongono in numero di sei nella parte centrale del collage. È quasi tautologico il riferimento all'uso del bianco di Beato Angelico, che trova il suo apice nella *Trasfigurazione*, dove la figura di Cristo a braccia aperte si staglia, bianco su bianco, entro una raggiera luminosa che abbaglia gli astanti²⁶. Come si sa bene, per Paolini “il foglio bianco, la tela vergine [sono]

24 Per Didi-Huberman (1990: 23): “Sarebbe del tutto assurdo invocare qui una forma di incapacità del Beato Angelico a rappresentare un fiore. Sarebbe altrettanto vano immaginare che il pittore non ha il tempo, o che l'intonaco asciuga troppo rapidamente. Se Angelico avesse voluto dipingere un fiore come tale, lo avrebbe fatto, vi si sarebbe impegnato”.

25 È stato osservato che le piccole macchie disseminate nel prato, intorno al piede e alla mano di Cristo creano una configurazione di cinque fiori, lo stesso numero delle piaghe, cfr. Didi-Huberman (1990: 23).

26 Pope-Hennessy 1981. Didi-Huberman (1990: 26) ritiene che il ciclo delle celle del convento di San Marco sia “un vasto dramma del bianco e del rosso, in particolare quei bianchi violenti dei sepolcri, dei muri, delle montagne, delle vesti o delle mandorle del Cristo, quei bianchi degli sfondi che vengono a invadere le figure [...]. È proprio con un intenso uso del bianco che il Beato Angelico è riuscito a produrre nei suoi affreschi i massimi effetti di commozione, fascinazione e memorizzazione delle immagini”.

il punto di arrivo, non di partenza” (Paolini 2010: 22). Sotto l’aspetto del contesto espositivo, invece, i foglietti, specie quelli di forma più regolare, possono entrare in risonanza con la piccola finestra della cella, che tra l’altro è quella che *illumina* l’affresco, nel senso che la luce proveniente da destra è anche quella adottata nella rappresentazione dall’Angelico. Infine, ma questa volta per opposizione cromatica e sempre rispetto ai foglietti più regolari, un dialogo eidetico viene a instaurarsi con la porta squadrata del nero sepolcro a sinistra, circondata da un colore che si fa sempre più bianco, fino identificarsi con quello di Gesù. Non è un caso che uniche linee prospettiche presenti, quelle della porta del sepolcro, convergano proprio all’altezza della spalla del Risorto.

Ma, forse, c’è ancora dell’altro. I sei cartoncini sono posti sia sopra il dettaglio fotografico delle mani, sia parzialmente sotto, a diretto contatto con il foglio bianco: mostrati o in parte nascosti essi conferiscono all’insieme un certo effetto di dinamismo perché l’occhio osservatore sembra quasi *rincorrerli*. È azzardato mettere l’intera configurazione dei foglietti in risonanza con l’apparire/scompare di Cristo? Beato Angelico ne dà conto attraverso la rappresentazione dei piedi del Salvatore: più esattamente, con l’inversione tra il piede destro a sinistra e quello sinistro a destra che, per quanto possa apparire una stranezza, è un modo ieratico per significare al tempo stesso l’allontanarsi di Gesù e il suo stato di “resuscitato”, “già ‘librato’, già glorioso”²⁷. Un modo, fra l’altro, per mostrare anche le due stigmate ai piedi. Riguardando ancora l’Angelico, si può constatare come la cornice dipinta non contenga l’intera rappresentazione che trova il suo completamento, per quanto concerne il sepolcro, soltanto nel fuori affresco; ma è soprattutto la vanga tenuta sulla spalla dal Salvatore, il cui manico è solo parzialmente presente sulla superficie pittorica, a dar conto del fatto che il Cristo appena risorto sta lasciando lo spazio terreno per salire nel regno dei cieli.

3.2. Le figure di cornice

Ora è il momento di prendere in considerazione le *figure* esterne al foglio bianco, che possono funzionare alla stregua di figure di cornice e che, oltre a proporre altri dettagli delle mani di Paolini, presentano alcuni particolari interessanti. Se fin qui si è parlato di dettaglio – cioè di un *ri-taglio* dall’intero significativo – ora invece entrano nella nostra ricognizione quelli che possono essere definiti *particolari*, in quanto relativi a una parte della totalità. Si badi bene, il particolare “non deve ‘distrarre’ troppo”, mentre – come si è visto – il dettaglio “è un momento che fa avvenimento [nell’immagine], che tende a bloccare lo sguardo” (Arasse 1992: 16)²⁸.

Procedendo dunque in senso antiorario, nella parte alta sinistra è posto un particolare della fotografia con la Maddalena davanti al sepolcro, mentre del Cristo spunta solo la mano destra, dato che il resto del corpo è *sotto* il foglio bianco. In basso, compare ancora parte del corpo e del braccio-mano di Paolini (in rima con la mano a sinistra sul foglio bianco). A destra, invece, in un particolare tagliato di sbieco, insieme al sepolcro riappaiono ancora una parte della figura femminile e il braccio-mano di

27 Didi-Huberman (1990, p. 24): “Nella peggiore delle ipotesi, si supporrà a questo punto una certa incapacità in Angelico a rappresentare correttamente la realtà; oppure, la rigidità della figura segnatamente la posizione assolutamente frontale dei piedi, indurrà lo storico a non attribuire più l’opera al famoso pittore, ma piuttosto un assistente più oscuro, ritenuto meno abile: vale a dire meno figurativo”. Verdon (2015, p. 277), invece, avvalendosi di uno studio di Scudieri (2010), sostiene che “I piedi del Salvatore non sono maldestri, come qualcuno potrebbe immaginare, ma danzanti, nella posizione à *jambes croisées* che nell’arte romanica esprime la gioia dello Spirito”.

28 Daniel Arasse (1992: 16) nel suo libro dedicato al dettaglio, precisa che i due termini dettaglio e particolare sono presenti nella lingua italiana, mentre la lingua francese non conosce differenza fra i due termini.

Paolini, tra l'altro questa volta in rima con la mano destra sul foglio interno. Una fotografia in alto segmenta per intero la finestrella e la parte inferiore dei corpi dei due attori dell'affresco. Infine, si può notare in dettaglio la mano destra ancor più ingrandita, nonché scontornata a simulare l'effetto di presa del foglio bianco bipartito. È una mano densa di conseguenze e sulla quale occorre attentamente fermarsi.

Prima però è necessaria una considerazione su altri particolari. Come si può notare il collage di Paolini è incorniciato, cosa quanto mai ovvia da un punto di vista pratico; ma la cornice, come scrive Marin, è “una configurazione essenziale delle marche e delle marcature della presentazione della rappresentazione pittorica” (Marin 1994: 140). Si tratta cioè di una componente non mimetica che possiede uno statuto di esistenza indipendente dal rappresentato, poiché è la condizione di visibilità, che ne regola la percezione garantendo il passaggio dalla visione alla contemplazione estetica. Realizzato all'estrema sinistra della cella, anche l'affresco di Angelico ha una cornice, in questo caso dipinta, che vuole simulare con le sue sottili bande grigio-neri una sorta di profondità dell'immagine rispetto alla parete, funzionando dunque simultaneamente come “negazione della parete e affermazione di uno spazio altro” (Stoichita 1993: 64). Con la bordura-cornice l'immagine diventa una “porzione del contesto espositivo dell'opera” – la cella del monaco – stabilendo così un contatto tra la “situazione di emissione” del messaggio pittorico e la “situazione di ricezione” del messaggio stesso (ib.).

Dunque, anche in Paolini la cornice bianca racchiude il lavoro nel suo insieme, ma il *passepertout* di colore blu – abitato da figure – incornicia il settore centrale e può funzionare come una doppia cornice entro la quale trovano posto quelle che – con Marin (1994: 177-178) – possono essere ritenute figure di cornice. I particolari con i parziali dell'affresco si qualificano come figure delegate della cornice, indicano all'osservatore quale tipo di sguardo deve rivolgersi alla *storia*, cioè alle mani di Paolini toccate dalla passione della meraviglia nella contemplazione del *Noli me tangere*²⁹.

Se così è, allora la mano in alto è anch'essa figura di cornice che invita l'osservatore a guardare sotto; essa è un deittico che propone di guardare la parte centrale, assumendo nel contempo la dimensione della firma autoriale. Equivale a dire: questo lavoro l'ho fatto *io*, Giulio Paolini³⁰, tanto è vero che ci ho messo, e lo dichiaro, le mie mani. In questo contesto, è sufficiente ricordare che la mano nel genere autoritratto riveste sempre funzioni ben precise, a cominciare dal fatto che deve essere rappresentata con la luce proveniente da sinistra perché la mano dell'artista non proietti ombra sul quadro, la mano inoltre è il più delle volte in azione con il pennello o la matita³¹.

Ritornando a Paolini, l'artista, insomma, attraverso le fotografie ripetute delle sue mani, e in specifico mediante quella più grande e ritagliata posta nella parte superiore del collage, dichiara una

29 Lo spettatore vedendo l'installazione è così invitato dall'opera di Paolini a *conformarsi* allo stato passionale dell'artista, cfr. Careri 1991.

30 In una lettera a Lou Andrea Salomé, datata 8 agosto 1903, Rainer Maria Rilke scrive riguardo allo scultore Auguste Rodin una considerazione proprio sulla mano: “Ce qu'il regarde, ce qu'il enveloppe de sa contemplation est toujours pour lui l'univers unique où tout se produit; quand il modèle une main, elle est seule dans l'espace, plus rien n'existe qu'elle” (Pinet 1990: 180).

31 Per la mano negli autoritratti cfr. Stoichita 1993: 208-215; Calabrese 2010: 249-281.

marca e una matrice autobiografica che costituisce certamente un'innovazione nella ormai nota neutralità autoriale della sua produzione³².

Due mani sui due fogli interni, una più grande sul *passepertout* blu al di sopra di entrambe le superfici bianche: come a dire l'artefice è uno solo, Paolini, le cui mani sono toccate dalla *meraviglia*, ma che non possono toccarsi esattamente come quelle della Maddalena e di Cristo, e che la minuscola separazione tra i due fogli bianchi vuole suggerire.

Non v'è dubbio che la problematica riguardante i dispositivi di presentazione propri di ogni opera d'arte qui è di particolare rilievo. La lineare cornice bianca che circonda il collage – per usare le parole di Louis Marin (1988: 177) – “è un deittico, un dimostrativo iconico” che è lì per autonomizzare l'opera nello spazio visivo e che le figure di cornice, *in primis* la mano in posizione superiore, “guarniscono il bordo ‘insistono’ sull’indicazione, l’amplificano; la *deissi* diventa *epideissi*, la ‘mostrazione’ diventa dimostrazione”³³. Il racconto così inquadrato, sia dal *passepertout* sia dalla cornice, assume tonalità elogiative: viene così indicato non ciò che l'osservatore deve vedere, “quanto piuttosto la *maniera di vedere*”.

Ultimo ma non ultimo, il cavalletto su cui è posto il collage: anch'esso bianco come la cornice è ovviamente un altro dimostrativo dell'opera, chiamato nel contempo a creare uno stretto dialogo con l'affresco di Angelico. L'opera di Paolini, posta leggermente più in basso rispetto all'altezza dell'occhio del soggetto realizzatore, funziona così come un *inchino* che l'artista rivolge all'Angelico, e a cui è invitato ad adeguarsi l'osservatore³⁴.

Per concludere

A questo punto, prima di lasciare l'ultima parola all'artista, vale la pena di ripercorrere brevemente le considerazioni fino a qui proposte. Innanzitutto, non va dimenticato che il collage realizzato da Paolini si propone all'interno di una piccola cella monacale, la quale, peraltro, presenta un affresco di ampie dimensioni rispetto al luogo che, occorre ricordarlo, è utilizzato dai monaci anche per le loro preghiere: la raffigurazione, infatti, costituisce un vero e proprio medium spirituale necessario alla loro meditazione quotidiana.

L'opera che Paolini dispone all'interno di questo minuscolo spazio sacro non si giustappone minimamente all'affresco, anzi convive con esso in maniera estremamente discreta. Anche se, a ben guardare, essa non manifesta solo lo stato passionale di meraviglia suscitato dal dipinto quattrocentesco, ma è anche lo strumento per costruire un dialogo che l'artista vuole trasporre nella contemporaneità. Lo

32 Sarebbe interessante indagare con sistematicità la comparsa della mano dell'autore nelle opere di Paolini e individuare le diverse tipologie e modalità della loro presenza: marca autoriale evidente o negata.

33 Louis Marin (1988: 174-175) riflettendo sulla parola con cui si definisce in francese, italiano e inglese il dispositivo di inquadratura sostiene: “*Cadre, cornice, frame*; le tre lingue sembrano cooperare scambiando le stesse parole e le stesse significazioni per delineare la problematica dell'incorniciatura della cornice, dell'inquadratura e dell'incorniciatura. La cornice come *cadre* designa il bordo di legno o di un'altra materia in cui viene collocato il quadro. [...] Con *cornice* l'italiano adotta invece un termine architettonico la sporgenza che circonda un edificio per proteggere la base della pioggia, la modanatura aggettante, [...] nel termine sono in gioco i valori di ornamento e protezione. La cornice come *frame* è piuttosto un elemento strutturale di costruzione del quadro, inteso non tanto come rappresentazione o immagine, quanto piuttosto come tela [...] sottostruttura del supporto e della superficie della rappresentazione”. A significare che già nelle diverse denominazioni della cornice è presente una “polisemia” che presenta una serie di aspetti convocati dall'artefatto di incorniciatura. Cfr. anche Marin 1982: 21-24 che si sofferma sulla cornice e la questione dell'ornamento in pittura.

34 Le misure sono: collage incorniciato: 72x102 cm, quelle complessive sono: 258x102x50 cm.

stesso vale per le singole porzioni, quali i piccoli foglietti bianchi disposti nella parte centrale in forme varie (fig. 10) e in parte disposti sulle mani che entrano in sintonia, nella loro visibilità parziale e nel loro “dinamismo”, con l’apparire e scomparire del Risorto; il quale, da una parte si mostra alla Maddalena nel suo ruolo terreno e dall’altra è pronto a svanire per raggiungere il regno dei cieli. Una soluzione originale che, coniugata con le mani fotografate e ritagliate dell’artista al fine di destare *meraviglia*, riesce a *tradurre* gli aspetti *irrapresentabili* propri del *Noli me tangere* evangelico.



Fig. 10. Giulio Paolini, *Noli me tangere*, 2022, particolare.

In chiusura, ancora una volta è utile dare la parola allo stesso Giulio Paolini, il quale, riguardo al suo *Noli me tangere*, in questo modo orienta l’attenzione dell’osservatore: “il quadro sul cavalletto appare così ‘in ascolto’ dell’eco che sembra provenire, risuonare dalla bellezza di quel luogo, dalla grazia immobile che emana dall’intervallo tra quelle due mani che non si toccano”.

Riferimenti bibliografici

Amato, S.

2020 “*Noli me tangere*: genealogia di un soggetto”, <https://museodisanmarco.blog/2020/10/20/noli-me-tangere-genealogia-di-un-soggetto/#comments>

Arasse, D.

1992 *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris; tr. it., *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007.

2001 “L’excès des images”, in *L’apparition à Marie-Madeleine. Noli me tangere* a cura di M. Alphant, D. Arasse, G. Lafon, Descleé deBrouwer, Paris, pp. 79-126.

Baert, B.

2007 “The Gaze in the Garden. *Noli me tangere* and embodiment in the 15th century Netherlands and Rhineland”, *Body and Embodiment. Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, p. 37-61.

2010 “Contributions to the Origin of the *Noli me tangere* Motif”, *Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna*, 9, pp. 26-41.

2011a “Interspaces between Word, Gaze and Touch, (The Bible and the Visual Medium in the Middle Ages. Collected Essays on «*Noli me tangere*», the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist”, *Annua Nuntia Lovaniensia*, 62.

2011b *To Touch with the Gaze. Noli me tangere and the Iconic Space*, Oostakker, Sintjoris, Gent.

2016 The pact between space and gaze. the narrative and the iconic in *Noli me tangere*”, in *Noli me tangere in interdisciplinary perspective*, a cura di R. Bieringer, B. Baert, K. Demasure, Peeters, Leuven-Paris-Bristol, pp. 191-216.

Belloni, F.

2019 *Giulio Paolini. Disegno geometrico, 1960*, Corraini, Mantova.

- Benjamin, W.
1982 *Passegenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it., *I «Passages» di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000.
- Calvino, I.
1975 “La squadratura”, in Paolini, G., *Idem*, Einaudi, Torino, pp. VII-XV, ora anche in *Semiotiche della pittura. I classici, le ricerche* a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2004.
- Calabrese, O.
1985 *L'età neobarocca*, La casa Usher, Firenze 2022.
2010 *L'arte dell'autoritratto*, La casa Usher, Firenze.
- Careri G.
1991 *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel 'bel composto' di Bernini*, Laterza, Roma.
- Celant, G.
2003 *Giulio Paolini. 1960-1972*, Fondazione Prada, Milano.
- Cometa, M.
2020 *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Corrain, L. a cura di
2021 *Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti*, Bononia University Press, Bologna.
- Corrain, L.
2022² “Passato e presente: un'attrazione fatale”, in *ib.*, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, la casa Usher, Firenze, pp. 222-237.
- Cortellessa, A.
2022 “Il paolinesco e il depisisiano. Al Museo Novecento di Firenze De Pisis e Paolini messi in corrispondenza dal ‘collante’ Vitone”, *Il giornale dell'arte*, maggio, p. 25.
2019 “Arresti domiciliari”, in *Giulio Paolini. Sale d'attesa*, Magonza, Arezzo, pp. 6-31.
- Descartes, R.
1649 *Les passions de l'âme*, in *Oeuvres philosophiques*, t. III, a cura di F Alquié, Paris, granier; tr. it., *Le passioni dell'anima*, a cura di S. Obinu, Bompiani, Milano 2003.
- Didi-Huberman, G.
1990 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris; tr. it., *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Leonardo, Milano 1991.
2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000; tr. it., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Disch, M., a cura di
1995 *Giulio Paolini, la voce del pittore – Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano.
- Ganz, D.
2013 “Montage de second degré. Le musée de Christian Mechel et Nicolas de Pigalle”, in *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, a cura di Andreas Beyer, Angela Mengoni, Antonia von Schönig, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 72-86.
- Longhi, R.
1951 *Caravaggio, Abscondita*, Milano, 2013.
- Lonzi, C.
1969 *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari 1969, ora et al./Edizioni, Milano 2010.
- Lotman Juri. M.
1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
1987 *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*; tr. it., Moretti-Vitali, Bergamo 1998.
- Marin, L.
1982 “Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture”, *Rivista di Estetica*, vol. XXII, n. 12, pp. 16-35.
1994 “Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture”, in *De la Répresentation*, Gallimard, Paris; tr. it., “Figure della ricezione nella rappresentazione moderna”, in *Della Rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014, pp. 139-154.

- 1988 “Art de voir; art de décrire II”, in *Les Cahiers du Musée national d'art modern*, pp. 62-81; tr. it., “La cornice della rappresentazione e alcune sue figure”, in *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014, pp. 171-190.
- Mattirolo, A., Paolini, G.
2009 *L'ora X. Né prima né dopo*, Electa, Milano.
- Mengoni, A. a cura di
2013 *Anacronie, Carte semiotiche*, Annali 1.
- Nancy, J.-L.
2003 *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, Paris.
- Papi, G.
2003 *Spadarino*, Edizioni del Soncino, Soncino (CR).
- Paolini, G.
1965 *Note di lavoro*, ora in *Giulio Paolini. 1960-1972* a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2003.
1968 “Una lettera sul tempo”, in *Giulio Paolini*, Catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1968, ora Lonzi, C., *Autoritratto*, et al./Edizioni, Milano 2010, p. 414.
2006 *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Einaudi, Torino.
2010 *Dall'atlante al vuoto in ordine alfabetico*, a cura di S. Risaliti, Einaudi, Torino.
2019 *Giulio Paolini. Sale d'attesa*, Magonza, Arezzo.
- Pope-Hennessy, J.
1081 *Beato Angelico*, Scala, Firenze.
- Pinet, H.
1990 “Mains”, in *Le corps en morceaux*, a cura di A. Pinget, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Poussin, N.
1968 *Correspondence de Nicolas Poussin*, a cura di C. Jouanny, de Nobele, Paris.
- Scudieri, M.
2011 *Fra Angelico “fresquiste” de Fiesole a Orvieto*, in *Fra Angelo et les Maitre de la lumiere*, a cura di G. Damiani, N. Sainte Fare Garnot, Mercator, Gand-Firenze, pp. 53-63.
- Spike, J. T.
1996 *Beato Angelico*, Fabbri, Milano.
- Stoichita, V. I.
1996 *L'instauration du tableau, Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Klincksieck, Paris; tr. it., *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1997.
- Tomei, A.
2022 *La Maddalena di Giotto*, in *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, a cura di Gianfranco Brunelli, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo, pp. 62- 67.
- Thürlemann, F.
1990 “Nicolas Poussin, Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des Sehens” in *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, DuMont, Köln; tr. it., “La meraviglia come passione dello sguardo. A proposito della Manna di Poussin”, in *Semiotica delle passioni* a cura di I. Pezzini, Esculapio, Bologna 1991, pp. 109-122.
- Vasari, G.
1586 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Giorgio Milanese, Sansoni, Firenze 1882.
- Verdon, T.
2015 *Beato Angelico*, 24 ore Cultura, Milano.
- Volpi, M.
1972 “Paolini: ‘nuova confutazione del tempo’”, *QUI arte contemporanea*, n. 8, pp. 57-58; ora in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2003, pp. 384-387.
- Zambianchi C.
2016 “Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell'opera di Giulio Paolini”, in *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Corraini, Mantova, pp. 7-42.

Pour citer cet article : Lucia Corrain. « Un dialogo fra il Beato Angelico e Giulio Paolini », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7696>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Entretien avec Francis Édeline

Interview with Francis Édeline

Stefania Caliandro

École supérieure d'art et de design des Pyrénées

Numéro 127 | 2022

Résumé : Né en 1930, de formation scientifique (biochimiste), Francis Édeline est membre fondateur du Groupe μ , professeur honoraire à l'Université de Liège, auteur et coauteur de très nombreux essais en sémiotique, sémiotique visuelle et en rhétorique générale et de la poésie. Cet entretien par voie épistolaire, rédigé entre le printemps et l'été 2021, puis revu avant publication, donne un aperçu de son parcours, de ses multiples intérêts, de certaines questions de fond qui animent son travail sémiotique et scientifique, mais aussi de son activité dans la création artistique. Il y réfléchit notamment à la sémiotique de l'art, aux relations de celle-ci avec d'autres champs d'étude (sémiotique visuelle et de l'image, psychologie de la perception, neurosciences), aux résultats et aux défis à relever pour mieux saisir comment une sémiotique de l'art peut s'intégrer dans une théorie de plus vaste étendue.

Mots clés : Francis Édeline, sémiotique de l'art, poésie concrète, histoire de la sémiotique visuelle, Groupe μ

Abstract: Born in 1930, with a scientific background (as a biochemist), Francis Édeline is a founding member of the Groupe μ , an honorary professor at the University of Liège, and the author and co-author of numerous essays in semiotics, visual semiotics, and general rhetoric and poetry. This interview, written by correspondence between the spring and summer of 2021 and then revised before publication, gives an overview of his career, his many interests and some of the fundamental questions that drive his semiotic and scientific reflection, as well as his artistic activity. In particular, he discusses the semiotics of art, its relationship with other fields of study (visual semiotics and image semiotics, psychology of perception, neuroscience), and the results and challenges to better understand how a semiotics of art can be integrated into a broader theory.

Keywords: Francis Édeline, semiotics of art, concrete poetry, history of visual semiotics, Groupe μ

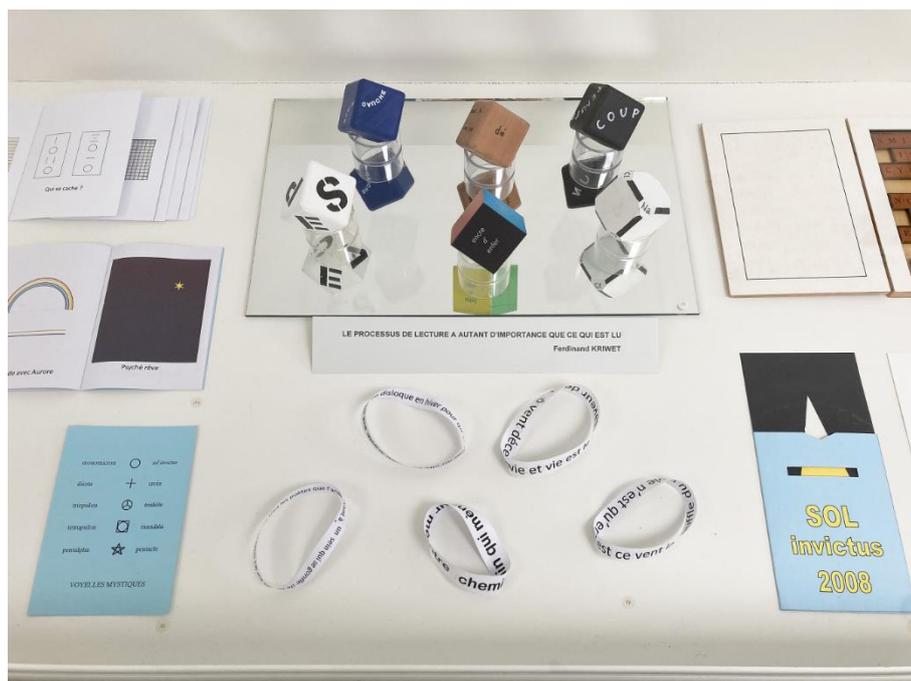


Fig. 1 Francis Édeline, détail de vitrine dans l'exposition « Ilse Garnier, Francis Édeline, l'espace du mot », galerie LRS52, Liège, 2021. Photo : Daniel Dutrieux

Stefania Caliendo : Francis, tes écrits sémiotiques sont internationalement connus, notamment ceux signés par le Groupe μ dont tu es coauteur avec Jean-Marie Klinkenberg. Peu connaissent par contre ta passion pour la poésie concrète, l'écriture spatialiste, le rebus et d'autres petits jeux d'esprit que tu crées et offres pour le plaisir du partage. Cette activité a été objet d'une exposition à l'automne 2021¹. Peux-tu nous en parler et raconter comment est née cette passion ?

Francis Édeline : C'est sans doute la prolongation des jeux d'enfants, auxquels je participais toujours avec sérieux et intensité. Mais il y a bien des espèces de jeux et, si je me réfère à Caillois, j'ai peu à peu délaissé les jeux de compétition (*agôn*), de hasard (*alea*) et d'ivresse (*ilinx*), au profit des jeux impliquant des ressemblances (*mimicry*) : la métaphore était en train de prendre possession de moi !

Quant à l'exposition, elle s'organise autour d'un commun dénominateur inconscient, dont je n'ai pris conscience qu'à cette occasion : comment mettre le poème en espace ? que peut apporter l'espace à la production du sens en poésie ? Ma réponse est qu'on ne peut accéder au sens complet d'un signe que si on prend en considération sa position dans un espace.

¹ L'exposition « Ilse Garnier, Francis Édeline, l'espace du mot » a eu lieu du 3 au 31 octobre 2021 à la galerie LRS52 à Liège. Cf. <https://lrs52.be/2021/ilse-garnier-francis-edeline-lespace-du-mot/>.



Fig. 2 Francis Édeline, *Voyelles mystiques*, 1986 (exposition 2021, LRS52, Liège). Photo : Daniel Dutrieux

S. C. : Cette passion s'est nourrie de rencontres et d'échanges intellectuels, par exemple avec les poètes Ian Hamilton Finlay, Pierre et Ilse Garnier, à qui tu as consacré des livres, ainsi qu'avec d'autres artistes dont les œuvres sont présentées dans ton petit précieux bouquin *La poésie concrète soixante ans après* (2016). Par ailleurs ton père, Guillaume Édeline, était aussi peintre². Peux-tu décrire cette ambiance et ses apports à ta propre pratique de l'art, dans ses différentes formes ?

F. É. : Il y a deux parties dans ta question.

Commençons par l'atmosphère familiale. Mon père, extrêmement rigoureux et même autoritaire, décidait de tout sans consulter personne : vêtements, aménagement intérieur, choix des distractions, etc. Pour ma sœur et moi il était absent : enfermé dans son atelier avec interdiction d'entrer. Mon cadre de vie était donc très étudié, très homogène et d'un goût choisi. Parallèlement mon père était aussi (je m'en suis avisé bien plus tard) un excellent pédagogue : il me fournissait des outils et m'enseignait des techniques mais ne me donnait aucune directive. J'étais libre et jamais il ne redressait, par exemple, mes petits dessins maladroits. Rétrospectivement je comprends pourquoi il m'achetait des jeux de construction TRIX et refusait sèchement le MECCANO, pourtant très en vogue et que possédaient mes camarades, parce que les pièces en étaient trop suggestives. Je suis donc devenu un bricoleur en tous genres. La stature paternelle me dissuadait de m'orienter vers le dessin ou la peinture, et d'ailleurs j'avais des facilités en mathématiques : je suis donc devenu ingénieur.

Pour la poésie spatialiste et concrète, c'est une autre affaire. J'ai écrit des poèmes d'adolescent, pleins d'effusion, jusqu'au jour où cette exhibition du moi m'est apparue obscène. Alors j'ai tout brûlé, et me suis contenté d'envoyer à des revues des recensions de mes lectures. C'est en réaction à cela que

² Cf. Francis Édeline, C. Duquène, R. Brucher et C. Chariot, *Guillaume Édeline peintre de la Semois*, Bruxelles, Ars Libris, 2001.

j'ai reçu, un beau jour, tout un dossier de Pierre Garnier... auquel je n'ai rien compris. Mais j'avais pour principe que l'artiste a toujours raison contre le lecteur : c'était à moi de faire le chemin. Je l'ai fait méthodiquement, comme on aborde un problème de chimie expérimentale. Je découvrais des modes nouveaux de création, des artistes très conscients des fondements de leur activité, et surtout extraordinairement accueillants et généreux. J'ai eu la joie d'approcher les plus grands et de gagner leur amitié. Outre Pierre Garnier et son épouse Ilse, Stephen Bann, Henri Chopin, Thomas Alexander Clark, Paul De Vree, Ian Hamilton Finlay, John Furnival, Heinz Gappmayr, Michael Harvey, Dom Sylvester Houédard, Ernst Jandl, Arrigo Lora-Totino, Tibor Papp, Timm Ulrichs, Jonathan Williams... pour ne nommer que les plus intimes.

S. C. : Il me semble que dans ta pratique artistique ressurgissent divers aspects que l'on pourrait dire appartenir à une *rhétorique visuelle*, au sens large : l'entrelacement entre écriture et dessin, entre mots et formes graphiques, la recombinaison paradigmatique, la spatialisation géométrique, mais aussi le jeu littéraire et littéral, et des évocations érudites, supposant des connaissances mythologiques ou cultivées. Il y a quelque chose de conceptuel et d'op art. Néanmoins un certain enchaînement logique égare le plus souvent l'observateur désarmé... comme si l'*ars combinatoria*, qui avait autant fasciné Umberto Eco autour de Raymond Lulle dans ses recherches sur la langue parfaite, était ici déplacé par l'héraldique, voire l'alchimie, domaines que tu as étudiés. Que penses-tu de cette lecture, des mouvements artistiques et des champs du savoir qui y sont évoqués ?

F. É. : En effet c'est très juste. L'extension du champ des opérations rhétoriques a consisté en un élargissement du répertoire des objets concernés. Mais ceci ne répond que partiellement à ta question. Tu relèves également la dimension de jeu, d'énigme, de sollicitation extrême des organes visuels, ainsi que la surdétermination des éléments utilisés (allusions à l'Antiquité, citations cachées... et parfois aussi *private jokes* !) Que dire ? Cette extension va en fait bien plus loin encore. J'ai recueilli, confidentiellement et sous le titre *Petit théâtre des sens*, la description de modestes expériences sensorielles, que chacun peut faire, et qui portent sur le toucher, l'ouïe, le goût... C'est délicieux et utile, mais qu'est-ce que cela a à voir avec l'art ?

J'anticipe peut-être sur tes questions mais il faut déclarer ces positions avant que ne s'installent des malentendus. J'ai fait partie du *Collège de 'Pataphysique* dès sa fondation (plus précisément dès la parution du n° 2 des *Cahiers*³). De ce fait j'ai intégré une conviction : celle de l'équivalence de tout, et de l'arbitrarité de tout jugement de valeur. Je considère la critique d'art comme une imposture, et cependant je ne puis nier que j'éprouve des émotions « esthétiques », mais elles ne concernent que moi et sont liées à ce que je suis, sur tous les plans. Personne d'autre ne peut éprouver les mêmes. C'est pourquoi je distingue soigneusement cet aspect, idiosyncrasique, d'une approche de l'art plus générale, par l'exploration des modalités psychophysiques de sa réception. C'est ce qui me rapproche de toi et qui m'intéresse dans tes écrits.

J'avoue que la question de l'émotion, pourtant cruciale si je veux échapper au pur formalisme, me demeure totalement opaque. On la recherche et on ne sait de quels tréfonds elle émerge. C'est un choc émotionnel profond. Deux exemples suffiront. Derrière tout chant de travail (par exemple un chant de

³ Le n° 2 des *Cahiers de Collège de 'Pataphysique* apparut en 1950. Cf. http://www.college-de-pataphysique.org/cata_cahiers.html [note de S.C.].

fouleuses de laine dans les Hébrides) je perçois une détresse qui me laisse sans voix. Ou, de nature à te faire comprendre ce qui a fait de moi un inconditionnel ami de Finlay, la découverte de son œuvre intitulée *Fisherman's Cross*. Son analyse formelle est déjà extrêmement intéressante, mais elle ne prend sa pleine signification que si on réalise en outre la solitude du marin dans l'infini des mers, et le repos éternel qu'il y trouvera peut-être.

Toucher à cette question, c'est risquer de désenchanter le monde.

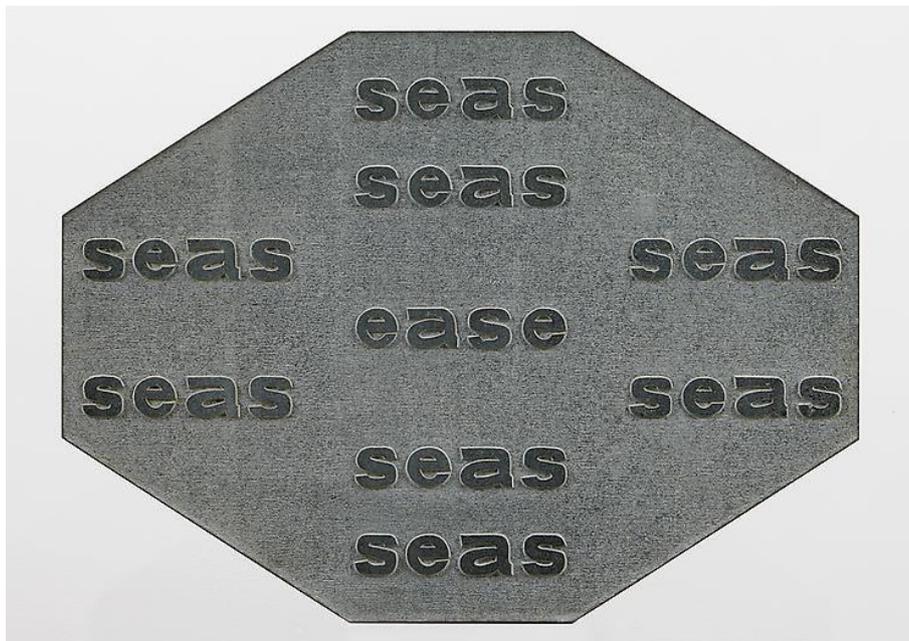


Fig. 3 Ian Hamilton Finlay, *Fisherman's Cross*, 1967 environ, ardoise. © Finlay

S. C. : Y a-t-il quelque lien entre la sémiotique ou la chimie et ta production poétique ?

F. É. : C'est vrai, je suis une chauve-souris, et malgré mes efforts pour maintenir séparées ces activités, je n'ai pu empêcher quelques contacts accidentels. Cette question m'a donc inévitablement été posée déjà, soit par des scientifiques ne connaissant de la poésie que des clichés pitoyables, soit par des « littéraires » tout aussi ignorants de la science. J'ai chaque fois pu, un peu lâchement, évacuer mon embarras par une formule simpliste du genre : « il y a des symboles des deux côtés ».

Mais la question est fondée et, pour éviter ce compartimentage voisin de la schizophrénie, j'ai fini par me la poser à moi-même dans plusieurs études publiées⁴.

Plus fondamentalement et d'une façon absolument générale, toute activité (1) porte sur une catégorie spécifique d'objets, et (2) organise et transforme ces objets selon des procédures codifiées. Lors de nos premières recherches, au Groupe μ , nous avons ainsi cherché à identifier ces procédures dans le cas de la rhétorique (dont les objets sont évidents) et si possible à les ramener à un nombre réduit de types très généraux. Ce furent, tu t'en souviendras, l'*adjonction*, la *suppression*, la *suppression-*

⁴ Cf. F. Édeline, « Les fonctions sémiotique et heuristique des symboles chimiques, ou de l'icône au symbole et retour », conf. ULg, publiée dans *Protée*, 37, n°3, Chicoutimi, 2010, pp. 45-56. F. Édeline, « Sémiotique et chimie », conf. Univ. de Luxembourg, janvier 2016, publiée comme chapitre d'un ouvrage collectif in Amir Biglari (dir.) et Nathalie Roelens (collab.), *La sémiotique en interface*, Paris, Kimé, 2018, pp. 571-596. F. Édeline, « Une image ne démontre pas, elle convainc », conf. Univ. de Limoges, 2014, publiée dans *Visible*, n°11, Limoges, 2014, pp. 79-100.

adjonction et la *permutation*. C'est vrai pour l'agriculteur et pour le plombier-zingueur aussi bien que pour le chimiste et pour le poète.

La réponse à la question devenait alors évidente : seuls les objets diffèrent, mais les opérations sont les mêmes (tout simplement parce qu'il n'y en a pas d'autres).

S.C. : Ces opérations, théorisées et mises en œuvre dans votre *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992), ont marqué la sémiotique visuelle à un moment où il était nécessaire d'affirmer la dimension scientifique de celle-ci, de l'armer d'outils pour l'analyse de l'image, en articulant une étude du visuel au-delà des spécificités disciplinaires, par exemple l'histoire de l'art. Or, cette approche de l'image basée sur l'observation de variations rhétoriques paraît fortement transformée, voire repensée dans vos travaux récents, notamment l'ouvrage tout aussi décisif *Principia semiotica. Aux sources du sens* (2015). Par un nouveau regard qui intègre les apports des sciences cognitives et des neurosciences, la définition sémiotique des formes s'ancre ici dans leur émergence sensible et, plus précisément, dans les dynamiques et la catégorisation perceptives. Avec le recul d'aujourd'hui, vois-tu une évolution progressive et une complémentarité entre les deux théorisations ou, plutôt, une remise en question assez radicale ?

F. É. : Forcément, au cours d'un demi-siècle de réflexion, par surcroît menée à plusieurs, il y a eu évolution, mais toujours selon une cohérence parfaitement logique. Dans un premier temps il s'est agi d'élargir le champ pour vérifier si les concepts dégagés possédaient bien la généralité souhaitée. C'est ainsi que sont nés *Rhétorique de la poésie* puis le *Traité du signe visuel*. Cette même logique aurait conduit à aborder ensuite la musique, le cinéma, l'architecture etc.

Divers facteurs ont contrarié ce beau plan, à commencer par le décès ou le départ de plusieurs d'entre nous... Ensuite, dans mon cas tout au moins, j'avais en mémoire le précédent douloureux de notre « modèle triadique » (v. *Rhétorique de la poésie*) : il fonctionne tellement bien que l'ensemble de tous les poèmes se trouve ramené à un seul. Sous mille énoncés de surface différents, nous ressasons le même énoncé profond, ce qui m'a éloigné définitivement de la poésie. Allais-je courir le même risque en m'attaquant à la musique ? Tel une mante religieuse, l'amour consomme et détruit son objet.

Entretemps les nouvelles avancées des neurosciences et du cognitivisme incitaient cette fois, non plus à élargir le champ, mais à l'approfondir, car toutes les structures relevées prennent naissance dans notre interaction avec le monde, c'est-à-dire au niveau sensoriel. C'est de ce constat que découlent nos *Principia*.

Mais revenons à l'axe principal de ton interrogation. J'ai voulu explorer pour ma part cette interaction esthétique (au sens étymologique et premier de ce terme) dans un domaine qui m'est plus familier : celui de l'image visuelle. Pour l'instant cela tourne autour des concepts d'espace mental et de catégorisation.

S.C. : Ta réponse éveille ma curiosité sur plusieurs points, puis une ou deux questions de fond que je vais te poser de suite.

Tout d'abord, donc, peux-tu nous préciser ton rapport avec les différentes formes artistiques que tu pratiques ? Joues-tu ou composes-tu de la musique et, si oui, laquelle ? En ce qui concerne la poésie, pourquoi affirmes-tu t'en être éloigné alors que tu continues à créer de la poésie concrète ? Y a-t-il un *distinguo* essentiel à relever entre la poésie et cette mise en espace de l'écriture, qui est aussi un travail de visualisation et d'enchaînement logique de formes graphiques différentes ?

Ensuite, par ta déception à la suite de l'individuation d'un modèle sémantique profond j'entends la perte d'une relation plus sensuelle avec la manifestation sensible de l'œuvre, qu'on l'appelle séduction ou attrait empathique. Est-ce que cette approche, voire cette déception même, t'ont amené, en poésie comme en théorie sémiotique, à renforcer la dimension logico-conceptuelle et à concevoir des espaces mentaux définis, de manière immanente, dans et par l'image visuelle ? Je pense à des tendances récentes en esthétique, qui ne sont pas sans intérêt à mon sens, qui essaient de réinvestir en termes de logique modale la dimension jadis dite symbolique de l'image ; autrement dit, c'est l'idée de la configuration de mondes possibles ou, mieux, d'*intra-mondes*, si l'on souhaite souligner l'ancrage de ces valeurs sémiotiques dans le visible et le perceptible, ainsi que leur influence sur l'existant. Toi – plus que Groupe μ , me semble-t-il –, tu as cherché à étudier la spatialité, notamment comment les espaces perceptifs, mentaux ou que l'on intuitionne à peine s'imbriquent donnant lieu à une morphologie complexe⁵. Crois-tu que ta réflexion peut rejoindre des observations de logique modale, s'étendre à la temporalité et nous amener à penser la multi-modalité des mondes (perceptibles, représentés, imaginaires...) que les signes nous incitent à habiter ?

F. É. : À question complexe, réponse complexe. Effectivement j'ai commencé tout jeune une formation musicale (école de musique et cours de piano). La guerre a interrompu tout cela, et le piano a été revendu pour acheter du blé et du beurre... J'ai repris plus tard, mais par moi-même. J'ai ultérieurement fait partie de deux groupes de musiciens amateurs. L'un était un quatuor de flûtes à bec (ma partie : alto et basse) soutenu par un virginal, et surtout orienté vers la musique élizabéthaine. L'autre était très différent : musique populaire traditionnelle avec accordéon (ma partie), vielle à roue, cornemuse etc. Mais composer de la musique c'est autre chose. Par jeu, j'ai cependant fait un mini-opéra parodique pour accordéon et marionnettes, en dérision de la guerre du Golfe. Ont survécu : *Skud-polka*, *Complainte des Agonisants*, *Marche des Blindés*, *Valse des Traîtres*, *Lamentations des Sunnites* et *Mazurka des Espions*.

Je comprends que tu ressentes une contradiction entre les œuvrettes que je distribue et mon affirmation de désintérêt pour la poésie. Il est bon en effet que je clarifie cette question. Pour moi, mon travail s'apparente plutôt à de la psychologie expérimentale. D'ailleurs je préfère les appeler « stylicons » et « symbogrammes ». Dans les stylicons il s'agit de partir d'une icône (caractérisant p.ex. un personnage mythologique) et de la styliser jusqu'au point extrême où elle cesse d'être reconnaissable. C'est un hommage à Aloïs Riegl. Dans les symbogrammes au contraire je pars d'un symbole graphique connu, dont je ne suis pas l'inventeur (p.ex. la forme des lettres) et je m'évertue à montrer qu'il comporte des éléments formels qui pourraient s'appliquer, à nouveau et par exemple, à un personnage mythique. Les deux démarches vont donc en sens inverse, et leur point de rencontre est difficile à situer. La preuve en est que mes correspondants éprouvent souvent de grosses difficultés. Mais il s'agit très nettement, sur le plan sémiotique, d'explorer comment une forme peut engendrer un sens.

Il est donc exact, comme tu l'as bien vu, que j'ai « renforcé la dimension logico-conceptuelle ». Cependant les espaces mentaux dont il est question ne sont pas du tout *conçus* par moi. Ils font partie des constructions permises par l'esprit humain et je ne fais qu'aller à leur recherche pour les inventorier,

⁵ Cf. Francis Édeline, « Morphologie des espaces mentaux », *Degrés*, 156-157, Bruxelles, hiver 2013 – printemps 2014, pp. b1-b24.

dans une démarche, à nouveau, expérimentale. Cette question de l'espace me tourmente depuis longtemps, depuis que je me suis révolté contre la position apriorique de Kant. Sur ce plan, mon maître à penser est Piaget : il ne faut rien se donner, tout doit être construit...

La logique modale peut aider à situer l'œuvre d'art parmi les modalités du vrai. Les théories de la fiction s'attaquent au même problème. Je dois t'avouer que je ne me pose pas cette question, tant je demeure étroitement rivé aux mécanismes de la perception visuelle. Mais tu me répondras, avec raison, que c'est le statut entier du perçu qui est concerné. Quant à la temporalité !..

Parmi les poèmes visuels que j'ai étudiés, il s'en trouve qui mettent en jeu à la fois trois types d'espaces, aux propriétés tout à fait étrangères les unes aux autres (espace scriptural des signifiants, espace sémantique des signifiés, espace physique des référents). La question qui se pose est de savoir s'ils sont intuitionnables simultanément (je penche pour une réponse négative). Lequel est alors suscité en premier ? Et enfin comment s'opère le dialogue entre ces espaces ? Pourquoi est-il source de plaisir ? Tels sont les problèmes passionnants posés par la poésie visuelle dont les praticiens, je crois, poursuivent les mêmes recherches mais en termes non théoriques.

S. C. : Dans l'un de tes derniers livres, *Entre la lettre et l'image* (2020), tu examines comment la linéarité de l'écriture est continuellement travaillée, voire repensée par sa mise en forme, comment il peut y avoir une intersémiotique forte entre la lettre et l'image. Soutiendrais-tu que toute forme d'écriture relève intrinsèquement d'une conception, pour le moins, tabulaire, en raison de sa disposition spatiale et de sa distribution topologique ? Et qu'elle peut exploiter la troisième dimension, et même les espaces complexes dont il était question plus haut, sans parler de la temporalité (vision, lecture, diction...) ?

F. É. : Le sous-titre de notre *Rhétorique de la poésie* (1977) était *Lecture linéaire, lecture tabulaire*, et ce double aspect y était étudié dans des énoncés poétiques complets, p.ex. des sonnets. Par la suite j'ai pensé que la même disjonction était peut-être déjà repérable au niveau des unités distinctives. Or ces dernières ne sont pas des constituants ultimes : on y trouve des segments de droite de diverses orientations, des courbes, des angles, des formes fermées, de la couleur et du blanc... C'est à ce niveau-là qu'il faut chercher.

Impossible de résumer en deux mots où j'en suis de ces réflexions. Je dirai simplement que l'essentiel me paraît résider dans la ligne, dont je rappelle qu'elle est absente de la nature : c'est un artifice du système perceptif. Or elle possède deux caractéristiques duales qui se révèlent essentielles : elle peut être aussi bien une « ligne qui sépare » qu'une « ligne qui unit » (Édeline 2008)⁶. Elle se trouve ainsi à même d'engendrer le discontinu aussi bien que le continu. Il me semble que beaucoup, sinon tout, peut dériver de cette dualité. Un exemple : la ligne qui unit implique une temporalité, alors que l'autre l'exclut.

Sans doute existe-t-il, comme l'affirmait Gogel (1978)⁷, des « styles de perception », chaque sujet s'orientant préférentiellement dans l'une ou l'autre direction. Et là aussi résiderait l'amorce d'une disjonction entre les tracés iconiques et les tracés symboliques. Pure spéculation à ce stade !

⁶ Francis Édeline, « La sémiotique de la ligne », *Studies in Communication Science*, VIII, 2008, pp. 189-213.

⁷ Walter C. Gogel, « Le principe de proximité dans la perception visuelle », *Pour la Science*, 9, 1, 1978, pp. 49-57.

S. C. : Cette question de la ligne qui a trait à la fois à la continuité et à la discontinuité est centrale pour comprendre la sémiotisation neuro-perceptive du champ visuel. Elle fournit une clé d'entrée à la réflexion théorique et, en même temps, peut aisément être transposée à l'analyse de l'image. Plus difficile est, me semble-t-il, de se servir de ce point d'attaque pour l'étude d'œuvres en volume, notamment la sculpture, l'installation... D'ailleurs, en général, la sémiotique visuelle a élaboré de nombreux outils pour examiner l'art sur des supports bidimensionnels (peinture, photographie, etc.) mais tâtonne à théoriser sur les pratiques artistiques, pour ainsi dire, *hors cadre*, telles les formes s'inscrivant dans l'espace (tridimensionnel, complexe, en réseau), la performance, les actions interpellant le *bios* et le vivant. Or, le Groupe μ avait rédigé un article séminal questionnant la limite du cadre et le passage de la deuxième à la troisième dimension⁸. Qu'en penses-tu ? Pourquoi autant d'hésitations persistent à aborder des œuvres qui ne pourraient être réduites à l'image ?

F. É. : Me voici invité à donner mon avis sur une question qui tient en échec depuis toujours la communauté des chercheurs, et que je n'ai personnellement jamais osé aborder.

Les raisons de ces difficultés sont faciles à trouver mais la façon de les contourner ne l'est pas. Formuler une sémiotique pour des énoncés 2D est relativement « straightforward », tout simplement parce qu'il y a congruence entre ces énoncés et notre rétine, qui est elle aussi bidimensionnelle, même si elle n'est pas plane. Dès qu'on sort de ce cas les difficultés s'amoncellent. J'en vois deux principales : (a) l'affaiblissement de l'indexation et (b) l'apparition d'une composante temporelle.

La fonction essentielle de l'index⁹ est de signaler, en la délimitant, une zone régie par un statut sémiotique particulier. Le cadre possède au maximum cette puissance séparatrice, mais elle est bien moindre pour une rampe lumineuse, ou pour un socle de statue, et pratiquement nulle pour un happening de rue. Dans le cas de Christo, c'est l'œuvre est elle-même qui est en même temps un index ! L'hyperréalisme cherche lui aussi à réduire l'écart indexical. Il ne peut cependant être nul, sous peine de tomber dans la triste histoire de Zeuxis. Ce sont des formes d'art où on « tâte les limites ». La distance entre la zone indexée et la zone non indexée étant devenue nulle, il n'y a plus de transfert métaphorique possible, or c'est ce transfert qui est essentiel, et même constitutif, de l'œuvre d'art.

Concernant la dimension temporelle, d'autre part, elle connaît deux modalités : soit c'est le spectateur qui est fixe alors que l'énoncé se modifie (théâtre, performance, happening ...), soit c'est l'énoncé qui est fixe et le spectateur doit l'explorer en se déplaçant (statue...). Toujours il y a mouvement, donc toujours intervention du temps et de la mémoire. Même dans la soi-disant saisie simultanée par la rétine, dont il a été question ci-dessus, cette simultanéité ne concerne que la zone couverte par la fovéa : pour la joindre au reste il faut balayer l'ensemble du champ par des fixations successives... qui nécessitent du temps même si elles sont brèves (3 fixations par seconde). Il n'empêche qu'en créant de toutes pièces la *ligne*, notre système perceptif nous a indirectement permis d'atteindre la surface. Ce même système a-t-il créé aussi un instrument permettant d'atteindre le volume ? Malheureusement cette fois il n'y a plus congruence entre le perçu et l'organe percevant. Pour passer de la vision d'une surface à la saisie intégrale d'un objet tel qu'une sculpture, il faudra procéder à la limite, en se déplaçant,

⁸ Groupe μ , « Sémiotique et rhétorique du cadre », *La part de l'œil*, 5, Bruxelles, 1989, pp.114-131.

⁹ L'article auquel tu fais référence vient d'être considérablement approfondi, sous le titre « L'Index, un dispositif sémiotique puissant et méconnu », dans le recueil d'hommages à Jacques Fontanille : Denis Bertrand et Ivan Darrault-Harris (éds.), *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Éditions Lambert Lucas, 2021.

à une infinité de vues bidimensionnelles partielles, puis à leur synthèse, grâce à la mémoire, par un processus mental. Des programmes informatiques permettent déjà de visualiser, sans se déplacer, un objet 3D à partir de n'importe quel point de vue, mais ces vues restent toujours successives et leur synthèse, sous forme d'une appréhension globale, n'est pas possible au niveau des sens. Bien entendu une saisie globale des objets tridimensionnels présenterait pour l'espèce humaine bien des avantages, aussi une pression de sélection s'est-elle exercée dans ce sens¹⁰. La réponse évolutive a été le développement d'une vision binoculaire couplée à un mécanisme d'accommodation. Ce dernier permet de balayer la profondeur, un seul niveau à la fois étant net et le reste étant flou. Or une image floue n'est que très faiblement analysable : on ne peut y créer que des lignes incertaines. De sorte que ceci nous procure seulement, à défaut d'une réelle vue en 3D, la sensation que le spectacle perçu est bien tridimensionnel. D'ailleurs le point de vue reste inchangé et unique, ce qui ne supprime pas la nécessité soit d'accommoder soit de se déplacer pour obtenir une saisie véritablement globale et simultanée, laquelle s'avère donc impossible.

Ma contribution à ce dossier restera donc modeste, marginale, et négative.



Fig. 4 Francis Édeline, *Sans titre*, stéréoscope avec « schizopoèmes », détail, 2021. Photo : Stefania Caliandro

S. C. : Comment conçois-tu la relation entre la sémiotique visuelle et la sémiotique de l'art ? Sans avoir besoin de faire référence aux *Visual Studies*, par rapport auxquelles on connaît désormais les points de contact mais aussi la distance, les approches sémiotiques analysent – parfois conjointement et souvent avec les mêmes outils – du matériel visuel n'ayant aucune finalité ni valeur artistique (images des média, scientifiques, etc.) et des œuvres d'art. N'y a-t-il cependant pas une spécificité de la sémiotique de l'art qui mériterait d'être approfondie et mieux comprise, non seulement parce que l'art

¹⁰ Des caméras de surveillance judicieusement disposées et interconnectées permettent aisément d'obtenir ce résultat. Si un tel dispositif est évidemment exclu pour le corps humain, il ne le serait pas pour une pieuvre si celle-ci était dotée d'un œil complet sur chacun de ses bras.

n'est pas que visuel et concerne diverses modalités d'appréhension sensible, mais davantage du fait de ce franchissement des limites dont tu parlais, de ces espaces de liberté que l'art parvient à conquérir, remettant en cause les acquis sémiotiques d'une société ? J'irai même jusqu'à dire que l'art incite à repenser les théories de la signification...

F. É. : L'activité humaine a produit des objets, des concepts, des pratiques de plus en plus complexes, formant une pyramide à laquelle chaque époque apporte une nouvelle strate. Chaque strate prend appui sur la précédente et/ou se démarque de ses contemporaines, mais toujours et partout il y a « du sens ». On aimerait croire que l'addition pondérée de ces innombrables sens partiels concourt à former peu à peu un système de signification final et exhaustif. Vu l'immensité de ce parcours, il n'est pas étonnant que nombre d'entreprises sémiotiques aient limité leur champ à tel ou tel sous-domaine, avec d'ailleurs souvent de remarquables résultats.

Mais ce dont nous avons besoin à ce stade, cependant, ce n'est pas d'une collection de théories paroissiales, sans utilité hors de leur champ précis. Je rêve d'un équivalent au concept classique de molécule, qui est « empiriquement adéquat » et suffit pour faire comprendre toute la chimie organique¹¹. Ce serait une structure opératoire, unique, tout à fait élémentaire, et suffisamment abstraite et générale pour s'appliquer à n'importe quel type d'objet. Il faudrait en situer l'apparition bien en amont de l'espèce humaine, ce qui permettrait au passage d'enrôler dans l'analyse les productions colorées des papillons et des fleurs, les danses de séduction des oiseaux, leurs chants etc.

Certains aujourd'hui, d'ailleurs, voient encore plus loin et n'hésitent pas à faire remonter l'origine du sens aux propriétés répliquatives des molécules qui assurent la transmission génétique¹². Ils ont à cet effet transféré intégralement le vocabulaire de la linguistique (un transfert anachronique qui n'est pas sans générer quelques ambiguïtés). Ce qui est certain en tout cas c'est que nous devons éliminer impitoyablement tous les aprioris de type aristotélicien ou kantien. À titre d'exemple la « Kunstwollen », que Riegl présente comme suit : « un instinct de création artistique immanent », est inacceptable dans chacun de ses termes, malgré l'admiration que j'éprouve par ailleurs pour le travail de cet auteur. Même intransigeance quant au vitalisme, qui tend aujourd'hui à se dissimuler sous le concept équivoque d'émergence.

Il est donc vrai qu'il est l'heure, comme tu y insistes, de repenser les théories de la signification, afin d'opérer une unification convaincante entre, par exemple, les cas suivants :

- a. le sens d'une base purique dans une chaîne d'ADN, qui serait sa capacité à déclencher, ultérieurement, la synthèse d'une protéine donnée. Nous sommes dans la monosémie.
- b. le sens de la lumière pour un ver de terre, qui en « déduit » immédiatement et univoquement qu'il doit s'en éloigner. Nous restons dans la monosémie.
- c. le sens d'un mot, qui ne peut renvoyer à un référent particulier, ou à une catégorie, qu'après intervention d'une fonction de renvoi. Nous sommes entrés dans la polysémie.
- d. le sens d'une œuvre d'art, qui ne peut être que l'ensemble d'une vaste et variable collection de significations partielles.

¹¹ Hirofumi Ochiai, "The logical structure of organic chemistry and the empirical adequacy of the classical concept of the molecule", *Hyle. International Journal for Philosophy of Chemistry*, 19, 2, 2013, pp. 139-160.

¹² Parmi les abondantes publications du groupe de recherche danois, pointons : J. Hoffmeyer, « Code-duality and the epistemic cut », *Annals of the New York Academy of Sciences*, 901, 2000, pp. 175-186.

Incidentement, l'épineuse question de la jouissance esthétique se verrait résolue : « simple » complexification de la valeur de survie chez le ver de terre. On se trouve néanmoins bien embarrassé devant la pluralité des définitions de ce plaisir (Worringer, Freud, Lévi-Strauss, Barthes...).

S. C. : Pour résumer en quelques mots, si j'entends bien ta position, il serait donc inadéquat de se concentrer sur une spécificité de la sémiotique de l'art et il faudrait plutôt élargir et reconsidérer la théorie générale de la signification, jusqu'à y inclure la question du plaisir esthétique. Est-ce cela ?

F. É. : En effet, puisque l'art est (cela au moins est admis par tous) un système de signes, il est susceptible d'une analyse sémiotique. D'autre part si l'art est recherché, c'est parce qu'il procure une satisfaction spécifique, ou provoque des réactions d'humeurs diverses. Il ne peut donc être question de mettre entre parenthèses cet aspect essentiel, sous prétexte qu'il serait « d'un autre ordre ». Ceci dit, beaucoup reste à faire pour départager (ou synthétiser) les diverses approches que j'évoquais plus haut.



Fig. 5 Francis Édeline, *Éole (Anémoscope)*, 2021. Photo : Daniel Dutrieux

S. C. : Y a-t-il des artistes qui ont influencé ta réflexion sémiotique ou, du moins, qui ont eu un impact particulier sur ta perception ?

F. É. : Ta question porte sur deux composantes distinctes de mon activité, qui ont été alimentées par des artistes différents.

Prenons d'abord la perception. Elle s'éduque, et mon premier éducateur a bien entendu été mon père, qui m'a p.ex. rendu attentif au fait que Gauguin, dans une toile à dominante végétale, verte,

s'arrangeait pour placer une petite plage rouge, fût-ce au mépris de la vraisemblance. C'est d'autre part à Pierre Garnier que je dois mon initiation à la poésie visuelle. Il m'a fait voir ces traits du signe linguistique qui étaient certes latents dans la poésie linéaire traditionnelle, mais très contrôlés, voire refoulés.

Quant à la réflexion théorique, elle a été stimulée par la plupart des créateurs cités dans ma réponse à ta seconde question, avec une mention spéciale pour Heinz Gappmayr, philosophe, dont le propos central fut précisément le temps (ZEIT) et l'espace (RAUM), et ultérieurement la couleur. Mais l'artiste le plus éblouissant à mes yeux reste Klee... Et si tu me permets une méchanceté, je souhaite proclamer mon rejet de quelques grands noms, majoritairement invoqués par la plupart des chercheurs en raison sans doute du côté voyant de leur technique, mais qui sont selon moi de piètres artistes : Dali, Escher et Magritte...

S. C. : Dans les deux aspects que tu retiens de ma question et au vu des réponses que tu y apportes, il me semble qu'il y a un moment modélisateur du regard et, en général, de la perception que la fréquentation de l'art est à même d'engendrer. Or, pour la communauté sémiotique qui nous lit ici, il me paraît intéressant de remarquer le potentiel théorique, la capacité de l'art d'orienter également la pensée dans d'autres domaines. Peux-tu expliciter comment tu conçois ce passage de l'appréhension esthétique à la modélisation du regard ?

F. É. : J'avoue ne jamais avoir fait de retour méthodologique sérieux sur ma façon de travailler, mais ta question m'incite à le faire.

Au départ mes outils ne visaient pas spécialement la compréhension des objets d'art, mais plus généralement celle des paquets d'informations qui nous sont livrés par les sens, quelle que soit leur provenance et leur finalité. Ces outils proviennent essentiellement des sciences de la perception (sur les développements desquelles j'essaie d'être bien informé) et de la logique formelle (dans l'espoir de maintenir la cohérence des déductions et des systèmes). Mon maître à penser en ces matières est à nouveau clairement Piaget.

Depuis longtemps j'accumulais dans une farde toutes les images (car c'était surtout le domaine visuel qui m'attirait) que je trouvais frappantes, efficaces, mais problématiques. C'est ce que j'appelais mon corpus-défi. De temps à autre j'étais ces images sur la table et j'essayais d'y découvrir d'une part des traits communs à toutes et d'autre part les spécificités de telle ou telle d'entre elles.

C'est ici que je rejoins, peut-être, le fond de ta question, qui me semble être ton espoir de me voir proposer une théorie de la fécondation, par l'art, de la recherche sémiotique. Je me suis effectivement trouvé, à deux reprises au moins, devant le défi de mettre de l'ordre dans des séquences d'images (chez le même artiste) ou dans des collections d'images (d'artistes différents).

Le premier cas concerne le processus par lequel divers artistes se sont dégagés de l'obligation figurative pour oser l'abstraction. Ce sont des évolutions passionnantes, que j'ai minutieusement étudiées surtout chez Mondrian, Kandinsky et Klee, et aussi chez Bram Van Velde¹³. Elles montrent par quelles étapes on a pu dégager le tableau abstrait qui se cache derrière tout tableau figuratif.

Le second cas concerne le désordre dans l'image, car j'étais un peu agacé par l'emploi chez les critiques d'art, presque toujours à contre-sens, de notions comme *ordre*, *entropie*, *fractales* etc. Il n'en

¹³ Je n'en ai rien publié, sauf un bref passage sur Bram Van Velde dans *Entre la lettre et l'image*, chap. 2, pp. 79-81.

est pas moins clair qu'à partir du même donné (un arbre p.ex.) certains artistes comme le graveur Rodolphe Bresdin augmentent délibérément la fragmentation, que d'autres comme Cézanne ou Braque la diminuent, alors que Friedrich observe et respecte strictement la nature¹⁴. On peut en dégager une rhétorique du désordre.

Comme bien tu penses, mon obsession de la généralité m'interdisait de prendre parti pour l'un ou l'autre pôle de ces oppositions. C'est une des raisons qui rendent si difficile la conception d'une théorie de l'art « compréhensive » (au sens anglais du terme).

S. C. : Y a-t-il d'autres questions qui ont suscité un vif intérêt sémiotique de ta part et pour lesquelles tu as réuni du matériel, resté inédit ou inachevé, ou qui n'ont pas pu être explorées en profondeur comme tu le souhaitais ?

Et puisque cet entretien s'approche de la conclusion, y a-t-il des orientations ou des suggestions que tu aurais envie de donner aux jeunes générations pour la poursuite de la recherche sémiotique ?

F. É. : Lorsque j'étais adolescent, dans les années 40, cela « faisait bien » de glisser dans une conversation la phrase « Nos sens nous trompent ». Elle m'ébranlait en même temps que s'élevait en moi une sourde résistance. On peut dire que toute ma vie a consisté à tenter d'y voir plus clair. Aujourd'hui ce violent conflit entre *illusion* et *vérité*, qui n'est autre que le débat philosophique autour du réalisme, s'est apaisé, chez moi, en une vue plus synthétique. En effet le système neuro-perceptif dont nous sommes dotés pour l'interprétation des données sensoriels, quoique unique, est néanmoins suffisant pour tout comprendre : c'est notre aptitude à catégoriser, qui implique la capacité de percevoir à la fois les similitudes et les différences. Les premières mènent droit à la métaphore et à ses emballements, et heureusement les secondes nous font voir la nécessité de les « rectifier »¹⁵. Le progrès de la pensée, dans n'importe quel domaine, est un perpétuel aller-retour entre ces deux opérations.

C'est donc aussi dans ce double mouvement que l'histoire de l'art a acquis son aspect de balancier sans cesse oscillant. Mais pour le décrire et le comprendre il ne suffit pas de brosser une gigantesque fresque des mouvances successives, il faut aussi en comprendre la succession au niveau sensoriel.

La formule admise aujourd'hui étant « Il n'y a pas de progrès en art », comment la concilier avec l'observation d'une évolution constante et irréversible ? Car un retour en arrière n'a jamais lieu¹⁶. Le modèle hégélien Thèse-Antithèse-Synthèse, qui se présente aussitôt, n'explique pas véritablement comment peut s'opérer la synthèse entre deux avant-gardes pour en produire une troisième. Il s'agit plutôt de fuir un modèle sans retomber dans le précédent. Le concept même d'esthétique semble en effet chaque fois fuir vers une nouvelle niche. Mais qui, à la Renaissance, aurait pu prévoir l'art conceptuel ?

D'ailleurs, qu'est-ce qui motive l'abandon d'un modèle esthétique ? Pourquoi délaisse-t-on une forme ? Il faut arriver à mieux comprendre ce phénomène d'*usure* et la *fuite* qu'il provoque. Le plaisir esthétique, cette satisfaction profonde et spécifique s'use, comme tous les plaisirs, par la répétition et par l'épuisement des potentialités de sa mise en œuvre. Or lorsque Barthes parle, à propos de la Mode, d'une « rotation des possibles », il écarte toute évolution au profit d'un temps cyclique et répétitif. En

¹⁴ Ici il y a des publications : v. p.ex. « Comment penser le désordre dans l'image », *Visible*, 9, 2012, pp. 139-157. Ce travail comportait cependant une Annexe intitulée *Petite histoire de la ramille*, qui n'a pas été publiée...

¹⁵ Claudine Normand, *Métaphore et concept*, Complexe, 1976 (coll. *dialectiques*).

¹⁶ Lorsqu'un artiste « revisite » une époque passée (Arvo Pärt, Ian Hamilton Finlay...) c'est armé de tous les acquis techniques et théoriques enregistrés depuis.

fait il ne s'agit pas d'une roue qui tourne mais d'un mouvement hélicoïdal, irréversible (... si tu me permets ces deux métaphores... non rectifiées).

Tu me demandes s'il me reste des chantiers amorcés ou des idées sur des recherches utiles. Outre celui d'une *Sémio-esthétique* (que j'ai abandonné par découragement et sur lequel je reviendrai plus loin) il y a celui beaucoup plus prometteur d'une *Logique des sens*. En voici l'idée de base. Chaque modalité sensorielle permet ou exclut certaines opérations logico-mathématiques. Par exemple (à petite échelle) les perceptions de longueur sont additives. Par contre les hauteurs et les intensités sonores sont logarithmiques. L'examen détaillé suggère que la physique même de nos sens fournit les modèles de ces opérations qui, intellectualisées et devenues abstraites et générales au cours de l'évolution, constitueront les règles de notre logique. Cette opinion était déjà celle de Rock, en conclusion de son ouvrage remarquable¹⁷. Après avoir étudié dans cette perspective la vision, l'audition, le toucher, le goût, je me suis trouvé submergé par la complexité de l'olfaction. Avis à un courageux chercheur que ces difficultés ne rebutteraient pas. Je pourrais également mentionner une étude du *labyrinthe*, dispositif dont l'intérêt consiste à proposer la saisie d'un même espace par l'œil ainsi que par la marche dans un long et étroit sentier. Si la vue donne immédiatement accès à la surface, la proprioception ne pourrait y atteindre qu'au terme d'un cheminement théoriquement infini. Deux problèmes sont ici clairement posés : celui de la dimensionnalité des énoncés visuels et celui de la compatibilité des données sensorielles.

Quant à la sémio-esthétique, seule voie selon moi pour débarrasser l'esthétique de ses bases intuitives et idiosyncrasiques, je me demande parfois si elle est possible. En tout cas si je devais reprendre le projet, ce serait en équipe avec un psychologue. Et dans un véritable travail à deux, non dans la simple juxtaposition de deux approches. Malheureusement la psychologie (et là je vais peut-être te faire bondir) n'est pas encore vraiment une science, car elle est encore en peine de définir et de donner un contour précis à ses objets...

Et si le projet résiste, *solvitur ambulando...*

¹⁷ Irvin Rock, *La perception*, Louvain-la Neuve, De Boeck Université, 2001... mais voir aussi : Donald Brook et John Ritchie, « The aesthetic potential of the sensory modes », *Leonardo*, 3, 1970, pp. 415-424.



Fig. 6 Francis Édeline, *Drapeau du No Man's Land*, 1999. Photo : Daniel Dutrieux

Pour citer cet article : Stefania Caliandro. « Entretien avec Francis Édeline », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7706>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Art, littérature et post-mémoire : enjeux sémiotiques

Art, literature and post-memory: a semiotic approach »

Verónica Estay Stange

Sciences Po Paris

Numéro 127 | 2022

Résumé : Cet article essaie de montrer ce que la sémiotique peut apporter pour l'analyse et la compréhension des créations artistiques qui, au sein de la *deuxième génération*, se rapportent aux traumatismes historiques reçus en héritage. Pour cela, il suggère quelques éléments à considérer en vue de l'élaboration d'une sémiotique de la post-mémoire, encore en attente d'être constituée. Il s'articule sur une analyse des œuvres produites au Chili et en Argentine après les dictatures qui ont marqué l'histoire de ces pays.

Mots clés : post-mémoire chilienne et argentine, mémoire transgénérationnelle, énonciation, art et littérature de la deuxième génération

Abstract: This article tries shows how semiotics can contribute to the analysis and understanding of artistic creations that, within the second generation, relate to the historical traumas received as a legacy. To this end, it suggests some elements to be considered for the elaboration of a semiotics of the post-memory still waiting to be constituted. It is based on an analysis of artworks produced in Chile and Argentina after the dictatorships that marked the history of these countries.

Keywords: Chilean and Argentinean post-memory, transgenerational memory, enunciation, second generation art and literature

Auteurs cités : Nicolas ABRAHAM, Marianne HIRSCH, Éric LANDOWSKI, Paul RICŒUR, Nelly RICHARD, Serge TISSERON, Maria TOROK

Pouvons-nous nous rappeler les souvenirs de quelqu'un d'autre ? Bien que la réponse à cette question paraisse évidente, les études développées depuis les vingt dernières années dans différents domaines montrent que si les souvenirs, par définition ancrés dans le vécu personnel, ne peuvent être transmis en tant que tels, certaines images et représentations liées à des expériences extrêmes, ainsi que leurs effets, peuvent « migrer » des acteurs directs à ceux qui leur succèdent, en constituant un dispositif proche de ce qu'on appelle la « mémoire ».

Tel est le point de départ de la réflexion que je souhaite développer ici, en essayant de montrer ce que la sémiotique peut apporter pour l'analyse et la compréhension des créations artistiques qui, au sein de la « deuxième génération », se rapportent aux traumatismes historiques reçus en héritage. Pour cela, je me centrerai sur des œuvres produites au Chili et en Argentine, à la suite des dictatures qui ont marqué l'histoire de ces pays. Mais, avant d'en venir à ce corpus spécifique et aux incidences de la violence politique sur la création artistique au fil des générations, je suggérerai quelques éléments à considérer pour l'élaboration d'une sémiotique de la post-mémoire encore en attente d'être constituée.

1. La mémoire (d')après la mémoire

Les effets transgénérationnels du traumatisme ont été analysés de longue date par un certain nombre de disciplines, dont en premier lieu la psychanalyse, si légitime en matière de transmission, et de traumatisme (cf. Abraham et Torok 1979-75/1987, et, à leur suite, Tisseron 1999), puis les neurosciences, la génétique et l'épigénétique.

Si le terme de « post-mémoire » ne constitue pas une découverte dans l'absolu, et bien qu'il ait fait l'objet de critiques et de débats (cf. Sarlo 2007), son caractère non métaphorique le rend plus apte à la conceptualisation que des désignations telles que « mémoire trouée » (Raczymow 1986) ou « diaspora des cendres » (Fresco 1981). En outre, il introduit deux infléchissements qui me semblent importants dans l'étude plus générale des traumatismes transgénérationnels. D'une part, il met l'accent sur la dimension *collective* des expériences ainsi transmises ; une dimension qui permet d'intégrer ces réflexions à celles portant sur la « Mémoire » entendue comme un phénomène historique, au-delà de la mémoire en tant que phénomène ayant trait au psychisme individuel. D'autre part, l'étude de la post-mémoire telle qu'elle a été menée depuis ses origines accorde une place prépondérante à l'investissement imaginaire et créatif au moyen duquel l'héritage traumatique est appréhendé et formulé : « la post-mémoire, dit Marianne Hirsch, est une puissante forme de mémoire précisément parce que sa connexion avec son objet ou sa source est médiée non pas par la remémoration mais par un investissement imaginaire et par la création » (Hirsch 1996 : 662. Dans cette citation et dans les suivantes, c'est moi qui traduis).

C'est en tenant compte de ces deux nuances – dimension collective et composante imaginaire et créative – qu'il me paraît pertinent d'étudier l'héritage du traumatisme du point de vue sémiotique. Et c'est également grâce à ces deux infléchissements qu'il me semble possible d'apporter un regard relativement original sur cet objet que d'autres champs de la connaissance ont déjà commencé à explorer.

Mais, pour ce faire, il est nécessaire de constater que la consécution temporelle suggérée par le préfixe « post- » laisse entendre qu'il y aurait un *après* de la mémoire, alors que, comme Jean-Luc Nancy (2020) l'observe, celle-ci est par définition actuelle. C'est pourquoi je proposerai de considérer la post-

mémoire non pas comme une mémoire *après* la mémoire mais plutôt comme une mémoire *d'après* la mémoire : une mémoire construite à la manière de, selon ou à travers la mémoire de l'autre. Dans ce cadre, on peut s'interroger sur les stratégies discursives mobilisées par les artistes pour rendre compte des souvenirs auxquels ils ne peuvent avoir accès que de manière indirecte.

Or, pour aborder les phénomènes post-mémoriels sur l'horizon d'une théorie générale de la mémoire, il est utile de revenir sur les réflexions de Paul Ricœur (2000), qui développe une « phénoménologie de la mémoire » articulée autour de deux questions fondamentales : « *de quoi y a-t-il souvenir ? de qui est la mémoire ?* ». C'est aussi à partir de ces interrogations majeures, portant sur le *quoi* et le *qui*, qu'il est possible de développer une réflexion sur la post-mémoire. Ces questions pointent en effet l'aporie qui se situe au cœur de la mémoire ; une aporie que la post-mémoire, comme nous le verrons, prolonge et potentialise.

De quoi y a-t-il post-mémoire ? pourrait-on se demander, en paraphrasant Ricœur. Consciente de la complexité de ce problème, Marianne Hirsch affirme : « évidemment, nous ne pouvons pas porter littéralement les “souvenirs” des expériences d'autrui, et, évidemment, la mémoire éprouvée par une personne ne peut pas être transférée à quelqu'un d'autre » (1996 : 3). Ainsi, la post-mémoire fait appel en principe à une définition négative : son objet *n'est pas* le souvenir d'autrui – du moins non sans médiation. De même, la réponse à la question *De qui est la post-mémoire ?* suppose d'emblée un détour par le négatif : le sujet de la post-mémoire *n'est pas* celui où le souvenir premier a été déposé – du moins non exclusivement.

Mais, avant d'approfondir les apories de la post-mémoire, il est nécessaire de circonscrire celles qui caractérisent la mémoire elle-même. En effet, bien qu'associée à l'expérience directement éprouvée – comme c'est le cas de la « première génération » –, la mémoire fait elle-même appel à une définition marquée par le négatif dans la mesure où elle suppose la reconstruction, au moyen de la remémoration – ou, dans un deuxième temps, du récit – d'un *fait absent*. Une absence due à la médiation du temps, dont le caractère aporétique est transposé à la mémoire. Comme le remarquait Saint-Augustin (que Ricœur reprend), le moment où le temps *est* correspond au moment où il *n'est plus*, puisqu'il appartient au passé ; de même, la mémoire *est* dans la mesure où elle se réfère à un événement qui *fut* mais qui *n'est plus*. La mémoire, comme le temps, est une dialectique entre présence et absence. À cette négativité fondamentale qui confère à la mémoire le statut de « simulacre » – de *mimesis* au sens aristotélicien –, la post-mémoire superpose une seconde négativité. Laquelle ? C'est ce que nous allons voir.

En s'interrogeant sur la différence entre mémoire et imagination, Ricœur conclut que c'est le « statut véridictoire » de la mémoire – sa proximité avec la « vérité » – qui la distingue de l'imagination : « Nous sentons et savons alors que quelque chose s'est passé, que quelque chose a eu lieu, qui nous a impliqués comme agents, comme patients, comme témoins. Appelons fidélité cette requête de vérité » (2000 : 66).

Si la post-mémoire ne se réfère pas à l'événement « véritable », elle se réfère bien à la trace, elle aussi « véritable », que l'événement a laissée dans l'éprouvé de celui qui l'a effectivement vécu. La post-mémoire est la trace d'une trace : la trace affective et psychique d'une trace proprement mnémique : c'est l'éprouvé des effets sans les causes.

Certes, dans la mémoire elle-même la « chose souvenue », comme dit Ricœur – c'est-à-dire ce dont on se souvient –, ne peut être considérée que comme un simulacre, comme une représentation

générée par le sujet qui implique l'empire d'un point de vue. Mais, dans la post-mémoire, l'approche de cette « chose » est doublement médiatisée : d'un côté, par le point de vue et par le temps (comme c'est le cas dans tout processus de remémoration), et de l'autre par la mémoire d'autrui. Passé par ce double filtre, le souvenir en tant que tel s'absente inévitablement.

Ce vide est encore plus évident lorsque l'expérience en question passe d'une génération à une autre sous le signe du secret. À ce propos, dans la perspective de la psychanalyse transgénérationnelle, Abraham et Torok (1979-75/1987) appellent « crypte » l'espace clos constitué dans le psychisme du sujet autour d'un vécu douloureux qui devient un secret et qui échappe par là au deuil et à l'élaboration. Dans le passage d'une génération à une autre, cette « crypte » est transmise sous la forme d'une « nescience » ou d'un « savoir non su » qui se manifeste par la hantise : c'est le « fantôme ».

Cette métaphore du « fantôme » condense le vide caractéristique de la post-mémoire. Suspendu entre l'être et le non-être, le fantôme est une semi-présence, une image sans densité existentielle, *ontique*. Mais, loin de se limiter à un savoir transgénérationnel marqué par le secret, il me semble que ce fantôme s'étend dans la post-mémoire à toute représentation de l'expérience traumatique de la génération précédente, même en présence de récits précis des événements. Il s'agit de « pseudo-souvenirs » qui hantent littéralement les sujets, parfois sous la forme d'images très vives. Dans les deux cas – que le traumatisme passe par le secret ou par le récit –, la transmission s'opère au prix d'une perte véridictoire, perte de la « véracité » du souvenir, cette véracité qui est celle de l'expérience.

Originellement pure image, pur affect, pur éprouvé sensible, la post-mémoire se structure donc autour d'un vide. Une théorie de la post-mémoire se doit d'en tenir compte pour mieux cerner la différence entre la post-mémoire et la mémoire, ainsi que le rôle de l'imagination dans la formulation discursive de l'une et de l'autre.

2. Face au vide

Dans les discours relevant de la post-mémoire, ce vide fondateur ouvre une large perspective d'analyse sur les « passions de l'inachevé », souvent présentes dans les textes ou les œuvres artistiques de la deuxième génération. C'est l'inachevé du sujet lui-même, marqué par l'absence du « non-vécu » dont il porte néanmoins les traces. Cette incomplétude est parfois ressentie comme une non-appartenance, voire un abandon – abandon de l'Histoire : « nous sommes arrivés trop tard ». Se référant aux générations nées après la Shoah, Nadine Fresco, historienne, explicite cette sorte d'« exil existentiel » caractéristique de ce qu'elle appelle la « mémoire des cendres » : « Nés après la guerre, à cause de la guerre, parfois pour remplacer un enfant mort de la guerre, les juifs dont je parle ici ressentent leur existence comme une sorte d'exil, non d'un lieu présent ou à venir, mais d'un temps révolu qui aurait été celui de l'identité même » (Fresco 1981 : 211). Dans un livre dont le titre est significatif, *Formas de volver a casa (Manières de rentrer à la maison)*, Alejandro Zambra (2011), écrivain appartenant à la deuxième génération après le coup d'État au Chili, illustre, lui aussi, cette problématique du manque constitutif :

Il vaut mieux ne figurer dans aucun livre
Car les phrases ne veulent pas nous abriter
Une vie sans musique et sans paroles

Et un ciel sans les nuages qu'il y a maintenant
Tu ne sais s'ils viennent ou s'ils s'en vont
Les nuages quand ils changent tant de fois
De forme et on dirait que nous continuons
D'habiter le lieu que nous avons abandonné
Lorsque nous ignorions le nom des arbres
[...]
Et la douleur était un livre interminable
Que nous avons quelquefois feuilleté, au cas où
Nos noms y apparaîtraient à la fin.

Le manque du sujet – sa suspension entre la présence et l'absence, l'être et le non-être – s'exprime ici par rapport à l'espace (« on dirait que nous continuons / D'habiter le lieu que nous avons abandonné » : nous sommes ici et là). Mais ce manque se manifeste aussi par rapport au temps (c'est le regret d'un *autrefois* où le ciel n'avait pas de nuages et où on ignorait le nom des arbres). La figure des nuages (« qui changent tant de fois de forme ») reproduit par ailleurs cette inconsistance. Et le sujet est même exilé du langage (« les phrases ne veulent pas nous abriter » ; et la douleur « était un livre [...] Que nous avons [...] feuilleté, au cas où nos noms y apparaîtraient à la fin »). Exilé de l'espace, du temps et du langage, l'énonciateur devient un être fantomatique.

On voit donc que le *quid* et le *qui* de la post-mémoire se trouvent déterminés par un manque qui potentialise le caractère aporétique de la mémoire elle-même : manque du souvenir et manque du sujet du souvenir.

À cet égard, on peut penser à la série photographique *Arqueología de la ausencia* (*Archéologie de l'absence*, 2000-2001), de Lucila Quieto, qui interroge le statut de l'image et, partant, la place du sujet de la post-mémoire, toujours confronté à la menace de la disparition. Cette œuvre montre une série de portraits de l'artiste et d'autres membres de l'association HIJOS (qui regroupe les enfants des disparus en Argentine), qui grâce à un montage posent à côté des parents qu'ils n'ont pas connus. Pour ce faire, le portrait de ces derniers est projeté sur un mur grâce à un vidéoprojecteur. Au moment de la prise photographique, leurs enfants viennent s'insérer dans l'image, de sorte que des fragments de celle-ci se trouvent projetés sur leur propre corps. Ces photographies ne masquent pas le trucage mais, au contraire, le surlignent : les différences de cadrage et de proportion explicitent la juxtaposition de temporalités, en produisant un effet global d'irréalité et d'évanescence. Il s'agit donc à la fois de combler (du moins partiellement) le vide de la disparition en convoquant l'image du disparu mais en montrant du même coup la fragilité ontique, le manque d'ancrage véridictoire, de la post-mémoire. Le disparu revient dans ce monde, en devenant *actuel*, dans la mesure où le sujet de la post-mémoire accède au sien, en se *virtualisant*.



Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 2000-2001



Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 2000-2001

Il faut reconnaître que la question du *qui* est loin de se réduire au problème du sujet qui hérite les effets d'une mémoire traumatique et qui tente éventuellement de la reconstituer. En effet, la question du *qui* est plus largement celle, très délicate, de la transition de l'individuel au collectif, et des conditions de transformation de la post-mémoire en tant que phénomène psychique en un phénomène social et politique. L'une des solutions possibles, apportée par Ricœur (2000), consiste à considérer que l'accès de la mémoire au domaine public s'effectue au moyen du langage et, plus précisément, du récit (au sens large que Ricœur lui attribue) : on ne se souvient qu'en racontant (ou en *se* racontant) les événements passés.

À partir de cette hypothèse, il me semble qu'approcher la post-mémoire en tant que phénomène collectif suppose de la considérer comme un *fait de langage*, le langage étant par définition individuel et collectif. D'où l'intérêt d'une approche centrée sur le discours, et d'où aussi la légitimité d'une telle

démarche et sa complémentarité par rapport aux disciplines qui travaillent sur des données brutes, sans médiation discursive – comme les neurosciences ou l'épigénétique.

Dans cette perspective, supposant que la post-mémoire est un phénomène discursif, et sachant qu'elle trouve dans la création artistique un domaine de manifestation privilégié, on peut se demander si elle implique des manières particulières de *raconter*, de *représenter* ou, plus généralement, de *signifier*, qui la distinguent, d'une part, de la « mémoire directe » dont sont porteurs les « témoins de première main » et, de l'autre, de la mémoire distanciée et objectivée qui est celle des historiens. Selon mon hypothèse, ces stratégies tendent dans l'ensemble à combler le manque constitutif de la post-mémoire.

3. Des souvenirs à même le corps

En envisageant la post-mémoire comme un parcours, force est de constater qu'elle ne se donne pas d'emblée comme un *discours* au sens strict du terme. En effet, elle est d'abord un discours du corps, et ne devient que plus tard un discours assumé et élaboré au moyen du langage articulé – qu'il soit verbal, visuel ou autre. Ainsi, pour mieux appréhender le processus par lequel la post-mémoire parvient au langage, ou plutôt *advient dans le langage*, j'ai introduit ailleurs le terme d'« infra-mémoire » (Estay Stange 2017). J'ai alors proposé d'employer ce concept pour se référer au stade de la mémoire transgénérationnelle où celle-ci est *incorporée* dans une dimension forcément individuelle, et d'utiliser le terme de « post-mémoire » pour se référer à ses reformulations à travers un discours assumé, relativement distancié et susceptible d'être partagé collectivement.

Comme je le constatais, dans la mémoire transgénérationnelle tout commence par des manifestations somatiques souvent très subtiles : un ton de voix particulier, un geste, une crispation, un rougissement ; ou, au contraire, un manque de réaction, une esquive du regard, un silence trop marqué... C'est la transmission corps-à-corps. En envisageant la post-mémoire à ce stade, Marianne Hirsch (2012) soutient :

La post-mémoire n'est pas un mouvement, une méthode ou une idée ; je la vois plutôt comme une structure de retour inter- et trans-générationnel du savoir traumatique et de l'expérience incarnée. C'est une *conséquence* du souvenir traumatique mais (à la différence du syndrome de stress post-traumatique) à une échelle générationnelle.

Le film de Claudia Llosa *La teta asustada* (littéralement, « le sein effrayé », Pérou, 2009), malheureusement diffusé en France sous le titre de *Fausta*, illustre de manière exemplaire le phénomène de l'infra-mémoire tel que j'ai essayé de le définir. Ce film raconte l'histoire d'une jeune fille atteinte de ce que les communautés indiennes du Pérou appellent le « syndrome du sein effrayé ». Ce syndrome caractériserait les filles des femmes qui ont été violées à l'époque du terrorisme. Selon la croyance, elles présentent un ensemble de symptômes – grande timidité, peur irrationnelle, méfiance, difficultés relationnelles... – que leurs mères leur auraient transmis lors de l'allaitement. La *frayeur* du sein se communiquerait, d'une génération à la suivante, à travers le lait.

Dans ce même sens, il est intéressant de penser à la performance *Prótesis* (*Prothèse*, 2014) de l'artiste chilienne María José Contreras. Placée au centre d'une salle, elle extrait de ses seins, à l'aide d'un tire-lait électrique, du lait maternel qu'elle donne à boire ensuite au public. Parallèlement, projetées

sur les murs, des images de la mémoire de l'artiste (dont des radiographies du cancer du poumon de son père) se mêlent aux images d'archive représentatives de la mémoire de la dictature chilienne. Le récit historique se confond ainsi avec le récit autobiographique, tous deux *incorporés* (littéralement), fluidifiés pour ainsi dire, et transmis à travers la déhiscence corporelle.



María José Contreras, *Prótesis*, 2014

À propos de ce partage corps-à-corps des souvenirs traumatiques, Jean-Claude Rouchy, psychanalyste, se demande si dans ces cas il ne faudrait pas parler de « transfusion » plutôt que de « transmission », dans la mesure où l'échange s'opère entre des sujets qui, faiblement individualisés, ont tendance à fusionner.

Une transmission, remarque-t-il, présuppose l'existence d'une relation d'objet, alors qu'il s'agit d'états antérieurs à l'individuation du sujet, d'unité duelle, d'unité de deux corps en un, de syncrétisme ou de fusion. [...] Le passage semble s'opérer d'un corps à l'autre, dans l'indifférenciation ou plus exactement dans l'indistinction. (Rouchy 2012 : 160)

L'utilisation du terme de « transfusion » à la place de celui de « transmission » a non seulement des conséquences actantielles, mais aussi des implications concernant l'économie générale de la signification dans la circulation des valeurs. En effet, si la transfusion suppose la *quasi* indistinction entre les sujets, elle implique également l'immédiateté de l'échange, la permanence du contenu au cours du changement de contenant, et la prégnance du corps-à-corps dans l'interaction – comme le met en évidence la « transfusion » sanguine. C'est dans ce sens que l'on dit, à propos d'un savoir ou d'une tendance si profondément ancrés dans le sujet, qu'il n'est plus possible d'isoler le moment de leur acquisition ni d'en reconnaître les mécanismes, qu'ils ont été, justement, « bus avec le lait maternel ». La transfusion serait une sorte de « résonance » et même d'« absorption », à ce stade du parcours passionnel que l'on appelle « l'émotion » au sens sémiotique du terme.

En tant que passage sans médiation autre que somatique d'un contenu passionnel d'un sujet à un autre, la transfusion pourrait sans doute être intégrée aux interactions appartenant à ce qu'Éric

Landowski (2004) appelle le régime de l'union, en l'opposant à celui de la jonction. La contagion est définie, au sein de ce régime de l'union, comme un phénomène de transmission esthétique et pathémique d'effets récursifs de sens entre sujets. La transfusion s'en distinguerait notamment par trois traits, en acquérant par là son droit d'existence sémiotique : son aspectualité durative et itérative, opposée au caractère ponctuel de la contagion ; sa visée unilatérale, d'une génération à la suivante, qui se distingue de la réciprocité que suppose la contagion ; enfin, son caractère non-récursif – car non-syntagmatique –, qui fait que son contenu n'est pas modifiable au cours de l'échange. Plus encore que les phénomènes de contagion véhiculant des configurations passionnelles considérées comme dysphoriques, la transfusion implique, tout en étant non-intentionnelle, la violence d'une intrusion.

Mais, à ce stade, il n'y a pas que l'éprouvé corporel : il a aussi les images que les descendants de survivants reproduisent avec une grande intensité figurative. Par exemple, dans le roman graphique *Maus*, le personnage principal, descendant de survivants de la Shoah, raconte à son amie : « je faisais des cauchemars où des S. S. arrivaient dans ma classe et embarquaient tous les enfants juifs ». Et il ajoute : « comprends-moi bien, ce n'est pas du tout que ça m'obsédait... simplement des fois, dans la douche, j'imaginai que du Zyklon B allait sortir plutôt que de l'eau » (Spiegelman 2012 : 176).

De telles images proviennent sans doute de récits plus ou moins fragmentaires, ce qui montre que l'infra-mémoire passe également par le discours. La mémoire de l'autre est alors accueillie sans la distance d'une reformulation possible, comme un corps étranger aussitôt avalé et immédiatement incorporé par métabolisme.

C'est seulement lorsque ces affects, images et récits sont reformulés par le sujet qui les reçoit que l'on peut effectivement envisager la mise en œuvre de la post-mémoire. Dans cette perspective, le préfixe *post-* impliquerait la reformulation, ou la formulation tout court, d'un sens pré-existant mais non formulé auparavant : il s'agit de l'énonciation assumée et débrayée d'une énonciation absente ou entravée, reçue en héritage.

S'il y a un *travail de mémoire*, il y a aussi un *travail de post-mémoire*.

4. Les discours de la post-mémoire

Depuis une quinzaine d'années, le Chili et l'Argentine ont connu une multiplication de créations littéraires et artistiques post-dictatoriales produites par des personnes nées après ou peu avant la période de répression, sur place ou dans les pays d'exil de leurs parents. La diversité esthétique et stylistique des œuvres appartenant à cette « deuxième génération » rend évidemment difficile la reconnaissance d'une identité commune. Cependant, en comparant ces productions à celles réalisées par les survivants directs des dictatures qui ont frappé ces pays, et compte tenu des observations qui précèdent, il est possible d'identifier des traits distinctifs qui opèrent une rupture plus ou moins radicale entre mémoire et post-mémoire.

À titre d'hypothèse, on peut postuler que, comme le suggèrent María Luisa Ortega Gálvez y Elena Rosauo Ruiz (2012), les pratiques artistiques de la post-mémoire argentine présentent trois caractéristiques que l'on retrouve également dans celles développées au Chili : la *présence effective d'images* des morts ou des disparus, l'effort pour élucider la *place du sujet dans l'histoire* dont il est l'héritier grâce au questionnement de ses liens familiaux d'origine, et la *resignification de la temporalité* des images et des récits du passé à travers leur ancrage dans le présent. Ces traits ébauchent une

« esthétique de la présence » – terme utilisé par María José Contreras (2009) pour caractériser les pratiques théâtrales contemporaines au Chili mais qui peut de toute évidence être étendu aux pratiques artistiques développées également en Argentine : présence des corps, du sujet et du récit dans lequel celui-ci s’inscrit. Cette esthétique s’oppose à l’« esthétique de l’absence » qui caractérise la génération précédente. Au sein de celle-ci, l’« impossibilité d’une représentation de l’expérience de la terreur et de la douleur » a conduit à l’adoption de « stratégies formelles [...] tendant vers la métaphore, vers la non-représentation directe de la violence » (Ortega Gálvez et Rosauero Ruiz 2012 : 107).

L’un des exemples les plus clairs de cette « esthétique de l’absence » qui, à la différence de celle propre à la post-mémoire, tend à contourner la représentation, est sans doute la performance *Siluetazo* (*Coup de silhouette*, 1983), des artistes argentins Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores et Guillermo Kexel, qui consiste en des silhouettes vides, tracées sur du carton par des manifestants contre la dictature, découpées et installées ensuite aux alentours de la Place de Mai, en Argentine.



Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores et Guillermo Kexel, *Siluetazo*, 1983

Mais on peut penser également à la *Cueca sola* du Chili, que les femmes appartenant à la famille des « detenidos-desaparecidos » (détenus-disparus, terme désignant les victimes de la disparition forcée) dansent en circonscrivant à chaque pas le lieu de leur partenaire absent.



Association des familles de détenus-disparus, *Cueca sola*, autour de 1973

Il est par ailleurs intéressant de rappeler que, suivant un principe discursif semblable, en 1984 les rédacteurs en chef de la revue chilienne *Cauce* avaient décidé de contourner l'interdiction soudaine de publier toute sorte d'images en mettant des plages vides à la place des illustrations qui étaient prévues dans les épreuves – portraits, photographies de reportage et même caricatures dont ne sont restées que les bulles –, et en introduisant des textes qui commentaient avec ironie ce que le lecteur aurait dû mais ne pouvait pas voir.

Plus récemment, certaines créations d'artistes qui ont vécu directement la répression dictatoriale ont prolongé ce geste de restitution du vide : par exemple, *Ausencias (Absences)*, de l'artiste argentin Gustavo Germano, réalisée en 2007 en Argentine, Brésil et Colombie. Cet ensemble de photographies montre d'un côté des images des disparus avant leur disparition dans des situations quotidiennes d'interaction avec des acteurs et des objets divers et, de l'autre, des situations semblables reconstruites 30 ans après dans le même décor, avec les autres acteurs et objets qui y étaient présents, mais sans la personne en question.



Gustavo Germano, *Ausencias*, 2007

Ces quelques exemples suffisent à poser le cadre par rapport auquel les créations de la post-mémoire se démarquent de manière plus ou moins radicale. Ainsi, dans *Fotos lavadas* (*Photos lavées*, 2008), de l'artiste argentine Soledad Sánchez Goldar, l'image est rendue présente pour être ensuite effacée. Au cours de cette performance qui se déroule dans un lieu public, Soledad Sánchez lave dans une bassine des photographies des membres de sa famille, morts ou vivants, jusqu'à les rendre complètement floues, et les offre ensuite aux spectateurs.



Soledad Sánchez Goldar, *Fotos lavadas*, 2008

Tout d'abord, on peut constater que ce mélange de morts et vivants convoque une vaste trame de personnages et de récits, se tissant autour du sujet. Ensuite, on remarque que l'image est d'emblée bien présente, et que son effacement trouve un contrepois dans l'intervention du corps du sujet qui agit sur elle : au corps-surface ou corps-pâtissant caractéristique des performances réalisées pendant la dictature¹, notamment au Chili, se substitue ainsi le corps-agent (cf. *supra*, *Prótesis* de María José Contreras). En effet, dans les actions de body art réalisées par les artistes de la première génération le corps était avant tout une entité qui *subissait* et *pâtissait* : un corps souffrant. Dans les termes de Nelly Richard, théoricienne de l'histoire de l'art au Chili depuis la dictature, ces actions

configurent une emblématique corporelle qui fait appel à la douleur comme méthode d'approche des extrêmes de l'expérience, où l'individuel se joint solidairement au collectif. Ce sont des pratiques qui cherchent l'autocorrection du *je* dans le fusionnel d'un *nous* rédempteur. [...] La douleur volontairement infligée est la sanction légitimatrice qui assimile l'artiste blessé à la communauté des damnés. Comme si, en homologuant les marques de la détérioration auto-infligée sur le corps de l'artiste et les marques de la souffrance collective, l'expérience de la douleur et le sujet artiste fusionnaient dans la même cicatrice nationale. (Richard 1983/2014 : 83)

En revanche, dans les performances issues de la post-mémoire le corps n'est plus un moyen de *rédemption* mais de *transformation*. Qui plus est, l'agent a souvent un statut ambigu. Dans le cas de *Fotos lavadas*, le caractère sinon transgressif du moins irrévérencieux de l'action conduit le spectateur à questionner le rôle du performeur ainsi impliqué, auteur d'une disparition matérielle et symbolique qu'il reproduit et dénonce en même temps.

De son côté, *Fotos tuyas (Photos à toi, 2006)* d'Inés Ulanovsky montre, sur la base de récits préalablement recueillis, les proches des personnes assassinées par la dictature, et notamment leurs enfants, posant à côté de photographies de ces personnes dans des situations de la vie quotidienne. Il s'agit donc d'insérer le mort, avec l'histoire qu'il condense, dans les micro-récits de ceux qui lui ont survécu, c'est-à-dire dans une trame narrative ancrée dans le présent de la prise de vue – le *présent* de la photo de la photo.

¹ Pensons notamment aux créations de Gustavo Leppe et, plus généralement, à celles développées par le groupe CADA dans le cadre du body art (cf. *Zone de douleur*, 1980, de Diamela Eltit, où l'artiste exhibe ses bras mutilés dans un bordel de Santiago, ou la performance de Raul Zurita où celui-ci verse de l'ammoniaque dans ses yeux). Dans ces cas, le corps est avant tout une entité qui *subit* et qui *pâtit* : un corps souffrant, aux fins non pas d'une *transformation* mais d'une *rédemption*.



Inés Ulanovsky, *Fotos tuyas*, 2006



Inés Ulanovsky, *Fotos tuyas*, 2006

Enfin, dernier exemple parmi d'autres, *Fin*, des Chiliens Trinidad Piriz et Daniel Marabolí. Cette œuvre entrecroise autobiographie et historiographie à travers une enquête menée par les artistes et exhibée *in vivo* autour de la disparition d'un jeune homme, Maarten Visser, pendant la dictature. Autour de ce *cas*, Piriz et Marabolí assument le rôle de véritables enquêteurs en se renseignant auprès de juges et avocats. La performance-installation inclut des projections sur écran, des enregistrements anciens et actuels, des discours et des reconstructions de scènes, à la manière d'un docu-fiction.

À partir de ces divers exemples, on peut d'ores et déjà identifier quelques-unes des stratégies développées par les œuvres artistiques chiliennes et argentines de la post-mémoire pour approcher le passé dictatorial. Ces stratégies sont : l'implication active, voire transgressive, du corps de l'artiste (Soledad Sánchez, María José Contreras), la recontextualisation des images du passé à travers leur association à des images du présent (Lucila Quieto, Inés Ulanovsky) et, du même coup, l'exploration de la trame qui relie les récits d'autrefois à ceux d'aujourd'hui, voire à celui des sujets de l'énonciation artistique eux-mêmes (Chiliens Trinidad Piriz et Daniel Marabolí).

Or, il est intéressant de constater que des procédés narratifs semblables sont également présents dans les œuvres littéraires de la post-mémoire argentine et chilienne, qui privilégient pour la plupart le

discours à la première personne et l'auto-fiction. Ces textes établissent des liens entre le passé et le présent grâce à un récit ancré dans l'expérience subjective. Plus encore, ils tendent vers une certaine « démythification de l'Histoire » dans la mesure où ils explorent les détails les plus anodins – et en même temps les plus humains – du vécu de ses divers acteurs. La macro-histoire finit ainsi par se fondre dans la micro-histoire.

Cependant, l'un des traits les plus marquants de cette littérature est l'exploration, peut-être plus radicale encore que dans les arts visuels, de *registres énonciatifs* inédits par rapport à ceux habituellement associés à des événements historiques à forte charge traumatique. En effet, cette littérature a volontiers recours à la parodie, à l'ironie et à l'humour – voire à l'humour noir, en provoquant des bouleversements aussi bien esthétiques qu'éthiques. Ainsi, dans le récit « ¿Qué quieroser cuando sea grande? » (« *Qu'est-ce que je veux être quand je serai grand ?* ») de l'écrivain argentin Hugo Salas, une petite fille décrit les corps des torturés (qu'elle n'a évidemment pas connus) en associant l'excès figuratif, jusqu'à l'hypotypose, au désir érotique : « les corps des grands, avec des poils et des bleus, sales, magnifiques ! » (Salas 2014 : 62). Cette imbrication de la douleur et du plaisir, de la violence et de la sensualité, est poussée à l'extrême de manière à la fois crue et profondément naïve, en créant un effet entre l'ironique (si l'on penche du côté de l'adulte que nous sommes, en connivence avec l'auteur) et l'humoristique (si l'on penche du côté de la petite fille qui raconte) :

Et là, j'ai compris pourquoi les filles nous avons deux trous, l'un pour faire pipi et l'autre pour la matraque électrique. Quand je pense à la matraque électrique et aux garçons nus, dans les cellules sales et tous blessés, ça me chatouille là, dans le trou pour la matraque, comme si j'en savais quelque chose. (Salas 2014 : 63)

Ces ruptures énonciatives, qui instaurent des *registres* particuliers, peuvent être accompagnées de la critique explicite *de son propre camp*, position qui condense l'un des noyaux éthiques de la post-mémoire. « Que devons-nous aux victimes ? », se demande Marianne Hirsch (2012) : une dette qui concerne non seulement la narration (la part de l'histoire qui leur appartient), mais surtout les valeurs éthiques (un devoir de respect, de loyauté, de fidélité...) qui rendent particulièrement problématique la constitution d'un *ethos* propre au passeur de mémoire. Dans « La necesidad de ser hijo », (« Le besoin d'être fils »), l'écrivaine chilienne Andrea Jeftanovic (2015) met en scène un personnage-narrateur masculin qui se lance à la recherche de sa propre identité à travers la révolte et même l'insolence :

Je suis né parmi des expressions de condoléances, « ça va aller », « vous allez vous en sortir », « un enfant est toujours une bénédiction », « il y a toujours une raison pour que les choses arrivent ». Je me demande : pourquoi ne t'es-tu pas branlé à côté ? Pourquoi n'as-tu pas joui dehors ? Que faisait un gamin en uniforme d'école en train d'accueillir son fils à l'hôpital ? Et une gamine qui a failli avoir l'utérus déchiré parce qu'elle a voulu jouer aux adultes ? N'y avait-il pas une pharmacie à côté ? [...] Chiens chauds, je vous ai tombé dessus comme un cadeau inattendu pour toujours [...].

Mais vous n'étiez pas des adolescents quelconques, vous vouliez faire la révolution, et j'étais alors un double obstacle, aussi bien pour vivre votre jeunesse que pour faire de la politique.

Je suis né en écoutant [...] le rock des années soixante, en éduquant l'oreille à ces mélodies distordues. Les premiers mots que j'ai appris ont été : valeurs, idéologie, parti, peuple. Des mots dont j'imaginai que mes parents les prononçaient avec des majuscules.

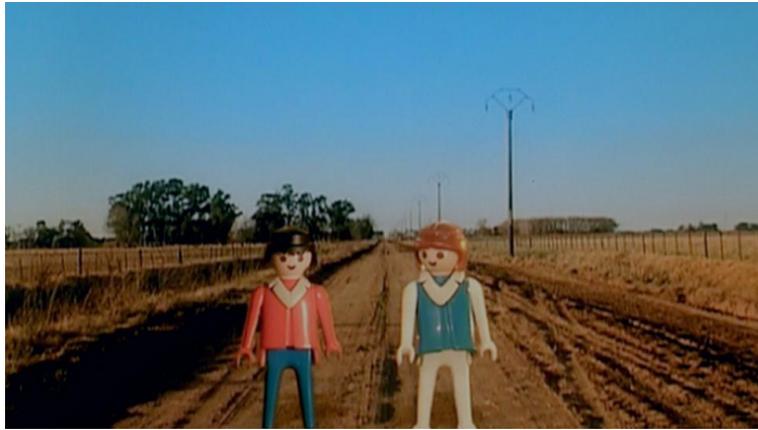
Dans cet exemple, non seulement le récit historique perd de sa densité éthique, mais encore ses héros font l'objet d'un minutieux démontage qui remet en question leur rôle thématique même.

Dans le domaine cinématographique, on peut remarquer une tendance autobiographique qui met en avant le vécu de ces « acteurs secondaires » de l'Histoire que sont les sujets de la post-mémoire. À la différence des documentaires effectués par les réalisateurs de la génération précédente (y compris autobiographiques), quelques-unes des créations filmiques issues de la deuxième génération poussent l'exploration de la micro-histoire jusqu'à la contestation des récits consacrés de la résistance. Tout comme dans les œuvres littéraires que j'ai citées, il s'agit alors de conquérir l'ethos de la post-mémoire en bouleversant le cadre éthique institué. Un exemple parmi d'autres : *El edificio de los chilenos* (2011), de Macarena Aguiló. Ce documentaire raconte l'histoire du « Proyecto hogares » (« Projet foyers »), conçu par les militants du Mouvement de la Gauche Révolutionnaire (le MIR) qui, exilés en Europe, s'apprêtaient à retourner au Chili pour lutter clandestinement contre la dictature. Ayant des enfants en bas âge qu'ils ne pouvaient pas prendre avec eux, ils ont créé ce projet pour que ces enfants soient pris en charge par des militants désignés comme « parents sociaux », pendant que les vrais parents partaient rejoindre la résistance au Chili. Le film donne la parole aux parents, mais surtout aux enfants, devenus adultes – à commencer par la réalisatrice, qui raconte son expérience pendant cette période. Or, loin d'adhérer au projet de regroupement des enfants dans une pseudo-famille afin que les parents puissent lutter contre la dictature, le film questionne les limites entre la séparation et l'abandon, entre le sacrifice de soi et le sacrifice de l'autre, tout en interrogeant les rapports entre l'idéologie et l'utopie. Cette perspective critique est associée à des ruptures énonciatives qui consistent en l'alternance de séquences d'entretiens avec des animations issues de dessins enfantins réalisés par l'un des jeunes interviewés. Ces animations qui incarnent progressivement l'effondrement de l'utopie dont le « Proyecto » était porteur illustrent la puissance de l'imaginaire déployé autour de l'expérience effectivement vécue.

Un deuxième exemple, plus radical : *Los rubios* (2003), de Albertina Carri (Argentine). Ce film reconstruit la séquestration des parents de la réalisatrice, Ana María Caruso et le syndicaliste Roberto Carri, à travers des procédés qui ont soulevé de vives critiques provenant du camp des victimes elles-mêmes. Ces procédés concernent :

- Le médium filmique – jeux avec des *forwards* et *rewinds*, exhibition du processus de création du film lui-même et de l'équipe de montage (énonciation énoncée).
- le registre énonciatif, entre la naïveté et l'humour désacralisant : la scène de la séquestration des Carri est reconstituée à travers des playmobil, avec l'intervention d'un ovni qui enlève les personnages ;
- la structure narrative : le récit, si récit il y a, est fragmentaire et ne suit pas une logique causale ;
- la construction actorielle : la réalisatrice se trouve souvent à côté de la comédienne qui joue son propre rôle ;

- l'inversion de la hiérarchie des protagonistes, entre « héros » et « figurants » : les témoignages des militants de l'époque se voient attribuer une place moindre comparée à celle des témoignages des voisins et autres acteurs secondaires.



Albertina Carri, *Los rubios*, 2003

Ce parcours à travers quelques-unes des créations plastiques, littéraires et filmiques réalisées autour de la post-mémoire au Chili et en Argentine me permet de tirer un certain nombre de conclusions. Malgré les spécificités indéniables propres à chaque pays, à chaque forme d'art et, plus encore, à chaque artiste, il est possible de reconnaître que les œuvres analysées ont tendance à mobiliser des procédés communs qui définissent un champ d'appartenance et qui méritent d'être interrogés en tant que traits définitoires de la post-mémoire. Ces stratégies peuvent être regroupées en quatre grands champs :

- Narratif : questionnement des limites entre Histoire et histoires, entre passé et présent, entre réalité et fiction ;
- énonciatif : primat de la première personne (et parfois de la deuxième, dans l'effort d'invoquer ou faire parler l'autre), insistance sur les marques de subjectivité, présence active du corps, et recours à des registres inusuels (humoristique, ironique, parodique) par rapport au sujet abordé ;
- éthique : distance critique, mise en question des valeurs instituées ;
- enfin, relatif au médium : exhibition des procédés de montage et exploitation des qualités matérielles des différents supports (Albertina Carri, Lucila Quieto).

Ces traits mettent en évidence une tentative de (re)formulation de l'identité individuelle et collective, et un effort d'affirmation du sujet lui-même, y compris – ou surtout – lorsqu'il ne peut pas être considéré comme *témoin* de faits qui ont précédé sa naissance.

Dans le but d'associer ces différentes analyses avec la réflexion théorique développée préalablement, on peut avancer deux hypothèses à caractère plus général.

Premièrement, il me semble qu'à travers son propre investissement – narratif, énonciatif, affectif – la post-mémoire a tendance à combler le *manque ontique* qui la caractérise. Ce manque, je le rappelle, résulterait de la dissociation entre, d'un côté, l'expérience vécue et reconstituée par le souvenir – une expérience qui confère à la mémoire sa densité véridictoire – et, de l'autre, la trace psychique, avec

sa charge esthétique et affective, dépouillée dans ce cas de son ancrage dans le *réel* de l'effectivement vécu. « Je ne me souviens de rien », répète Alfonsina Carri au cours du film, comme une ritournelle. Face au vide laissé par le *non-vécu* – néanmoins *éprouvé* –, le souvenir absent se trouve ancré dans la propre expérience de vie : il s'agit donc de resignifier le passé depuis le présent, qui est le *présent de la présence*. Ainsi, la post-mémoire fait face à ses apories, non pas malgré son insuffisance ontique, mais bien grâce à elle. C'est à partir de ce manque qu'elle est à même d'interroger la place de l'imagination dans la construction de la mémoire et, plus largement, dans le récit historique.

Deuxièmement et pour conclure, je dirai que l'art de la post-mémoire pose un problème relativement nouveau pour les réflexions sur la mémoire, et notamment sur la mémoire traumatique : celui du vide autour de zones non seulement considérées en général comme *pleines*, mais justement comme *trop pleines*. En effet, la question, si débattue, de l'*irreprésentable* au sein de l'œuvre artistique a été traditionnellement posée à propos du surdimensionnement et de l'excès d'un objet – l'expérience vécue dans sa propre chair – face auquel le sujet se trouve diminué, voire anéanti au sens étymologique du terme. Ainsi, pour Jean-Luc Nancy (2001 : 21) la re-présentation au sens de *présentification intensive* devient impossible face à une « présentation » qui s'est donnée d'emblée « sans restes », saturée par sa toute-puissance (32-34). Dans ce cadre, on peut se demander si la post-mémoire ne nous confronte pas à une autre forme de l'*irreprésentable* qui résiderait non pas dans l'excès mais dans le manque. Le défi qu'elle pose à la mémoire et au langage relèverait donc de *l'insupportable et de l'irreprésentable d'une absence*.

Bibliographie

- ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria
1987 *L'écorce et le noyau* (1959-75), Paris, Flammarion.
- CONTRERAS, María José
2009 (décembre) « Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI », in *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N° 10, décembre 2009.
- ESTAY STANGE, Verónica
2017 « Survivre à la survie. Remarques sur la post-mémoire », revue *Esprit*, 2017/10, n° 438, pp. 62-72.
- FRESCO, Nadine
1981 « La diaspora des cendres », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 24.
- HIRSCH, Marianne
1996 « Past lives: postmemories in exile », in *Poetics Today*, Vol. 17, n° 4, Duke University Press, pp. 659-686.
2012 *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press. Livre numérique.
- JEFTANOVIC, Andrea
2015 « La necesidad de ser hijo », in *No aceptes caramelos de extraños*, Comba, Barcelona. Livre numérique.
- LANDOWSKI, Éric
2004 *Passions sans nom*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- NANCY, Jean-Luc
2001 « La représentation interdite » (1999), in J.-L. Nancy (éd.), *L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, « Le genre humain », pp. 13-39.
2020 « Carta sobre la posmemoria », in Verónica Estay Stange (éd.), *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, « Semiótica y postmemoria I », 2 vol., n° 44-45 Puebla, Université Autonome de Puebla, Mexique.
<https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/712/718>

- ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa et ROSAURO RUIZ, Elena
2012 “Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas contemporáneas en Argentina”, in *Historia y memoria*, n° 4, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- RACZYMOW, Henri
1986 « La mémoire trouée », *Pardès*, n° 3.
- RICHARD, Nelly
1983/2014 *Márgenes e instituciones. Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973 (Marges et Institutions. Art au Chili depuis 1973)*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- RICŒUR, Paul
2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- ROUCHY, Jean-Claude
2012 « Secret intergénérationnel : transfusion, gardien, résurgence », in Serge Tisseron (dir.), *Le psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme*, Paris, Dunod.
- TISSERON, Serge
1999, *Nos secrets de famille, histoire et mode d'emploi*, Paris, Ramsay.
- SALAS, Hugo
2014 “¿Qué quiero ser cuando sea grande?”, in *Cuando fuimos grandes*, Alción, Argentine, pp. 57-64.
- SARLO, Beatriz
2007 *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo – una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SPIEGELMAN, Art
2012 *Maus. Un survivant raconte (1973-1991)*, Paris, Flammarion.
- ZAMBRA, Alejandro
2011 *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama. Livre numérique.

Pour citer cet article : Verónica Estay Stange. « Art, littérature et post-mémoire : enjeux sémiotiques », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7717>>

Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

La peste de la citation
Quelques réflexions sur la peinture de
Jasper Johns, à partir de Louis Marin

The plague of the quotation
Some reflections on the painting of Jasper
Johns, departing from Louis Marin

Tarcisio Lancioni
Université de Sienne

Numéro 127 | 2022

Résumé : Le sujet de cet article est la citation en peinture en tant que mode spécifique de la praxis énonciative. En particulier, partant d'un texte de Louis Marin de 1989, l'article se concentre sur certaines œuvres de Jasper Johns qui présentent, avec plus ou moins d'évidence, des références au Polyptyque d'Issenheim de Matthias Grünewald. L'analyse des œuvres nous permet d'avancer quelques hypothèses sur les stratégies énonciatives qui sous-tendent le travail de Jasper Johns.

Mots clés : praxis énonciative, énonciation, citation, secret/véridiction, sémiotique figurative

Abstract: The subject of the article is citation in painting as a specific mode of enunciative praxis. In particular, departing from a 1989 text by Louis Marin, the article focuses on a number of works by Jasper Johns that present, with varying degrees of evidence, references to Matthias Grünewald's Issenheim Polyptych. The analysis of the works allows us to advance some hypotheses about the enunciational strategies underlying Jasper Johns' work.

Keywords: enunciative praxis, enunciation, citation, secrecy/veridiction, figurative semiotics

Auteurs cités : Louis MARIN, Jacques FONTANILLE, Antoine COMPAGNON, Sylvie RAMOND

1. Avant-propos

Le point de départ des réflexions qui suivent est une rencontre fortuite avec la peinture de Jasper Johns, provoquée par ses citations des figures du Polyptyque d'Issenheim de Matthias Grünewald, qui constituait l'objet principal de ma recherche¹.

Ces citations ne se caractérisent pas tant par leur contenu thématique, qui n'est pas particulièrement original (du moins jusqu'à un certain point, comme nous le verrons), puisque, surtout depuis le début du XX^e siècle, de nombreux artistes ont repris des *figures* de l'œuvre principale de Grünewald². Ce qui les rend uniques, c'est la façon dont elles sont présentées. Comme on le sait, en effet, cette *présence est cachée*, comme si elle s'offrait avec réticence au regard d'un observateur, qui est donc appelé à collaborer activement, comme dirait Umberto Eco, pour identifier et *donner un sens* à la présence de ce « secret »³, en contraste évident avec les autres *citations* manifestes, ostentatoires et débordantes qui parsèment ses œuvres, y compris celles dans lesquelles le Polyptyque d'Issenheim est dissimulé.

Un encombrement de citations qui rend explicite l'intense travail de construction discursive à travers la convocation et la réactualisation de figures et de configurations sédimentées par l'usage, issues de l'histoire de l'art et du catalogue personnel des œuvres elles-mêmes de Jasper Johns, dans lesquelles réapparaissent des citations de citations (images que Johns s'est déjà appropriées auparavant), ainsi que des objets quotidiens, mais qui ont aussi été peints jadis, et sont donc pareillement des citations de leurs représentations antérieures.

À cette *inflation* de citations dans l'univers artistique de Johns, et en particulier à la présence cachée du Polyptyque d'Issenheim, Louis Marin (1989) a également consacré un article, auquel je dois l'expression « peste de la citation », ici adoptée comme titre. Il s'agit d'un court essai dont je voudrais partir pour tenter de réfléchir à la spécificité de la pratique de la « citation » chez Johns.

2. Peinture et citation

Je voudrais d'abord faire quelques remarques préliminaires sur la citation en général, et sur les effets de l'extension de ce concept de la sphère verbale originelle à celle de la production picturale. Une extension qui se fait généralement sans trop de problèmes, et qui est déjà suggérée, indirectement, par Antoine Compagnon (1979), qui ouvre son ouvrage sur la citation en en faisant un substitut pour adultes du jeu enfantin du collage, du copier/coller, que les artistes considèrent comme leur propre instrument, voire comme une métaphore générale du travail pictural⁴.

La première caractéristique de la citation est banalement celle de créer un lien entre deux textes, un texte citant et un texte cité. La citation se situe donc parmi les phénomènes d'intertextualité, que Michel Riffaterre définit comme suit :

Il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du

1 Lancioni 2015, 2020, 2021.

2 Sur ce sujet, voir notamment : Ramond 2012.

3 Sur le thème du secret en peinture voir Calabrese 1985.

4 Sur la pratique artistique du collage, notamment chez Picasso, voir Polacci 2012.

texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier. Ces complexes peuvent être des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient (1981, 5-6).

Riffaterre distingue ainsi deux modes de lecture : un mode linéaire, que l'on pourrait dire guidé par la structure des isotopies textuelles, selon lequel même les éventuelles références à des textes externes ne deviennent pertinentes que dans la mesure où elles s'intègrent au texte de destination, et contribuent à définir ce que Riffaterre appelle son « sens » ; et une seconde voie qui privilégie au contraire la relation entre les énoncés incorporés et le texte « fantôme » dont ils proviennent, d'où découlerait un autre niveau, ou type, de signification, que Riffaterre appelle « signifiante », et qu'il fait coïncider avec une idée spécifiquement « littéraire » du sens⁵.

En termes plus proprement sémiotiques, nous pouvons reconnaître dans la problématique intertextuelle une question de *praxis énonciative*⁶ parallèle à celle de l'énonciation : si l'énonciation consiste en la convocation, par une instance énonciatrice, de la compétence linguistique dans l'acte de production discursive, la *praxis énonciative* consiste en la convocation de formes discursives déjà sédimentées par la culture, d'énoncés *déjà dits* qui contribuent à façonner le discours lui-même. Ici aussi, nous avons l'intégration d'opérations de sélection et de combinaison, selon le lexique jakobsonien, cependant elles ne portent plus sur des unités de langue, mais sur des fragments de discours.

Les fragments discursifs du *déjà dit* sont conçus comme un répertoire dans lequel on peut puiser en vue d'une nouvelle production discursive. C'est-à-dire que le *répertoire*, la dimension paradigmatique, est constitué d'énoncés déjà potentialisés qui sont *réactualisés* et donc *réalisés* dans un nouveau discours, différent du discours original. Une opération qui, d'une part, prend son sens de la *lisibilité*, de la *cohérence*, du nouveau discours qui accueille le texte cité, tandis que, d'autre part, elle continue à convoquer le fantôme, *virtualisé*, du texte source, dont la citation est tirée, avec les effets de sens qui lui sont associés (la signifiante de Riffaterre).

Si nous essayons de comparer ces observations avec la sphère de la production picturale, il paraît évident qu'elles gardent intacte toute leur pertinence, et en effet nous pouvons observer qu'une discipline comme l'iconographie a pour objet de recherche précisément la reconnaissance et la

5 Gérard Genette (1982) place également la citation parmi les cas d'intertextualité, dont il donne cependant une définition plus restreinte, désignant par ce terme le niveau le plus élémentaire, le moins abstrait, des cinq dans lesquels il se propose d'articuler l'ensemble des phénomènes de transtextualité, c'est-à-dire de relations entre différents textes (coïncidant à peu près avec l'intertextualité de Riffaterre). L'intertextualité se définit par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, et en particulier par la présence effective d'un texte à l'intérieur d'un autre, qui peut être plus ou moins explicite, allant de la *citation* (« avec guillemets, avec ou sans référence précise », p. 8), au *plagiat*, assomption non déclarée, et à l'*allusion*, c'est-à-dire un énoncé dont la pleine intelligibilité présuppose la perception d'une relation avec un texte extérieur qui n'est pas explicite.

6 Parmi les nombreuses contributions sur le sujet, je me limite à citer Greimas-Fontanille 1991, Bertrand 1993 et Fontanille 1998 comme textes de référence.

classification des phénomènes d'intertextualité : la survivance, la récupération, la répétition et la variation de figures et de schémas pris dans les œuvres d'autres artistes, d'autres époques et d'autres cultures, qui contribuent à définir le sens de l'œuvre picturale, bien au-delà des effets, certainement moins pertinents, de la *référence extrasémiotique*.

Il faudrait reconnaître que, puisqu'il n'y a pas de *langue* picturale à convoquer contextuellement pour la réalisation du discours, la praxis énonciative constitue l'opération sémiotique fondamentale de la production textuelle en peinture : la convocation d'éléments *potentialisés*⁷ et leur intégration, ou reformulation, en vue de la construction d'un discours toujours original.

Ce travail de convocation par la praxis énonciative peut concerner n'importe quel élément du texte pictural, qu'il soit plastique ou figuratif : les figures et les schémas déjà employés, qu'il s'agisse de modèles et de configurations générales, tirés de la *tradition* artistique, ou de configurations figuratives singulières, plus ou moins étendues, pouvant se référer à des textes spécifiques ; ou encore les styles qui renvoient à des organisations discursives et expressives caractérisant les œuvres de quelques autres auteurs, mais sans référence directe à des œuvres spécifiques (*a la maniera di* . . .) ; et même toute la sphère des survivances et des retours, plus ou moins explicites, déguisés, reformulés.

Ainsi, dans la praxis énonciative picturale, la convocation de configurations discursives déjà sédimentées semble constituer non seulement une pratique répandue mais une condition constitutive, qui garantit la continuité du *champ artistique* et compense l'absence de *langue* en fournissant non seulement des figures mais des modèles de signification.

Si cela est vrai de manière générale pour l'intertextualité, nous pouvons toutefois nous demander ce qui, dans son champ d'application, caractérise spécifiquement ce que l'on appelle, également en peinture, la *citation*, qui, intuitivement, semble constituer un phénomène spécifique.

Dans sa forme canonique, *iconique*, comme l'appelle Compagnon, la citation se caractérise avant tout par le caractère singulier, et non générique, de l'énoncé cité, défini par trois propriétés : a) l'utilisation des guillemets, qui isolent et mettent en valeur l'énoncé cité dans l'espace discursif qui l'accueille ; b) la référence explicite à l'auteur et au texte source ; c) « l'intégrité » littérale de l'énoncé cité.

Bien que, évidemment, il soit facile de reconnaître, dans la peinture aussi, la convocation d'éléments singuliers et non génériques qui portent avec eux la mémoire du texte d'origine et de la voix de son auteur (c'est précisément ce à quoi nous avons affaire lorsque nous parlons d'une citation du Polyptyque de Grünewald dans *Perilous Night* de Jasper Johns), les trois propriétés énumérées ci-dessus semblent non seulement non respectées mais même interdites dans la pratique picturale (tout comme sont interdites la récupération *totale* de la contrefaçon et du plagiat).

En effet, le mode de *citation* picturale le plus répandu semble se caractériser, contrairement à la citation verbale : a) par l'absence de guillemets, et en général de signes conventionnels marquant l'attribution d'un espace discursif mis en évidence et valorisé ; b) par l'indifférence à l'égard de l'explication de l'auteur et du texte source (telle œuvre, telle manière) ; mais, surtout, c) par le fait qu'il tend à interdire l'intégrité littérale du texte cité, la coïncidence expressive complète... Même lorsque le

⁷ Il en va de même pour le discours verbal, mais dans ce cas, parmi les *formes* disponibles pour la convocation, il en est une fondamentale, hiérarchiquement supérieure aux autres et incontournable, qui est la *langue*.

texte source est clairement, *iconiquement* reconnaissable, la pratique *normale* prévoit sa transformation évidente, qui reconfigure la figuration en l'intégrant aux modes d'expression qui caractérisent le *style* de destination.

En maintenant un parallélisme avec les formes d'énonciation verbale, on pourrait dire que la forme récurrente de convocation dans la peinture est celle d'une sorte de discours indirect libre, où le dire originel est précisément reconfiguré dans la voix qui l'accueille et le redit, jusqu'à se couler dans l'allusion, où il est licite de soupçonner une référence sans toutefois en être certain.

Ce sont précisément ces différences par rapport à la citation verbale, en particulier la non-identité de l'expression et l'absence de marqueurs, qui tendent à rendre les citations picturales facilement instables ou indécidables. À titre d'exemple, un mouchoir accroché à un clou apparaît dans *Perilous Night*⁸ : les critiques y reconnaissent, sans hésitation, la citation d'un détail d'une œuvre de Picasso, *La Femme qui pleure*. Bien sûr, le thème de la femme en pleurs peut être thématiquement pertinent, il peut même s'agir d'une allusion aux parties non mentionnées du Polyptyque d'Issenheim, mais si l'on examine les différentes versions de *La Femme en pleurs* de Picasso⁹, il apparaît clairement qu'aucun des mouchoirs n'est sans équivoque rattachable à celui représenté par Johns.

Le résultat est un effet perturbateur sur le champ sémantique : des citations ? Des traductions ? De simples représentations comme des *portraits* d'images produites par d'autres auteurs ou, à la limite, par le même artiste dans des œuvres antérieures, comme c'est régulièrement le cas chez Johns ? La question se complique encore à partir du moment où ce ne sont plus seulement les figures et les configurations canonisées par la tradition artistique qui sont convoquées, mais l'espace entier de l'iconosphère. Un espace qui, depuis la fin du XIX^e siècle¹⁰, a progressivement commencé à incorporer des estampes orientales, des sculptures africaines, des images de la culture de masse et, avec Duchamp, les objets mêmes de la vie quotidienne : mais si ceux-ci peuvent être considérés comme des *œuvres d'art*, chaque *représentation* risque de se confondre avec une citation : peut-on représenter une boîte de soupe Campbell sans citer Andy Warhol ?

En littérature aussi, il existe des formes de citation qui s'écartent de la légalité iconique (pas seulement par la suppression des guillemets dans le discours indirect libre) ; citations anormales auxquelles Compagnon consacre la dernière section de son livre (« L'écriture brouillée »).

Bien qu'elles aient des racines anciennes, écrit Compagnon, ces formes tératologiques trouvent un développement particulier dans la littérature que l'on peut définir génériquement comme post-moderne, qui semble en effet trouver son caractère constitutif précisément dans le jeu de la moquerie ou de l'ébranlement du modèle « iconique-juridique » de la citation.

L'exemple le plus frappant de cette transgression est sans doute Borges, avec des figures emblématiques comme Pierre Ménard ou César Paladion, et en général avec l'idée récurrente dans ses récits que tout *dire* a déjà été dit, que toute énonciation n'est que la répétition d'autres énoncés, ce qui

8 Le tableau *Perilous Nigth* de Jasper Johns peut être regardé sur <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.86864.html>

9 Voir par exemple Rosenthal 1988.

10 Comme le montrent par exemple les travaux de Warburg, Riegl et Baltrušaitis, les arts visuels de toutes les époques semblent en fait avoir puisé du matériau à convoquer, ou à citer, dans la sphère extra-artistique, mais c'est surtout à partir de la fin du XIX^e siècle que cette absorption de formes et de configurations issues du champ extra-artistique devient de plus en plus fréquente et répandue.

produit un effet de « dévalorisation » de la citation elle-même, comme le dit encore Compagnon, en utilisant un terme emprunté à l'économie : si tout est citation, la citation elle-même devient insignifiante, sa pratique devient un exercice « critique », une profanation par rapport à un modèle « mythique » de citation, utilisé pour qualifier la connaissance du sujet citant.

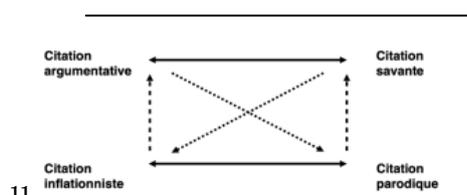
À cet égard, nous pourrions reprendre le *vieux* modèle d'articulation des valeurs de consommation proposé par Jean Marie Floch, en opposant une citation pratique, possédant la fonction de support argumentatif, à une citation mythique, à travers laquelle le statut du sujet citant, son érudition, est auto-défini (savant) ; tandis que sur l'axe des sous-contraires se trouveraient une citation critique – la citation excessive qui banalise la citation elle-même (inflationniste) – et une citation ludique que nous pouvons identifier avec la citation parodique¹¹.

Au moins à première vue, l'épaississement des citations et des auto-citations dans l'œuvre de Jasper Johns semble participer à cette valorisation critique de la citation elle-même, notamment lorsque celles-ci, plus que des citations d'œuvres d'art, semblent devenir des citations de clichés artistiques : la Joconde avec la légende : « Mona Lisa », une forme d'hyper-citationnisme qui peut être rattachée à ce que Compagnon appelle la Farcissure, caractérisée par le débordement et la perte du sens de la mesure, et qui précisément par cet excès ridiculise la règle.

Il en résulte un effet de « nivellement », comme l'écrit encore Compagnon, car l'épaississement des citations semble, toujours à première vue, éliminer toute stratification entre les registres discursifs : les voix, liées aux citations individuelles, se superposent et ne sont plus distinguables, avec un effet Babel.

3. Louis Marin, Jasper Johns et la peste des citations

L'article de Marin commence également par quelques considérations générales concernant la connotation juridique du terme (citation à comparaître), qui demeure même dans l'usage littéraire, puisque la citation est une forme réglementée de protection de la propriété intellectuelle¹², ce qui n'exclut toutefois pas le fait qu'elle soit constamment soutenue par une force pathémique : qu'il s'agisse de plaisir, de surprise, d'enthousiasme ou de colère, il y a toujours une passion qui arrête le lecteur en cours



¹² Alors que dans la sphère littéraire, ou en général dans celle du discours verbal *d'auteur*, les guillemets protègent les idées d'un auteur et leur expression spécifique, dans la sphère artistique, du moins dans celle de la peinture (ce qui se passe avec la musique est encore différent), c'est seulement la singularité de l'œuvre complète qui est soumise à la protection, qui ne doit pas pouvoir être remplacée, et dont la reproduction est contrôlée. Mais il faut aussi noter que, contrairement à la citation *essayistique*, la citation artistique en général, y compris la citation littéraire, a souvent une fonction d'hommage, de reconnaissance, répondant ainsi à une logique de sanction envers un discours antécédent valorisé.

de lecture, l'obligeant à revenir sur ses pas, à découper et à mettre de côté un détail qui se détache du reste et devient autonome, prêt à être réutilisé ultérieurement¹³, *mis en réserve*¹⁴.

Le deuxième acte dans la pratique de la citation, le « collage » comme l'appellent Marin et Compagnon, consiste à assigner une position spécifique aux séquences découpées, à les intégrer de manière plus ou moins *complète* aux isotopies qui parcourent le nouveau texte, en fonction des stratégies discursives que la citation est appelée à soutenir.

Il en résulte un jeu tendu entre, d'une part, la mise en évidence de la diversité (les guillemets, l'espacement), qui conduit à accentuer les valeurs de variété et de richesse du texte (la mise en évidence des voix individuelles convoquées), et, d'autre part, l'annulation de son extranéité, l'intégration complète, qui conduit au contraire à accentuer les valeurs de continuité et d'homogénéité. En tout cas, écrit Marin, qui tout au long du texte *file* la métaphore chirurgicale de l'amputation et du démembrement, il s'agit d'une opération de chirurgie esthétique.

La chirurgie de la citation est toujours plus ou moins une chirurgie esthétique. Toutefois c'est ici le curieux paradoxe de la belle et bonne citation : elle doit s'apercevoir comme telle (valeurs juridiques de loyauté et d'authenticité), mais le comble de l'art de la citation serait de la rendre indiscernable du texte où elle s'insère (valeurs esthétiques de l'homogène et du continu). Faire une belle cicatrice, faire disparaître la cicatrice ; montrer, exhiber, voire de façon ostentatoire, l'habileté de la découpe et la maîtrise de la greffe, dissimuler la double opération, cacher l'étrangeté de l'organe approprié par une surface sans couture, par une peau sans coupure. On devra s'interroger là encore sur ce double et contradictoire désir de l'écrivain : ou souligner l'importation et avec elle, les valeurs de la variété d'un savoir, de l'ampleur d'une culture, de la diversité d'un goût, de la richesse du sens, ou affirmer, sans autre forme de procès, sans signaux ni marques, les puissances de la maîtrise singulière d'un style ou d'une manière capable d'ingérer, d'absorber, de digérer en un corps unique tout élément étranger (Marin 1989, p. 127).

Après quelques observations sur la pratique de la citation dans l'œuvre de Johns et sur la présence « poétiquement transfigurée » des outils de travail de l'artiste (de la boîte à café Savarin transformée en porte-pinceau, au bras droit d'un artiste amputé dégoulinant de couleur), son attention se porte sur ce qui était l'objet principal de notre intérêt, présenté par Marin lui-même comme un exemple éminent de la pratique de la citation dans l'œuvre de Jasper Johns, l'œuvre picturale (encaustique sur toile avec objets) *Perilous Night*, de 1982.

13 Ici aussi, bien qu'il n'y ait pas d'espace pour cela ici, il serait approprié de distinguer différents processus dans lesquels la pratique de la citation peut être articulée. À titre d'exemple seulement, le soulignement en cours de lecture, provoqué par la force du passage qui *se fait remarquer*, est différent de la citation recherchée spécifiquement à des fins argumentatives, et encore différente est la récupération de *lieux communs*, tels que ceux mis en place par les collections de citations, grâce auxquels on prétend paraître érudit. Dans tous ces cas, les stratégies d'ajustement entre le moment de la sélection et celui de la combinaison sont différentes.

14 La question de la « mise en réserve » est au cœur de toute la réflexion de Marin sur la « puissance » des images et le pouvoir comme force en réserve, exhibée à travers ses représentations. Encore une fois, la citation, telle qu'elle est décrite par Marin, est configurée comme la représentation d'une force.

4. Perilous Night

L'œuvre se présente comme un diptyque dont la moitié gauche est occupée par une composition en noir et blanc traversée de lignes rouges et dans laquelle aucun thème figuratif ne peut être ancré au premier abord. La moitié droite s'articule en une composition de rectangles qui, en revanche, renvoient tous à un thème figuratif : la moitié inférieure est occupée par une configuration qui peut être lue de manière ambiguë à la fois comme un sol, grâce à la trame du parquet, et, en même temps, comme un mur vertical grâce à la figure d'un *mouchoir* accroché à un clou (la citation présumée de *La Femme qui pleure* de Picasso mentionnée plus haut). On pourrait donc dire qu'il condense deux espaces contraires, vertical et horizontal. La moitié supérieure de l'œuvre, en partant de la gauche, présente successivement un rectangle vertical vert (un *mur*) auquel est suspendu, à l'aide d'un clou, le premier des trois *bras droits de l'artiste*, dégoulinant de couleurs (rouge, jaune et bleu) sur l'espace inférieur ; puis un rectangle horizontal représentant (citant ?) un *crosshatch painting*, autre motif récurrent de Johns, accroché au mur avec deux clous, sur lequel se superpose le second bras ; sous le *crosshatch painting* se trouve un second rectangle horizontal, dans lequel on peut reconnaître une réplique (citation ?) inversée et réduite du panneau gauche du diptyque – avec des variations d'intensité chromatique et sans lignes rouges, ce rectangle est présenté comme un tableau autonome reposant sur le sol – ; enfin, à droite, en haut, on trouve la partition de *Perilous Night* de Cage, sérigraphiée directement sur la toile, avec le titre et le nom de l'auteur, à laquelle se superpose le troisième bras.

Perilous Night apparaît ainsi comme un véritable collage, écrit Marin, composé d'images de « seconde main », des reproductions d'images antérieures réalisées par l'artiste lui-même. Mais cela a-t-il un sens de parler de reproduction d'images à propos des hachures (*crosshatch*), que Johns produit en série ? En quel sens peut-on dire qu'il s'agit d'une reproduction d'un tableau ancien plutôt que d'un nouveau tableau ? Peut-être seulement en termes d'incorporation (encadrée) dans une image qui semble contenir d'autres images. Il ne s'agit pas d'identité ou de similitude de représentation, dirait Marin, mais de la manière dont la représentation est présentée, suggérant que nous avons affaire à des œuvres *déjà encadrées*, donc déjà produites, et qui ne sont ici que re-présentées, même si en fait, inévitablement, ce sont des *originaux*, représentés pour la première fois. Pourtant, aucun collectionneur ne prétendra posséder un *Crosshatch* de Johns dans le cas présent, et dans les nombreux autres où le motif n'apparaît que *mentionné*.

Dans l'ensemble, l'assemblage de ces éléments dans la partie droite du diptyque semble mettre en scène, ou du moins thématiser, l'atelier de l'artiste (*In the Studio*, dans lequel sont mis en scène certains des éléments ici présents, comme les bras coupés et *crosshatch*, est de la même année 1982), comme le reconnaissent généralement ses critiques :

Perillous Night possède une complexité iconographique nouvelle dans l'œuvre de Johns. Il annonce le début d'une phase où des images symboliques sont affichées sur les surfaces des peintures et des dessins, ressemblant souvent à des objets séparés qui ont été scotchés, collés ou épinglés au support. En tant qu'ensemble d'œuvres, leur sujet commun est l'atelier de l'artiste en tant qu'espace hermétique dans lequel les images, les instruments et les accessoires sont chargés d'une signification inattendue (Weiss 2000).

Marin s'attarde d'abord sur le titre de l'ouvrage. Une citation évidente, dit Marin, d'un verset de l'hymne américain, *The Star-Spangled Banner*¹⁵, qui convoque le drapeau américain, le *Flag*, lui-même une citation du travail pictural précédent de Johns (le drapeau étant l'un des motifs picturaux les plus célèbres de ses premières années), mais il s'agit, en même temps, d'une citation de la composition de John Cage dont la partition est reproduite sur la toile. Le titre à lui seul révèle donc une manière complexe de jouer avec la convocation de formes potentialisées : citation d'un texte (l'hymne) qui fait allusion à des œuvres du passé ; citation d'un titre et de son objet (la composition et la partition, l'objet sonore et l'objet graphique) comme hommage, solidarité, partage esthétique envers un autre artiste et son œuvre... Mais peut-être y a-t-il aussi quelque chose d'autre, déjà dans le titre.

Premièrement, « Perilous Night » n'est pas un syntagme qui apparaît dans l'hymne américain. Dans *The Star-Spangled Banner*, on trouve en effet « Perilous Fight » et non « Perilous Night », même si la différence réduite à un seul phonème peut favoriser un jeu de rappel ; mais il ne s'agit pas d'une citation littérale et directe, la référence extratextuelle ne peut donc que rester allusive.

D'autre part, on peut noter que « Perilous fight » apparaît dans une scène de nuit, dans laquelle le drapeau clignote sur les remparts à travers les éclats des explosions et des roquettes. Ainsi, on pourrait dire que l'expression « Perilous night » décrit bien la présence rassurante du drapeau dans la nuit de la bataille (nuit périlleuse), bien qu'à moitié caché par la nuit elle-même et éclairé seulement momentanément par les éclairs de la guerre. Une scène que l'on pourrait comprendre comme une métaphore générale de la présence intermittente, vacillante, de certains éléments convoqués dans l'œuvre, depuis les drapeaux, présence allusive indirectement rappelée par le titre, jusqu'à la figure *cachée* du Polyptyque d'Issenheim, immergée dans la *nuit* et attendant d'être éclairée. Ces considérations amènent à constater combien le thème de la vision, ou plutôt de l'aperception, de la vision floue, des difficultés d'ajustement modal entre l'objet de la vision et le sujet observateur, est récurrent dans les deux premières strophes de l'hymne américain, où l'objet de la vision est toujours le drapeau.

Après la première strophe nocturne, dans la seconde, le drapeau n'est à nouveau qu'entrevu, cette fois dans les brumes de l'abîme, et, une fois encore, il n'est révélé que par instants par la brise qui *cache et révèle à moitié*. Ce qui est thématique est donc la constance d'une présence dans les difficultés ou les intermittences de sa manifestation, de son apparition.

On pourrait certes dire qu'il ne s'agit que d'un cas, mais il serait curieux que l'auteur des *Flags*, répétitions sérielles du drapeau américain – un auteur qui semble aussi porter une attention particulière aux *manières de voir* –, n'ait pas prêté attention aux modes d'apparition de celui-ci dans le texte qui l'établit dans sa valeur symbolique.

Mais il y a aussi autre chose, qui concerne la référence, la citation (ou reproduction ? ou *portrait* ?) de la partition de *Perilous Night* de John Cage¹⁶. Les textes critiques relatifs à cette composition pour piano préparé n'associent en aucun cas le titre à l'hymne américain, qui n'est jamais mentionné (ce qui ne signifie évidemment pas que la référence est exclue). Ils indiquent plutôt une source très précise dans

15 Suivant en cela d'autres critiques, comme Rosenthal 1988.

16 Encore une fois, il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une citation *parfaite*, même si les titres des deux œuvres semblent coïncider, car le titre de la composition de Cage comporte l'article déterminatif, il identifie une nuit spécifique, *la* nuit dangereuse, alors que celui de Johns ne le fait pas, il est simplement thématique : « nuit dangereuse ».

les romans du cycle arthurien, connue et appréciée par Cage grâce à son amitié avec le mythologue Joseph Campbell¹⁷.

Le titre fait notamment référence à la nuit de la *tentation* de Sir Gawain dans un jardin magique, au cours de laquelle le héros tente de s'approcher d'un lit sur lequel de belles jeunes filles lui sont offertes, mais qu'il ne peut atteindre en raison du caractère glissant du sol en jaspe sur lequel repose le lit. Selon l'interprétation de certains critiques, ce sujet chevaleresque aurait fourni à Cage une métaphore de ses propres troubles et souffrances intérieures.

Évidemment, si le titre de l'œuvre de Johns cite peut-être l'hymne américain, il cite certainement la composition de Cage, étant donné la présence de la partition signée dans l'œuvre ; mais cela signifie-t-il qu'il mentionne aussi la possible référence chevaleresque, ou le trouble intérieur de Cage ? Nous pourrions alors également spéculer sur le fait qu'un seul détail de l'aventure de Sir Gawain dans la nuit périlleuse est repris : le sol en jaspe, qui en anglais est *Jasper (jasper floor)*. Et peut-être est-ce aussi une coïncidence, mais le *sol* de *Perilous Night*, comme nous l'avons vu, est lui aussi infranchissable, puisqu'il s'agit à la fois d'un parquet horizontal et d'un mur vertical, comme le révèle le mouchoir accroché au clou, qui pourrait alors, narrativement, être l'objet de valeur inaccessible, ou le résultat douloureux d'une entreprise impossible.

Un titre, donc, qui semble citer plusieurs choses à la fois : l'hymne américain et ses manières de faire apparaître le drapeau, objet répété de l'œuvre de Jasper Johns; le sol de jaspe d'un roman de chevalerie, qui est le nom de l'auteur et sur lequel il est impossible de marcher ; l'œuvre musicale d'un ami et peut-être ses tourments dans la nuit périlleuse... une série de possibilités qui restent toutes actives, sans s'exclure les unes les autres.

Enfin, nous arrivons à la présence *secrète* de Grünewald, cachée deux fois dans l'œuvre, dans le panneau gauche du diptyque et dans sa *citation* inversée à droite. Dans les deux cas, cependant, Johns nous offre une *clé* pour l'identifier. Dans le panneau de gauche, il est *révélé* par les lignes rouges, qui ne constituent pas un motif décoratif mais dessinent le contour du soldat couché sur le sol, *ébloui* par la transfiguration du Christ, situé dans le panneau de droite de la deuxième vue du Polyptyque d'Issenheim. Cependant, les lignes de contour ne sont pas un guide suffisant. Pour localiser la *figure*, il faut en fait effectuer deux opérations : tourner le tableau de 90°, vers la gauche, puis le retourner en miroir [Fig. 1, 2, 3]. Ce n'est qu'à ce stade, avec une *bonne connaissance* de l'image citée, que nous pouvons la reconnaître.

17 Voir Crooks et le site web [johncage.org](https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=200) https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=200.



Fig. 1 - J. Johns, Silhouette du soldat dans *The Perilous Night*. Panneau de gauche



Fig. 2 - J. Johns, Silhouette du soldat dans *The Perilous Night*. Après rotation et inversion spéculaire



Fig. 3 - M. Grünewald, *Retable d'Issenheim*. Détail (Soldat au pied du tombeau)

En réalité, ces opérations, d'inversion et de retournement, ne peuvent être réalisées empiriquement, sauf avec des reproductions de l'œuvre¹⁸. Elles sont cependant simulées dans l'œuvre elle-même, avec la présentation inversée de la *réplique* dans le panneau de droite, qui révélerait directement la figure si les lignes rouges n'en avaient pas été retirées. Plutôt qu'une simulation, l'inversion suggère un mode d'emploi¹⁹.

À ce stade, nous pouvons reconnaître sans équivoque le *prélèvement* de l'œuvre de Grünewald, son découpage ; mais comment interpréter sa présence ? Que signifie son inclusion parmi les *monuments* de l'activité de l'artiste, au sein de *son propre atelier* ? C'est une citation de quoi ? D'une passion *secrète* de Johns (telle, grosso modo, l'interprétation à tendance psychanalytique de Jill Johnston), une citation générique de Grünewald donc, de son auteur, une façon de le nommer silencieusement, à la manière des *anagrammes* étudiés par Saussure ? S'agit-il d'une citation métonymique de l'ensemble du Polyptyque d'Issenheim, qui est ainsi monumentalisé ? Est-ce le choix spécifique de cette figure ? Ou de la scène dont elle est tirée, qui reste fantasmagoriquement présente, une scène de nuit dans laquelle quelque chose d'*incroyable* se produit, une *nuit dangereuse* ? En revanche, si le dessin est sans équivoque, sa mise en œuvre, son placement à l'intérieur de *Perilous Night*, en transforme toutes les caractéristiques plastiques : il est confié à une *voix* totalement différente de celle de Grünewald, et de plus, chacune des deux versions, gauche et droite du diptyque, apparaît sensiblement différente, et pourtant *la même*, soumise à deux critères différents de *dissimulation*. Tout se passe comme si ce qui était mis en avant, plus que la figure elle-même, était précisément sa dimension *secrète*, un secret explicitement thématique, avec la révélation des clés pour le découvrir.

La même figure, le soldat ébloui et inconscient, réapparaît également plus tard dans d'autres œuvres de Johns²⁰, devenant l'un de ses motifs récurrents, comme les drapeaux, le bras, la hachure ; tout aussi *caractéristique* reste la façon dont elle est présentée, toujours cachée ou à moitié cachée, en contraste flagrant avec les citations évidentes et intrusives de Picasso et de Léonard disséminées dans l'ensemble de son œuvre. Des citations qui apparaissent banalisées justement par l'ostentation et l'excès, générant l'effet de bourrage, « farcissure », dont parlait Compagnon.

Au contraire, le secret, la mise en évidence paradoxale du *secret* qui concerne le *soldat* de Grünewald semble attribuer une valeur à cette présence, selon un régime discursif que l'on pourrait définir avec Greimas comme un masquage subjectivant, dans lequel c'est précisément l'allusion à une dimension secrète qui donne à l'énoncé la force de la vérité, comme cela se passe avec le mythe et la religion, ou avec le complot.

Ce régime du secret que Johns réserve à Grünewald concerne non seulement le soldat ébloui mais aussi une autre *figure* également tirée du Polyptyque d'Issenheim. Une figure si secrète que sa découverte a été présentée comme une sorte de *triomphe* par la critique d'art Jill Johnston, qui l'a

18 Cela implique-t-il que ce mode de réception est prévu par l'œuvre elle-même ?

19 La relation entre les deux images n'est donc pas seulement celle d'une reproduction figurative (incomplète) mais aussi celle de la mise en œuvre d'opérations *pratiques*, que l'observateur est idéalement appelé à accomplir. Il s'agit d'une question ouverte : qu'est-ce qui nous amène à dire, avec l'ensemble des critiques, que le panneau de droite *cite* le panneau de gauche, le réduisant et le réorientant, et non pas, au contraire, que c'est le panneau de gauche qui agrandit et met en valeur le panneau de droite ? Selon quel critère peut-on établir l'orientation de l'opération de réplique ? L'orientation habituelle de *lecture* projetée sur un espace plan ? La taille différente ? La mise en cadre du deuxième panneau ?

20 Voir : Rosenthal 1988, Lancioni 2021.

dévoilée au terme d'une longue et ardue recherche (Johnston, 1996), centrée notamment sur l'œuvre *The Seasons*, de 1985-86. Une œuvre dans laquelle Johnston reconnaît avant tout une reprise de motifs de Picasso, notamment du *Minotaure en mouvement*, 1936 :

Johns a piraté tous les éléments de l'œuvre de Picasso, à l'exception du Minotaure, qu'il a remplacé par une idée tirée d'un autre tableau de Picasso – l'ombre autoportrait de Picasso en avant-plan, regardant le contenu de son atelier ou de sa chambre à coucher dans un grand tableau de 1953 intitulé *L'Ombre* (J. Johnston, 1996, p. 29).

Dans la trame d'un *Crosshatch* que le Minotaure-Johns apporte avec lui, Johnston croit identifier un motif formel qui rappelle quelque chose de Grünewald, mais qui ne correspond pas au soldat vu pour la première fois dans *Perilous Night*. Le même schéma est reconnu par Jill Johnston dans d'autres tableaux *Crosshatch*, jusqu'à ce que, en manipulant des reproductions d'un *Untitled* de 1983, elle parvienne enfin à percer le mystère de la figure cachée : il s'agit de la figure *fantastique* et terrible de l'homme accroupi en bas à gauche du panneau du *châtiment* de saint Antoine par les démons. Une figure monstrueuse, mi-clerc, avec son sac de livres en lambeaux, mi-monstre aux pieds palmés et couvert de pustules. Une figure que Marin appelle le « démon de la peste », mais qui est plus probablement la figure d'un malade qui perd la foi [Fig. 4].



Fig. 4 - M. Grünewald. *Retable d'Issenheim*, la tentation de St Antoine.
Détail (Le « démon de la peste »)

Dans ce cas également, la reconnaissance, qui devient simple une fois identifiée, est conditionnée par l'hypothèse d'un point de vue *anormal*, puisque, dans les différentes occurrences du motif, il est nécessaire d'inverser ou de faire pivoter la toile [Fig. 5], et même dans ce cas, le secret de la citation semble lui conférer une valeur d'exception, en contraste, par exemple, avec la *banalité* de la Joconde qui apparaît dans les mêmes œuvres.



Fig. 5 - J. Johns. Untitled 1984 dettaglio (Le « démon de la peste ». Après rotation et inversion spéculaire)

Une fois de plus, naît le soupçon que c'est précisément le contraste entre le caractère manifeste et le caractère caché de la citation qui est significatif, et que le caractère caché constitue un élément central de la signification de ces présences, un caractère caché auquel les œuvres font allusion, invitant l'observateur, par le biais d'indices, à regarder de plus près, à chercher, à découvrir que tout n'est pas comme il apparaît, que l'exploration de l'œuvre ne peut s'arrêter à l'*écran d'apparence*.

Dans *Perilous Night*, ce jeu était suggéré par l'instabilité des espaces (le sol/mur), les invitations au retournement et au renversement impliquées par les modes de présentation de la réplication/citation ; dans les œuvres ultérieures, celles avec le *démon de la peste* ou avec les retours du *soldat*, des indices différents apparaissent qui ne cessent cependant de thématiquer la vision et sa complexité : les yeux placés dans des positions particulières, en tant que suggestions pour varier le point de vue, les lettres retournées, qui invitent à reconsidérer l'orientation spatiale, et surtout, fréquents, le canard-lapin de Joseph Jastrow et le vase de Rubin : des thématiques très explicites de la vision et de la *manière de regarder*, en guise de défi lancé à l'observateur. Par ailleurs, même la citation manifeste, banale, galvaudée pourrait être prise comme une suggestion pour *chercher des citations*.

À la fin de ce *jeu* de défi énonciatif, qu'est-ce qui est offert comme enjeu, que trouve l'observateur ?

À y regarder de plus près, il y a un élément qui unit les deux figures grünewaldiennes choisies par Johns, voire deux éléments, l'un plastique-topologique, l'autre thématique.

Tous deux occupent la même position sur leurs toiles respectives, ils sont en bas à gauche [Fig. 6, 7], suggérant presque un choix désinvolte, automatique, mais d'autre part, tous deux représentent une figure étrangère aux scènes, terribles et dramatiques, qui se déroulent devant eux, par rapport auxquelles ils sont totalement impuissants : spectateurs passifs et ébahis, éblouis, littéralement submergés par le spectacle surnaturel qui les enveloppe : la transfiguration du Christ dans un halo de lumière pure, l'invasion fantastique de la terre par les démons.



Fig. 6 - M. Grünewald, *Retable d'Issenheim*, la résurrection du Christ



Fig. 7 M. Grünewald, *Retable d'Issenheim*, la tentation de St Antoine

On pourrait peut-être dire qu'au terme du parcours, après avoir recueilli les indices et les suggestions, accepté la manipulation cognitive qui l'invitait à aiguiser son regard, à changer de point de vue et à se méfier des apparences, l'observateur ne trouve rien d'autre que lui-même, un autre observateur, un simulacre de lui-même surgi des profondeurs de l'histoire de l'art, confus, ébloui, incapable de voir, qui ne peut jamais épuiser l'émerveillement de ce qui se passe sous ses yeux.

Comme l'écrit Jasper Johns :

Le gardien tombe dans le piège de l'acte de regarder. L'espion est une personne différente. Regarder est et n'est pas manger et être mangé (Jasper Johns, *Sketchbook notes*, p. 185).

Bibliographie

- BERTRAND, D.
1993 « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*.
- CALABRESE, O.
1985 *La macchina della pittura*, Bari, Laterza (nouvelle édition: Florence, La Casa Usher, 2012)
2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Milan, Mondadori Universities.
- COMPAGNON, A.
1979 *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- CROOKS, E.
2013 "Nuits périlleuses et canassons hirsutes. The Influence of Joseph Campbell on John Cage", *Blackmountain Studies Journal*, 4.
- FONTANILLE, J.
1998 *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
2020 « L'énonciation de l'image comme pratique de présentation. Perspectives anthropo-sémiotiques » dans T. Lancioni et A.M. Lorusso (éds.), « Énonciation et images », *E/C*, 29.
- GENETTE, G.
1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J.
1991 *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- JOHNSTON, J.
1996 *Jasper Johns. Privileged Information*, New York, Thames and Hudson.
- LANCIONI, T.
2015 « La forme et ses sens, du formalisme esthétique à la sémiotique. Autour d'une lecture du Retable d'Issenheim », in L. Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre formes et forces*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
2020 *E inseguiremo ancora unicorni*, Milan, Mimesis.
2021 "De Grünewald à Jasper Johns. L'anacronia tra citazione e display" in L. Corrain (dir.), *Anacronie: leggibilità tra passato e presente nel display delle arti*. Bologne, Bononia University Press.
- MARIN, L.
1989 « De la citation. Notes à partir de quelques œuvres de Jasper Johns », *Artstudio*, 12.
- POLACCI, F.
2012 *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*. Bologne, Il Mulino.
- RAMOND, S.
2012 « Grünewald et ses artistes », in F.-R. Martin, M. Menu, S. Ramond, (dir.), *Grünewald*. Paris, Hazan. 2012.
- RIFFATERRE, M.
1981 « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41.

ROSENTHAL, M.

1988 *Jasper Johns. Work Since 1974*, Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art.

Site web Johncage.org.

https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=200

WEISS, J.

2000 "Perilous Night", dans *Art for the Nation*. Catalogue de l'exposition. Washington, National Gallery of Art (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.86864.html>)

Pour citer cet article : Tarcisio Lancioni. « La peste de la citation. Quelques réflexions sur la peinture de Jasper Johns, à partir de Louis Marin », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7735>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

Résumé : Ce n'est que depuis quelques années que l'histoire de l'art porte un intérêt accru aux questions de topologie et à l'application du savoir topologique dans les œuvres d'art.

Dès lors, ont été étudiées les manières dont les relations spatiales se produisent au moyen d'assemblages interrelationnels de continuité et de discontinuité, d'intérieur et d'extérieur, de jonction et de séparation, de pliage et de dépliage, etc. C'est dans ce contexte que le texte « La peinture est un vrai trois », publié par Hubert Damisch en 1983, a été réexaminé et compris comme une contribution radicale et prospective au débat sur une histoire de l'art topologique. S'appuyant sur la juxtaposition de l'espace euclidien et de l'espace topologique, telle que décrite par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, le texte de Damisch non seulement transfère ce débat au domaine de l'art, mais érige *l'image tissée* en un modèle théorique qui peut être considéré comme une alternative refoulée face au paradigme encore dominant de la perspective.

Mots clés : topologie, arts visuels, François Rouan, nouages, tressages

Abstract: Only in recent years has art history begun to take an increased interest in questions of topology and the way topological knowledge is implemented in works of art.

What has since been focused is the ways in which spatial relations are produced by the inter-relational assemblages of continuity and discontinuity, inside and outside, joining and separating, folding in and folding out etc. It is in this context that the text "Painting is truly threefold", published by Hubert Damisch in 1983, has been re-examined and understood as a radical and prospective contribution to the debate of a topological art history. Building up on the juxtaposition of Euclidian and topological space, as described by Merleau-Ponty in *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Damisch's text not only transfers this debate to the field of art, but establishes *the woven image* as a theoretical model that can be seen as a repressed alternative to the still leading paradigm of perspective.

Keywords: topology, visual arts, François Rouan, knots, braiding

Auteurs cités : Hubert DAMISCH, Michel SERRES, Michel FOUCAULT, Maurice MERLEAU-PONTY, Wolfram PICHLER

¹ Traduit de l'allemand par Jean Torrent.

1. Histoire de l'art et topologie

« Où et comment l'histoire de l'art peut-elle être topologique ? » s'interrogeait déjà Wolfram Pichler en 2009 dans l'ouvrage collectif *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*², qu'il dirigea avec Ralph Ubl. Et l'on ne peut manquer de remarquer avec quelle énergie l'auteur, sans même reprendre son souffle, souligne ce que, à son avis, cet intérêt récent de l'histoire de l'art pour la topologie ne veut précisément pas dire : il ne s'agit ni d'« appliquer un savoir topologique » à l'art, ni de prétendre justifier un tel intérêt par cette « caractéristique (prétendument) manifeste que partagent la géométrie et les arts plastiques, à savoir la notion de représentation »³.

Pour comprendre où et comment un savoir topologique est inhérent à l'art ou peut y être incorporé, il faut une approche théorique qui, au-delà des lectures iconologiques ou de contextualisation historique plutôt centrées sur le contenu, porte avant tout le regard sur les relations à l'œuvre dans l'image (et bien que la primauté de la relation sur les unités de signification ne suffise pas encore à fonder une sorte de structuralisme, cela rend néanmoins évidente la proximité entre la pensée topologique et la pensée structuraliste).

Pichler n'a pas cherché à nier que le champ d'une histoire topologique de l'art ne s'en trouvait pas tout à fait fermement établi, mais il maintient qu'il est possible de

mettre en valeur des catégories, des concepts, des distinctions et des opérations [...] auxquels certaines topologies non mathématiques se réfèrent régulièrement, même si elles ont été développées à des fins très différentes. Ce qui lie ces topologies va bien au-delà des références métaphoriques qui se nourrissent de sources comme le labyrinthe et les nœuds, le pli et l'incision. On peut appeler topologique une étude des structures [...] spatiales qui envisage ces structures comme des manifestations de certains rapports relationnels et qui s'intéresse en particulier aux relations qui peuvent être considérées comme fondamentalement originaires et peuvent être reconstruites à l'aide de concepts comme ceux de continuité et de discontinuité, de distinctions comme celles de droite et de gauche ou d'intérieur et d'extérieur et d'opérations de liaison et de séparation, d'insertion et de retournement⁴.

C'est à l'historien de l'art et philosophe français Hubert Damisch, qui sera au centre du présent article, qu'une histoire topologique de l'art doit certaines impulsions décisives. L'œuvre que ce théoricien mort il y a seulement quelques années laisse derrière lui ne pourrait guère être plus diverse et plus vaste. Elle ne se laisse réduire ni à tel ou tel médium spécifique, ni à telle époque ou à tel thème particulier. Le champ de la photographie y est tout autant exploré que les thèmes de l'architecture ou de la peinture, et la Renaissance y joue en l'espèce un rôle au moins aussi majeur que l'art moderne. Un traité du nuage en peinture en fait même partie⁵. Et c'est loin d'être tout. L'éventail des théories et des champs du savoir

² Wolfram Pichler, « Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst », in Wolfram Pichler et Ralph Ubl (dir.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Vienne, Turia+Kant, 2009, p. 13-66, ici p. 41.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

qui déterminent sa pensée et à l'aide desquels il étudie les œuvres artistiques comme des objets théoriques est tout aussi large. Dans un entretien avec Yve-Alain Bois, Denis Hollier et Rosalind Krauss, Damisch évoque le rôle considérable et déterminant que son maître Merleau-Ponty a joué dans son évolution : « Nous lisions Saussure, Jakobson, etc. » Et il poursuit : « C'est donc Merleau-Ponty qui m'a dirigé vers les séminaires de Lévi-Strauss ». En plus de l'avoir transformé en structuraliste, Merleau-Ponty a donc transmis à Damisch son grand intérêt pour la psychanalyse – Freud et Lacan en premier lieu, mais aussi Melanie Klein. On tombe en outre, dans ce même entretien, sur des récits comme celui-ci : « Lorsque je me suis présenté [...] pour faire ce qu'on appelait à l'époque un diplôme, il resta un moment silencieux puis il me dit : “Bien, vous ferez votre thèse sur Cassirer.” Lorsque je lui dis que je n'avais jamais entendu parler de Cassirer, [...] son œuvre était en allemand, que je ne connaissais pas [...], Merleau-Ponty me répliqua : “Pas de problème, vous l'apprendrez en six mois” ». Et d'autres choses de ce genre : « Merleau-Ponty [...] m'a dit que si je voulais faire de l'histoire de l'art, je devais travailler avec Francastel⁶ ». Et il lui conseille évidemment d'étudier Panofsky, un historien de l'art que pratiquement personne ne connaissait alors en France⁷. Est-ce que tout cela s'est vraiment passé de cette façon ? Peut-être pas. Mais, même s'il s'agit en l'occurrence d'une version enjolivée de l'histoire, que Damisch reconstruit après-coup avec humour pour s'inscrire dans une généalogie des grands intellectuels du XX^e siècle, on ne saurait contester que c'est uniquement de la confrontation avec les auteurs cités qu'a pu naître ce terrain (de jeu) qu'il désigne comme le sien. Un terrain sur lequel l'intérêt pour les questions d'histoire, pour les conditions de possibilité de la figure ou de la structure et, on ne saurait l'omettre, pour l'inconscient sont les pôles déterminants qui jalonnent la vaste étendue de sa pensée. Dans la même interview, il évoque aussi l'importance de la topologie dans sa pensée. Et il parle, comme si souvent, de grilles, du jeu d'échecs, mais surtout de l'opposition entre les espaces géométriques euclidiens et les espaces topologiques. Il est évident qu'il foule également ainsi un terrain bien préparé par son maître Merleau-Ponty. Dans son ouvrage posthume *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail* paru en 1964⁸, celui-ci avait opposé de manière souveraine espace topologique et espace euclidien. Tandis que l'espace euclidien est celui de la vision, de l'être perspectif, un lieu sans transcendance, Merleau-Ponty lui préfère l'espace topologique qui, comme l'écrit Susanne Stemmler,

crée un milieu pour des relations de voisinage, mais aussi d'inclusion. [...] Dans cet espace, quelque chose se produit et en même temps c'est une zone où les choses et les sens se mélangent. [...] Et dans ce monde de la perception, l'espace se laisse décrire comme un espace d'incompatibilités, d'éclatement et d'ouverture ; ce n'est pas un espace objectivement mesurable⁹.

Les réflexions d'Hubert Damisch s'inscrivent dans le sillage de Merleau-Ponty, encore qu'elles transposent plus nettement l'opposition établie entre ces deux types d'espace dans le domaine des arts

6 Yve-Alain Bois *et al.*, « A conversation with Hubert Damisch », *October*, n° 85 (1998), p. 3-17, ici p. 4.

7 Hubert Damisch et Stephen Bann, « A conversation », *Oxford Art Journal*, n° 28 (2005), p. 157-181, ici p. 158.

8 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, édition de Claude Lefort, Paris, 1964 (première parution), p. 266.

9 Susanne Stemmler, *Topografien des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich*, Bielefeld, Transcript, 2004, p. 79.

plastiques, ce qui fait surgir au premier plan des questions d'abstraction et de matière, de ligne et de profondeur de la surface (« épaisseur »), de nœuds et de surface. Alberti, explique Damisch, affirme :

que la différence entre un peintre et un géomètre tient au fait que celui-ci s'occupe d'une ligne qui n'a pas d'épaisseur, de surfaces qui n'ont aucune substance, de points qui n'ont aucune substance [...] c'est là que commence l'abstraction. Il y a un concept qui se met à prendre de plus en plus d'importance pour moi – c'est l'idée de *nouage*, opposée à celle de nuage. Je rêve d'écrire une *Théorie du nouage*, en relation avec un nouage ou un lien fondamental avec la géométrie. [...] Quand le nœud avec la géométrie se défait, qu'est-ce qui le remplace ?¹⁰

Ce livre dont il rêvait, Damisch ne l'a jamais écrit. Et c'est ainsi que l'histoire qu'il projetait du rapport entre les espaces de lignes et les espaces de nœuds est restée incomplète. Sur la question du nœud de la géométrie qui se défait à un moment ou à un autre, on en est réduit aux réflexions dispersées dans ses textes et ses entretiens, des fragments qui, déclarait Damisch, l'ont « aidé à penser cette chose concernant le nouage »¹¹.

2. « La peinture est un vrai trois ». L'histoire de la disparition d'un texte

De cette théorie des nœuds, il est certain qu'une histoire topologique de l'art et une science topologique des images auraient énormément profité. Quoi qu'il en soit, le texte « La peinture est un vrai trois » de 1983, dont nous allons parler à présent, donne une idée de la direction dans laquelle Damisch aurait pu développer ce thème. Même si cela est passé largement inaperçu de la communauté des chercheurs, ce texte envisage le tableau tressé, conçu sur le mode d'un tissu, comme la face intérieure, tombée dans l'oubli, du tableau structuré par la perspective. Wolfram Pichler est l'un des très rares historiens de l'art qui en aient saisi l'extraordinaire contenu novateur, en constatant que Damisch proposait dans son texte une alternative topologique au paradigme dominant de la perspective centrale, alternative « dont la puissance ne devrait pas être moindre que celle de la perspective, même si son potentiel n'a sans doute pas encore été reconnu »¹². Mais comment se fait-il que l'élaboration d'un paradigme aussi opérant, refoulée jusqu'ici par l'histoire de l'art alors qu'elle aurait dû résonner comme un coup de timbale théorique assourdissant, ait si peu retenu l'attention¹³ ? Est-ce parce que le texte n'a pas été traduit dans d'autres langues ? L'histoire compliquée de son édition a-t-elle été la cause de ce sommeil de la Belle au bois dormant ? Ou se pourrait-il même qu'il y ait là comme un refus d'un possible tournant topologique de l'histoire de l'art ?

« La peinture est un vrai trois » a d'abord été rédigé et publié pour accompagner la rétrospective de François Rouan présentée à l'automne 1983 au Centre Pompidou, exposition qui offrit pour la

10 Bois, « A conversation with Hubert Damisch », art. cit., p. 14.

11 *Ibid.*, p. 15.

12 Pichler, « Topologische Konfigurationen », art. cit., p. 44.

13 Hubert Damisch, « La peinture est un vrai trois », in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, p. 274-305. L'auteure travaille actuellement à l'édition commentée de ce texte inédit jusqu'ici en allemand. La traduction en a été confiée à Markus Sedlaczek. L'ouvrage paraîtra en 2022 chez Fink/Brill Verlag à Munich, dans la collection « Medien und Mimesis ».

première fois à l'artiste, resté aujourd'hui comme hier pratiquement inconnu hors de France, et à ses *Tressages*, une vitrine considérable¹⁴. L'année suivante, le texte paraissait dans un tout autre contexte, puisqu'il était l'un des dix articles des années 1962-1984 que Damisch s'était appliqué à réunir dans le recueil *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*¹⁵. L'ouvrage repose sur une architecture complexe. Dubuffet, Mondrian, Pollock, Klee et Rouan en sont les protagonistes majeurs, mais Damisch les regroupe, comme Sophie Berrebi l'observe à juste titre, « autour d'une lecture du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac afin d'explorer la question des dessous de la peinture, un thème qui lui permet d'écrire une interprétation phénoménologique et non téléologique de la modernité »¹⁶. Si nous avons donc d'un côté, avec *Fenêtre jaune cadmium*, un livre dense, aux mille présupposés, qui n'est pas forcément facile d'accès étant donné l'absence presque totale d'illustrations et dans lequel les aspects novateurs et spécifiques du texte « La peinture est un vrai trois » ont pu tomber dans l'oubli, sa publication dans un catalogue d'exposition a sans doute conduit les lecteurs, de l'autre, à ignorer purement et simplement l'intérêt d'ordre plus général qu'il présentait et la portée théorique des thèmes qui y étaient traités. Et peut-être faut-il ajouter un autre élément historique, qu'on a pratiquement ignoré jusqu'ici. Matthew Bowman a fait remarquer à quel point « Painting as Model », l'influent compte rendu du livre par Yve-Alain Bois, a infléchi le destin de l'ouvrage de Damisch – et donc du texte qui nous occupe ici. « Painting as Model » d'Yve-Alain Bois, écrit Bowman,

risque de masquer le fait que, à première vue au moins, le livre est un compte rendu d'un autre recueil d'articles – à savoir *Fenêtre jaune cadmium* (Damisch, 1984) – plutôt qu'un énoncé théorique expliquant l'approche de l'art qui est celle de Bois. [...] D'un point de vue anglophone, c'est particulièrement regrettable, parce que cela limite notre compréhension de l'importance de Damisch pour la pensée théorique de l'art et laisse le public dépendant de la reconstruction par Bois des écrits de Damisch [...]»¹⁷.

On a peine à croire que ce texte révolutionnaire et qu'on pourrait presque dire explosif ait pu rester enfoui pendant des décennies, caché et privé de son tranchant par des apprêts discursifs et des hasards malheureux. Ce n'est qu'au cours des deux dernières décennies que l'on peut constater dans l'histoire de l'art une orientation plus marquée vers la topologie, telle que Damisch l'a envisagée dès les années quatre-vingt en mettant l'accent sur des phénomènes tels que la surface profonde (*épaisseur*) de l'image, sa structure entrelacée, les opérations de liaison et de nouage, etc. Et souvent sans l'acuité théorique exigée par Damisch.

Les expositions et les publications qui ont été consacrées à ces questions ne se comptent plus et l'on a tenté d'esquisser une histoire de l'art textile, du Bauhaus aux travaux actuels de Tomás Sarraceno, Chiharu Shiota et d'autres artistes, en passant par le Fiber Art ou le Soft Art. Il s'agissait d'une part de le faire sortir de la marge artisanale à connotation féminine où il était traditionnellement cantonné et, de

14 Isabelle Monod Fontaine (dir.), *Rouan*, cat. exp. Centre Pompidou, Paris, octobre 1983-janvier 1984, Paris, Musée national d'art moderne, 1983.

15 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit.

16 Sophie Berrebi, « Nothing is erased. Hubert Damisch and Jean Dubuffet », *October*, n° 154 (2015), p. 3-7, ici p. 6.

17 Matthew Bowman, « The intertwining – Damisch, Bois and *October's* rethinking of Painting », *Journal of Contemporary Painting*, n° 5.1 (2019), p. 99-116, ici p. 100.

l'autre, de lui attribuer en même temps une place dans l'histoire de l'art. Tentative qui, si l'on y regarde de plus près, s'avère insidieuse. Dès qu'on le prend au sérieux et qu'on réfléchit aux pratiques, aux opérations et à l'agentivité des matériaux qui le conditionnent, l'hybridité du médium textile remet fondamentalement en question en effet les paradigmes majeurs des sciences de l'art : leurs notions d'objet, d'œuvre et d'art. Disons-le autrement : l'art textile – selon un topos depuis longtemps établi dans son étude en histoire de l'art – introduit par son enchevêtrement matériel, son caractère haptique et sa techné (même là où celle-ci n'est « que » représentée) un ordre des choses qui n'est pas orienté vers le primat de la vue et le modèle de la représentation (peu importe, dans ce contexte, que le visuel soit toujours déjà synesthésiquement lié à l'haptique). Avec son texte « La peinture est un vrai trois », qui examine le textile comme un *modèle de pensée topologique*, Damisch a justement mis l'accent sur cette problématique. Si l'on considère l'ensemble de son œuvre, c'est évident que Damisch ne lie pas la processualité topologique exclusivement au textile, mais que ce texte (tout comme le texte sur Pollock) pense plutôt le topologique en termes textiles. Car après tout, l'un des premiers textes à fonder scientifiquement et mathématiquement la topologie, les *Remarques sur les problèmes de situation* de Vandermonde, développe déjà la méthode topologique à partir de la question du chemin qu'un fil doit parcourir pour représenter, par exemple, une tresse ou les mailles d'un tissu de chaussette¹⁸.

2.1 Un texte textile

« La peinture est un vrai trois » est divisé en neuf sections, qui ont chacune leur sous-titre. Il s'agit pour la plupart de formules insolites, qui ne se prêtent pas toutes à donner au lecteur une idée de ce qu'il pourra trouver dans le texte. Certains sous-titres sont suggestifs, d'autres plus traditionnels, d'autres encore aussi hermétiques que paraît l'être, de prime abord, le titre général de l'essai. Comment le sous-titre « La matrice » s'accorde-t-il à « Il n'y a tresse que de peinture » ou à « La peinture nous est nécessaire » ? De même a-t-on quelque peine à repérer une *structure* logique, au sens traditionnel du terme, sans même parler d'un traitement systématique de telle question ou de tel sujet essentiel. Les sections semblent plutôt *se juxtaposer* de manière assez lâche et variable, et si elles obéissent à une certaine cohérence (au sens du verbe latin *cohaerere*, être attaché ensemble), c'est une cohérence qui fonctionne à la façon d'un tissu. Des phrases comme « N'écrivant pas ici une histoire, mais m'employant plutôt à tirer quelques fils dans l'idée d'en constituer un tableau qui puisse servir pour prendre une vue d'ensemble de l'entreprise de Rouan »¹⁹ soulignent en maints endroits du texte le principe textile qui le gouverne. Tout comme l'artiste François Rouan expérimente certaines pratiques textiles, en découpant (du moins pendant un certain temps) des toiles puis en entrelaçant et en tordant les bandes ainsi obtenues, comme on procède à l'armure d'un tissu, le texte de Damisch cherche à imiter le plus fidèlement possible, dans sa discursivité, ces opérations. Les fils du discours s'entrecroisent, ils sont

18 Cf. Alexandre-Théophile Vandermonde, *Remarques sur les problèmes de situation*, in : Histoire de l'Académie royale des sciences, année 1771, p. 566-574. La relation étroite entre la topologie et les structures textiles peut également être repérée chez Jules Bourgoïn : voir les « figures textiles » dans Jules Bourgoïn, *Études architectoniques et graphiques, mathématiques, arts d'industrie, architecture, arts d'ornement, beaux-arts*, C. Schmid, Paris 1899-1901. En outre, Bourgoïn place ses réflexions sur la topologie et ses exemples dans le domaine du textile dans le cadre d'une théorie de l'ornement. Cf. Jules Bourgoïn *Théorie de l'ornement*, A. Lévy, Paris 1873. Sur le lien historique entre la topologie et la technique textile, voir également Johann Benedict Listing, *Vorstudien zur Topologie*, Göttingen 1848.

19 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 278.

tressés, noués, parfois abandonnés puis repris. Ce qu'il en écrit dans la deuxième section, « Dans l'épaisseur du plan », montre bien le sérieux avec lequel l'auteur se livre à cette expérience et la rigueur avec laquelle il entend se frotter aux limites d'un tel rapprochement :

Encore n'y saurait-on vraiment réussir [à analyser la stratégie de Rouan], à la limite, qu'à mimer en retour, sur la page et par l'entrelacement des lignes de discours, les procédures qui sont celles du peintre, sinon l'opération même du tableau. Tâche bien évidemment impossible à conduire à sa fin, et qui voudrait que le texte lui-même se donnât à lire comme un tableau au sens où l'entend Rouan, c'est-à-dire comme une surface en damier mais dont l'apparence discontinue fût le résultat de l'entrecroisement, *dans l'épaisseur du plan*, de bandes continues – une bande en dessus, une bande en dessous²⁰.

Bien qu'il soit certainement impossible de produire un texte-tableau tressé de la sorte en toute radicalité, « La peinture est un vrai trois » peut et doit néanmoins être considéré comme une tentative de le réaliser – dans la mesure du possible. « Le problème [...], explique Damisch, ne devrait pas tant être d'écrire *sur* la peinture, que de tâcher à faire *avec* elle »²¹.

Telle une fourmi sur un ruban de Möbius, le lecteur se déplace à travers le texte, remarquant à peine que la vision formée pendant des siècles au « modèle régulateur » de la perspective est ainsi affaibli et que l'« autre » de ce paradigme, l'image entrelacée, apparaît.

Le fait qu'il commence et se termine par l'évocation du célèbre sarcophage des Martelli sculpté par Donatello dans la basilique San Lorenzo de Florence s'accorde bien à ce projet. Le sarcophage, qui imite dans le marbre la surface tressée d'un berceau rustique en vannerie, associe ces deux représentations de l'espace, fait surgir la seconde dans la première, est tout ensemble cercueil et berceau (fig. 1).



Fig. 1 - Donatello, sarcophage de la famille Martelli, Florence, basilique San Lorenzo, 1464

Le texte fait, d'un bout à l'autre, l'épreuve de cette interdépendance. Les espaces euclidien et topologique y demeurent entrelacés en termes d'intérieur et d'extérieur, de dessous et de dessus, de ce

²⁰ *Ibid.*, p. 278.

²¹ *Ibid.*, p. 288.

qui est projeté et de ce qui est tressé. Et si les concepts clés du discours perspectif (la question de la fenêtre, des rayons visuels, de la transparence et de la profondeur) sont si manifestement absents de « La peinture est un vrai trois », c'est pour mieux y laisser parler les catégories correspondantes issues du domaine textile. Le terme de tressage apparaît trente-six fois, celui de nœud dix-sept fois, celui de tissu neuf fois, sans parler des formes verbales qui en dérivent. Mais l'expérience ne fonctionne pas seulement sur le plan sémantique. Le phrasé du texte obéit lui aussi à des opérations de tressage et de torsion, il introduit des figures de pensée qui disparaissent et se cachent ensuite pendant plusieurs paragraphes, avant d'être réintroduites dans la trame du discours. Ou, pour le dire avec les mots de Damisch :

Là où le sémiologue s'épuise en vain à mettre au jour les « unités minimales » qui l'autoriseraient à traiter de la peinture comme d'un « système de signes », la peinture démontre, en sa texture même, que le problème demande à être pris à l'envers, au niveau des relations entre les termes, à celui, non des lignes, mais des nœuds²².

2.2 François Rouan et la fin de la peinture

Hubert Damisch était familier de l'œuvre de François Rouan dès ses débuts (fig. 2). Dans les années 1960, un devenir topologique peut s'observer dans son art.



Fig. 2 - Photographie prise en 1978 dans l'atelier de Rouan à Laversine, de gauche à droite : Teri Damisch, Hubert Damisch, François Rouan, Brigitte Courme

Rouan commence par travailler avec des morceaux de papier qu'il découpe pour coller ensuite les bandes obtenues sur du papier d'une autre couleur et les gauchir par pression. En distendant ainsi les surfaces de ses collages, « s'y produisent des plis et s'y ouvrent des manières (comme il dit) de "fenêtres" »²³, écrit Damisch (fig. 3).

²² *Ibid.*, p. 302.

²³ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, *op. cit.*, p. 282.

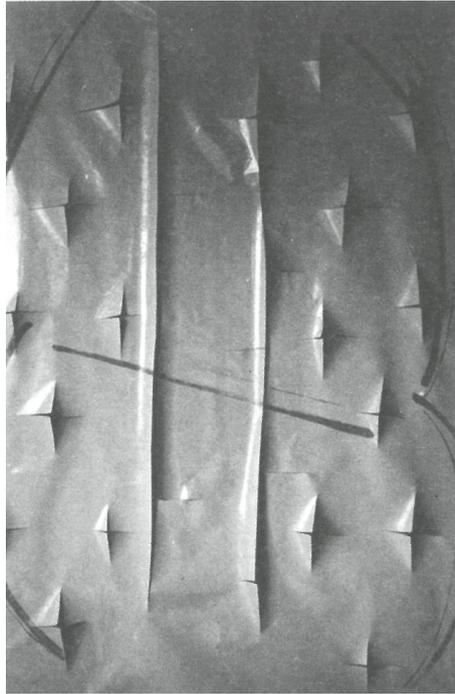


Fig. 3 - François Rouan, *Papier fendu*, 1966

On peut certainement supposer, comme le fait Marie Luise Syring, que ces travaux ont été influencés par Lucio Fontana, mais surtout par les œuvres tardives d'Henri Matisse, ses « papiers découpés », qu'on avait pu voir pour la première fois en 1961, lorsqu'ils furent exposés au Musée des arts décoratifs de Paris. À ses yeux, Rouan cherche surtout ici à « éviter l'interaction matisienne entre la figure et le fond [...] »²⁴. Damisch a pourtant très bien vu qu'il ne s'agissait en rien pour Rouan de se positionner stylistiquement, mais de se lancer dans une audacieuse entreprise qu'il convient de replacer dans le contexte d'une « mort de la peinture » qu'on venait alors de proclamer définitive. Dans son texte « The End of Painting », Douglas Crimp écrit :

Or, même si cette mort a été périodiquement réannoncée tout au long de l'époque moderne, personne ne semble avoir été entièrement disposé à l'exécuter [...]. Mais dans les années 1960, il a finalement paru impossible d'ignorer le stade terminal de la peinture. Les symptômes étaient partout : dans l'œuvre des peintres eux-mêmes, chacun d'eux semblait prendre à son compte la revendication d'Ad Reinhardt déclarant qu'il était « en train de faire la dernière peinture que n'importe qui peut faire » ou laisser ses peintures être contaminées par des forces étrangères comme les images photographiques ; dans la sculpture minimale, qui opérait une rupture définitive avec l'inévitable lien de la peinture à un idéalisme séculaire ; dans tous ces autres médiums pour lesquels les artistes abandonnaient l'un après l'autre la peinture²⁵.

²⁴ Marie Luise Syring, « François Rouan. Einige Orientierungspunkte zum Werk », in Damisch. (dir.), *François Rouan*, cat. exp. Kunsthalle Düsseldorf, 28 janvier-14 mai 1995, p. 15-16.

²⁵ Douglas Crimp, « The End of Painting », in *October*, n° 16 (1981), p. 69-86, ici p. 75. Crimp se référait ici aux propos d'Ad Reinhardt qui, en 1960, alors qu'il travaillait à ses monochromes noirs, avait déclaré à Bruno Glaser

Aussi Damisch n'examine-t-il pas l'« entreprise »²⁶ de Rouan comme une variété quelconque du *post-*, de l'après-coup par lequel l'artiste chercherait à s'inscrire dans l'histoire de la peinture. Il s'agit plutôt de se demander, *avec* Rouan, si a peut-être été frayée ici une voie où il a trouvé à la peinture « une nouvelle raison d'être »²⁷. En d'autres termes, Damisch ne considère pas les *Tressages* de Rouan comme l'invention et la prouesse solitaire d'un artiste de génie. Il les voit comme *symptôme* d'une constellation historique. « Et que faire, en effet, après Mondrian, après Pollock, sans tomber dans la citation, la parodie ou la dérision »²⁸, s'interroge-t-il. Et pourtant : Damisch ne tient pas que c'est la peinture qui est arrivée à sa fin, mais bien *cette* peinture qui continue de se régler sur le modèle de la perspective, un modèle qui a fait son temps, après que les fonctions et les possibilités représentationnelles du tableau *peint* eurent été sondées, remises en question et poussées à leurs limites par les artistes. Il écrit :

J'en prends ici le pari : le tressage pourrait bien remplir, pour la peinture à venir, un office analogue à celui qui fut, pendant deux ou trois siècles, celui de la perspective. Ce qui ne revient pas à dire que tous les tableaux, désormais, devront être tressés, pas plus que tous les tableaux de la Renaissance n'ont été construits en perspective : il suffit que le tressage fonctionne, au regard de la peinture, comme un modèle régulateur, à la façon dont l'a fait la perspective, frein et guide de la peinture, comme le disait encore Léonard. Le tressage, comme la perspective, qui est né de la peinture (il n'y a tresse que de peinture), et qui la démontre, il reste à savoir comment, et avec quelles conséquences²⁹.

2.3 Perspectives tressées

Lorsque Damisch fait remarquer, à la suite du pari qu'il vient d'énoncer, qu'« un pareil rapprochement n'a rien d'arbitraire en soi »³⁰, on comprend qu'il n'ignorait pas le risque qu'il courait de susciter des malentendus en faisant de Rouan le témoin par excellence d'une « peinture tressée ». Après ses premiers collages (fig. 3), l'artiste crée entre 1966 et 1971 ce qu'il nomme des *Tressages*, qui présentent un intérêt tout particulier pour ce qui nous occupe ici. Rouan découpe à cette fin des toiles peintes ou des papiers colorés en bandes, qu'il entrelace ensuite à la façon dont on arme un tissu, les faisant passer alternativement l'une en dessous, l'autre en dessus. Il produit ainsi des structures tressées horizontalement et verticalement, qu'il estampe ou peint ensuite avec des éléments picturaux ou graphiques. Les années suivantes, Rouan s'emploie à développer cette manière de faire. Ce qui veut dire non seulement que la facture picturale et graphique devient plus diverse et qu'elle intègre également des éléments figuratifs, mais que le tressage a surtout été utilisé à titre de citation et simulé en peinture.

qu'« il était en train de peindre la dernière peinture que n'importe qui peut peindre (he was painting the last painting anyone can paint) ». La composition est réduite au minimum et la couleur s'étale par-dessus les bords du tableau, de sorte que ces œuvres marquent la transition du tableau à l'objet. Voir Pepe Karmel, « Ad Reinhardt. Unvirtual Images », online, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images, (consulté le 17 janvier 2022).

26 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, *op. cit.*, p. 293.

27 *Ibid.*, p. 293.

28 *Ibid.*, p. 292.

29 *Ibid.*, p. 294-295.

30 *Ibid.*, p. 295.

De plus en plus souvent, les tableaux ne sont plus réellement tressés : ce qui indique clairement qu'on est passé du procédé effectif au modèle de pensée qui, en tant que tel, implique désormais, plus qu'auparavant, aussi un sujet-artiste.

Les surfaces colorées des premiers *Tressages*, dans le jeu à peu près régulier d'apparition et de disparition, ont fait naître en revanche des tableaux dans lesquels, comme le souligne Marie Luise Syring, « un processus artisanal, quasi mécanique, celui du “tressage”, vient ainsi interrompre, sinon effacer, ce qu'on considère justement comme l’“inscription du sujet” »³¹ (fig. 4).



Fig. 4 - François Rouan, *Tressage (gris et noir)*, 1969

Une proximité trop grande avec l'artisanal apparaît toujours suspecte aux historiennes et historiens de l'art. Après tout, est-ce qu'il s'agit encore de peinture (ou d'art) ? À l'autre bout de la réception – ce que Damisch avait prévu aussi –, il y a ceux que les œuvres de Rouan intéressent surtout à titre d'application d'un savoir mathématique et topologique. Ainsi le tableau tressé fait-il en somme entrer en lice le même type de discours critique qui avait déjà accompagné le triomphe de la perspective au XV^e siècle. « Vieux débat, comme l'indique l'écho qu'il trouve – dans un contexte différent – dans celui dont la perspective, celle des peintres, a fait et continue de faire l'objet, où les uns voient un simple procédé empirique né dans les ateliers tandis que d'autres y reconnaissent un dispositif hautement théorique »³².

Le texte ne cesse d'opérer ce rapprochement, de diverses manières. Il fait voir à quel point la perspective et la topologie doivent être pensées ensemble, il montre qu'elles sont liées et peuvent se retourner l'une dans l'autre, comme l'intérieur et l'extérieur d'un gant. Damisch ne craint pas de faire ici un grand écart en mettant les œuvres de Rouan en rapport avec les premiers pas et le succès bientôt souverain des peintures gouvernées par la perspective. Une manière de voir qui mène à des conclusions de vaste portée : « Comme il aura fallu aux peintres du Trecento, ainsi que l'a montré Panofsky, beaucoup tâtonner et errer avant que d'en venir à faire converger vers un point unique les lignes de fuite

31 Syring, « François Rouan », art. cité, p. 16.

32 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 277.

d'un pavement en échiquier, lequel – je le note en passant, et me réservant d'y revenir en une autre occasion – présente lui-même, dans son armure bicolore, tous les dehors d'un taffetas. »³³

La représentation de la profondeur spatiale qui nous apparaît « correcte » du point de vue de la perspective, celle que l'on a expérimentée et développée en peinture depuis le XIV^e siècle en se servant justement de sols en damier, Damisch l'interprète, par sa référence à l'« armure » d'un tissu, comme quelque chose qui ne doit pas forcément être compris comme une transposition de projections géométriques et optiques. Les tracés et les rayons visuels renvoient plutôt à une origine textile, on peut y observer un devenir topologique de la ligne, c'est la texture du tissu qui a migré sur le sol et refait surface dans les pavements en échiquier, « les lignes de fuite s'inscrivant en diagonale sur le plan de projection »³⁴.

On pourrait même penser (bien que cela ne soit pas très probable) que Damisch, en écrivant le texte, avait à l'esprit à des exemples d'enluminures françaises et bourguignonnes du milieu du XV^e siècle, dans lesquels on rencontre de manière particulièrement révélatrice l'opération de renversement du plan vertical à l'horizontal.

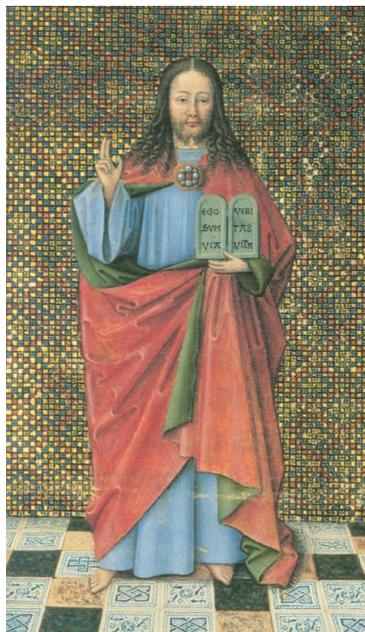


Fig. 5 - Maître de la Crucifixion de Berlin ou son cercle et maître de Jean Chevrot ou son cercle, *Le Christ bénissant*, vers 1450, miniature extraite des *Très Belles Heures de Notre-Dame*, manuscrit démembré, Ms. 67, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Ainsi peut-on apercevoir sur la miniature d'un Christ bénissant que l'on attribue au maître de la Crucifixion de Berlin et qui date d'environ 1450 l'un de ces fonds multicolores qui est de toute évidence de nature textile³⁵ (fig. 5). Avec ses fils qui s'entrecroisent à angle droit, la tenture qui enveloppe la figure par derrière obéit sans méprise possible à un système de tissage. Cet effet d'échiquier est obtenu

³³ *Ibid.*, p. 295.

³⁴ *Ibid.*, p. 297.

³⁵ Pour Margaret Goehring, il ne fait aucun doute que les « background patterns » des miniatures enluminant les manuscrits du Moyen Âge, en particulier celles des frères de Limbourg, imitent des textiles. Voir Margaret L. Goehring, «The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Franco-Flemish Manuscript Illumination», in Kathryn M. Rudy et Barbara Baert (dir.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 121-155, ici p. 129.

principalement avec des armures de type natté, qui donnent des effets de carreaux (par exemple ce qu'on appelle le panama, avec un rapport d'armure régulier entre fils de chaîne et fils de trame) et qu'on utilise surtout pour des tissus pesants, avec des fils épais (fils retors). Alors qu'il s'agit clairement ici d'iconographie chrétienne, on est surpris de constater à quel point l'enlumineur a tenu à souligner le caractère textile de l'arrière-plan. De ce point de vue, même le motif du sol ressemble beaucoup au patron (c'est-à-dire à la représentation schématique) de l'armure d'un tissu, ce que viennent encore accentuer les boucles figurées sur les carreaux, qui reprennent et répètent le mouvement des fils de chaîne qu'on fait passer alternativement sur et sous les fils de trame.

Dans le *Livre d'heures* d'Isabelle Stuart, duchesse de Bretagne, réalisé dans l'atelier du maître de Rohan, est figurée en pleine page une Vierge à l'enfant dans une église (fig. 6).



Fig. 6 - Maître de Rohan, *Livre d'heures d'Isabelle Stuart*, vers 1431, 24,8 × 17,8 cm, Cambridge Fitzwilliam Museum, Ms 62 141v.

Ici encore, on découvre un pavement en damier qui bascule vers l'avant. Bien moins encore que dans l'exemple précédent, quoique de façon sans doute différente, ce sol ne saurait nier son origine textile. Il ne définit aucun espace indépendant de la figure, aucun espace qui fuirait dans la profondeur en obéissant à certaines lois géométriques. Le motif donne plutôt l'impression de faire partie ou de prolonger l'habit de la Vierge, c'est sur lui qu'il s'oriente et se règle, en suivant les plis verticaux qui s'élèvent dans un mouvement de rotation et en formant pour finir une chose hybride entre pavement et tissu. Une impression que renforce encore l'ourlet à motifs bleus et or, qui semble faire le lien entre le sol et la robe.

Le texte de Damisch illustre bien à quel point l'histoire de l'art, dans sa fixation prépondérante sur la perspective, ignore largement la matrice textile à l'œuvre dans les ouvrages de peinture. Est-ce cette situation que l'auteur veut pointer en faisant précéder, dans le recueil *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, le texte « La peinture est un vrai trois » par un curieux dessin sur lequel il ne donne par ailleurs aucune indication (fig. 7) ? Ce croquis serait-il basé sur un dessin de Rouan ?

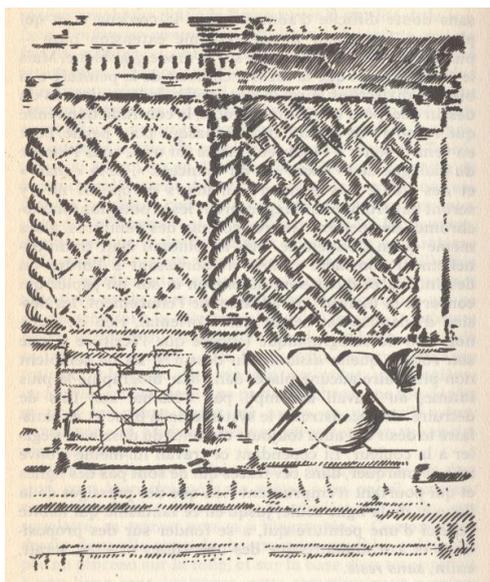


Fig. 7 - Dessin précédant le texte « La peinture est un vrai trois » dans le recueil d'Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, p. 274.
Damisch ne donne aucune indication

À première vue, ce qu'on voit pourrait être l'esquisse d'un mur dans un intérieur baroque, une portion de mur avec des surfaces destinées à recevoir des tableaux ou des fenêtres, séparées par des colonnes torsadées, avec une zone servant de socle dans le bas. Sur le bord supérieur, le dessin se termine par quelque chose qui évoque une frise (d'éléments cubiques). Là où l'on s'attendrait d'habitude à trouver une représentation picturale, un revêtement de marbre ou une vue sur l'extérieur, le dessin fait voir tout autre chose. Comme à travers une loupe et en plan plus ou moins « rapproché », on aperçoit la représentation schématique de différentes armures et tressages textiles. Qu'est-ce que cela pourrait signifier ? S'agit-il d'un échantillonnage des diverses possibilités de tissage et de tressage ? Une sorte de *musée imaginaire* des procédés textiles ? Et donc une manière d'indiquer que, comme Damisch l'écrit dans son texte en se référant à Gottfried Semper, « l'art des hommes dérive, dans son entier, architecture comprise, des techniques du tressage et du tissage »³⁶. Ou cela veut-il montrer qu'à l'époque moderne et avec la naissance de la peinture abstraite, les fonds textiles des tableaux se sont de nouveau trouvés « rabattus vers le haut »³⁷ et qu'ils coïncident désormais avec leur surface, « comme si le tissu de la toile était en train de commencer à apparaître et à manifester sa géométrie interne »³⁸, ainsi que le disait Michel Foucault dans la conférence sur la peinture de Manet donnée en 1971 à Tunis ?

3. Tresser, nouer, tisser, penser

Le reproche qu'on a pu adresser aux *Tressages* de Rouan de n'être que bricolage, artisanat ou *pure technique* cache une problématique plus profonde qui surgit dès qu'on prétend établir une opposition stricte entre technique et signification. Car au fond, les opérations du tressage, du nouage, du tissage déjouent toujours d'emblée la possibilité d'une telle distinction, et elles la déjouent même là

³⁶ Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 280.

³⁷ Pichler, « Topologische Konfigurationen », art. cité, p. 46.

³⁸ Michel Foucault, *La peinture de Manet*, suivi de *Michel Foucault, un regard*, sous la direction de Maryvonne Saison, Paris, Seuil, 2004, p. 30.

où des tableaux ne montrent pas (ou ne sont pas) des éléments effectivement tressés ou noués, mais que les opérations correspondantes y sont simplement données à voir. Aussi Damisch traque-t-il, dans « La peinture est un vrai trois », l'*intrication* constitutive, les moments où technique et pensée *s'entrecroisent*. Son texte cherche à comprendre comment le tableau tressé, au contraire d'un tableau voué à la représentation, est capable de produire d'autres rapports relationnels entre la figure et le fond, entre le tableau et son support, entre la surface et la substance, entre la ligne et le fil – et donc de faire surgir au bout du compte un autre savoir. L'opération topologique du tressage est examinée comme un *objet théorique*, c'est-à-dire comme un objet fonctionnant selon des règles qui ne sont pas seulement de nature historique. Michel Serres a reconnu lui aussi ce potentiel théorique, lorsqu'il écrivait si magistralement à propos des tisserands et des fileuses :

[Ils] m'étaient jadis apparus comme les premiers géomètres, parce que leur art ou leur artisanat explore ou exploite l'espace par nœuds, voisinages et continuités, sans nulle intervention de la mesure, parce que leurs manipulations tactiles anticipent la topologie. [...] À généraliser cette hypothèse, on dira que le tissu, le textile, l'étoffe donnent d'excellents modèles de la connaissance, d'excellents objets quasi abstraits, premières variétés : le monde est un amas de linges³⁹.

Face aux tableaux tressés de Rouan, le texte de Damisch esquissait, comme nous l'avons vu, un retour en arrière, vers les planchers tramés de la peinture de la Renaissance. Même si apparemment l'auteur se réfère surtout à la peinture moderne en ce qui concerne boucles, nœuds et entrelacs, on trouve dans ce texte, comme ailleurs dans *Fenêtre jaune cadmium*, des références non seulement à des exemples pré-modernes de nœuds, mais aussi à la nécessité de repenser, à partir de ces exemples, la relation entre peinture et histoire. Ainsi, dans son chapitre sur les entrelacs chez Pollock, Damisch évoque la « logique du décor » et renvoie aux complexes nœuds celtiques des manuscrits irlandais du haut Moyen Âge, avec leurs entrelacs élaborés⁴⁰. On sait que les théoriciens de l'ornement – Damisch cite Focillon et Baltrusaitis, mais il faut sans doute penser avant tout à Wilhelm Worringer – croyaient avoir reconnu dans ces nœuds et entrelacs ornementaux une origine non mimétique de la création artistique. L'art ne trouverait pas son origine dans une imitation de la nature, mais dans une volonté d'abstraction par des ornements servant à repousser le réel qui dérange la vision⁴¹.

Quoi qu'il en soit, il s'agit moins pour Damisch de se positionner dans cette querelle, que de souligner comment le surgissement du décor chez Rouan ne désigne rien de moins que la possibilité de donner à la relation entre peinture et histoire une signification qui dépasse celle de l'histoire de l'art. En qualifiant la peinture de Rouan de « peinture décorative », il la place délibérément à l'extérieur de l'histoire de l'art conventionnelle, mais seulement pour pouvoir y repérer un « archaïque » en

39 Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985, p. 85.

40 H. Damisch, « La figure et l'entrelacs », in *Fenêtre jaune cadmium*, p. 87.

41 Worringer dans *Formgesetzen der Gotik* parle de « tourment de la vision [Anschauungsqual] ».

mouvement (précisément le décor au sens des théoriciens de l'ornement) qui se fond, dans la synchronie du tableau, avec le présent de Rouan⁴².

On peut sans doute repérer ici un tournant, qui vise à dépasser la chronologie conventionnelle de l'histoire de l'art, notamment sa conception linéaire du temps et sa notion de modernité, au profit d'un *a-moderne*, transversal à la conception traditionnelle d'histoire. Cependant, il ne s'agit pas ici de tenter de développer, à travers cette conception du décor, une théorie de l'histoire au sens seulement esquissé dans le texte de Damisch. Pour montrer à quoi pourrait ressembler concrètement une telle théorie, nous allons plutôt nous référer à l'enluminure du XV^e siècle qui, en réfléchissant à sa propre médialité par la représentation de trous, de nœuds, de fils et d'ouvertures, explore l'interaction entre la figure et le fond. Et cela presque inévitablement, parce que le livre, en tant qu'espace en soi déjà toujours plié et stratifié, présuppose non seulement les opérations de feuilletage et de retournement, mais aussi une connaissance, fondée sur l'expérience tactile, de la productivité de la relation entre le recto et le verso, entre le dessus et le dessous.

Une page des *Petites Heures du duc de Berry*, qui furent notamment illustrées, entre 1372 et 1390, par les frères de Limbourg, est un exemple précoce de la manière dont les enlumineurs franco-flamands et plus tard hollandais font entrer en jeu certaines opérations topologiques (fig. 8).



Fig. 8 : *Les Petites Heures du duc Jean de Berry*, 1372-1390, Paris, Bibl. Nat., Ms. Lat. 18014, fol. 119r.

Enchâssée dans le corps du texte, une miniature montre Jean de Berry agenouillé sur un prie-Dieu, un livre ouvert devant lui. Que nous nous trouvions dans une église est indiqué non seulement par la présence de l'autel, également figuré sur l'image, mais aussi par les deux voiles suspendus à des tringles. L'espace représenté est assujéti à la logique du textile. Si nous voyons le duc en prière, c'est seulement parce qu'une strate textile, le rideau, a été ôtée et que le regard peut donc se porter sur ce qui est dessous ou derrière. Ici, le fond de l'image ne doit pas être pensé comme une surface plane et fermée, c'est un espace liminaire constitué par des plans feuilletés dans lequel le regard pénètre en passant d'une

⁴² Sur la question de l'ornement voir aussi : H. Damisch, « Ornamento », *Enciclopedia Einaudi*, vol. X, Turin 1980, pp. 219-232.

strate à une autre (de la même façon qu'on feuillette et tourne les pages d'un manuscrit), d'un univers profane à des sphères de plus en plus sacrées. En haut à gauche, l'ornement incurvé délimite l'image de Dieu le Père qui, de son ciel de brocart, bénit l'orant. Or, c'est précisément à l'endroit où la bordure de couleur rose, qui ressemble à la fois à un tissu effiloché et à la frange d'un nuage, sépare les deux univers et semble basculer vers le spectateur que se forme une zone qui n'appartient ni à l'ici-bas ni à l'au-delà, parce qu'elle est hybride et qu'elle peut se lire de deux façons. Si on la tient pour le liseré d'un nuage, elle apparaît alors comme une formule graphique inventée pour transcrire cette limite ; si on y aperçoit au contraire un fond textile déchiré, elle associe alors cet élément visuel à la matérialité du médium employé. Ici encore, un déplacement se produit, où l'on passe de la représentation à l'opération. Disons-le plus nettement : si c'est un nuage, nous avons alors à faire à une figure limite du monde de la représentation ; si c'est le bord effrangé d'un trou dans le tissu, c'est l'opérationnalité matérielle du fond textile de l'image qui passe alors au premier plan⁴³. Le Dieu de l'au-delà semble s'entretisser ainsi dans la matière textile de la page. L'entrelacement de la figure et du fond fait ressortir le moment topologique toujours inhérent à la topologie : aux tournures de la surface profonde du textile correspondent les tournures, impossibles à arrêter, d'une vision de la figure à une vision du fond et inversement.

On trouve, dans les livres d'heures de la fin du Moyen Âge où ils sont toujours magistralement mis en scène à la jonction de la miniature et de la bordure, quantité d'exemples analogues de transition entre matière et logique, entre signifiant et signifié – au sens d'une opérationnalisation, par ouverture et fermeture, de différentes catégories d'être. Pour illustrer la possibilité que possède le support visuel de s'afficher ou de s'ouvrir, entre représentation et opération, un pied de page du *Livre d'heures de Catherine de Clèves* (vers 1440) a inventé une image aussi désinvolte que frappante. Au-dessous de la miniature de sainte Scholastique, on aperçoit, au centre de la bordure constituée pour l'essentiel de rinceaux très stylisés, une curieuse scène d'apparence presque mignonne (fig. 9 et 10).

43 Voir Bernhard Siegert, « Aufklappen, Aufreissen, Aufplatzen, Aufschlitzen. Zum Sakralfetischismus des 15. Jahrhunderts », *Horizonte. Zeitschrift für Architekturdiskurs*, n° 5 (2012), p. 60-67, ici p. 62.



Fig. 9 : *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, Utrecht, vers 1440, New York, Morgan Library, Ms M. 917, p. 313



Fig. 10 : *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, Utrecht, vers 1440, New York, Morgan Library, Ms M. 917, p. 313, détail du pied de page

Deux personnages enjoués, qui se tiennent cachés derrière des feuilles d'acanthé, ont disposé un piège manifestement destiné à capturer le perroquet vert qui bat des ailes au-dessus de leurs cordons entretenus. Cet oiseau doit sans aucun doute être mis en rapport avec la colombe, l'attribut de sainte Scholastique, l'*anima scolasticae* qui est montée au ciel après sa mort (comme saint Benoît, son frère jumeau, en a été témoin). Avec le nœud coulant qu'ils ont préparé, les deux oiseleurs ont transformé sans autre forme de procès les rinceaux de la bordure en un cordon (qui court comme une ligne d'écriture) et l'ensemble en un dispositif performatif. Un manque ou un défaut de substance, un trou se creuse ici dans l'ordre de la représentation. C'est comme si l'image attendait d'être complétée à cet endroit, comme si à cet endroit la représentation, le sens, avait à « se nouer » (comme on parle de nouer une intrigue). Or, c'est justement ce « nouage » du sens qui reste ici en suspens, dans la mesure où la représentation permet aussi de penser que les deux acteurs ont peut-être raté le moment où l'oiseau

aurait pu être piégé dans l'entrelacs des lignes ornementales d'où il est justement en train de s'échapper. Ce que l'oiseau suscite donc en tout premier lieu dans l'esprit du spectateur, c'est le jeu ambivalent et topologique de l'ouverture et de la clôture. Au lieu de se nouer, la représentation met en vedette l'opération par laquelle le fond de parchemin, qui regarde ici avec tant d'insistance vers le spectateur, est lié à l'objet représenté. Pour le dire tout net, la petite scène fait apparaître le caractère volatil du signifiant, qui, lorsqu'il se noue, aboutit au système des signes figuratifs, à l'ordre de la représentation, mais qui peut toujours s'échapper aussi, en laissant un trou qui signale son absence. Un exemple qui fait comprendre que l'on doit considérer les lignes sans épaisseur (celles des géomètres) et les fils des tisserands et des fileuses comme pouvant se transformer les uns dans les autres. Ou, comme l'écrit l'anthropologue Tim Ingold pour décrire cette expérience :

Bien que j'aie commencé par présenter les fils et les traces comme s'ils étaient catégoriquement distincts, ces exemples de tricot, de broderie et de dentelle suggèrent qu'en réalité chacun est une transformation de l'autre. Je soutiens que c'est par la transformation des fils en traces que les surfaces sont créées. Et inversement, c'est par la transformation des traces en fils que les surfaces sont dissoutes⁴⁴.

Damisch découvre des phénomènes tout à fait comparables dans ses exemples de peinture moderne. Il avait vu la célèbre *Olympia* de Manet (fig. 11) à l'exposition célébrant le centenaire de la mort du peintre, présentée en 1983 aux galeries du Grand Palais, au moment où il s'était mis à travailler à son texte, ce qui l'avait certainement rendu particulièrement sensible à une lecture topologique de l'œuvre. Foucault a montré qu'on pouvait aussi l'interpréter tout autrement, comme un jeu entre la lumière et la nudité⁴⁵.



Fig. 11 : Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 × 265,5 cm, Paris, Musée d'Orsay

Mais quand on y regarde de plus près, il est frappant de constater à quel point la représentation est un espace seuil constitué d'un feuilletage de textiles, un espace dans lequel la masse d'albâtre du

44 Tim Ingold, *Lines. A Brief History*, Londres, Routledge, 2008, p. 52.

45 Voir Foucault, *La peinture de Manet, op. cit.*, p. 40.

corps nu est enveloppée dans une suite de tissus imprimés fins et soyeux, puis d'étoffes de plus en plus épaisses et pesantes. À propos du processus de dévoilement auquel le spectateur est invité, Michel Serres écrit avec justesse :

Dévoiler ne consiste point à ôter un obstacle, enlever un décor, écarter une couverture, sous lesquels gît la chose nue, mais à suivre patiemment, avec un respectueux doigté, la disposition délicate des voiles, les zones, les espaces voisins, la profondeur de leur entassement, le talweg de leurs coutures, à les déployer, quand il se peut, comme une queue de paon ou une jupe de dentelles⁴⁶.

Le spectateur suit certainement cette ligne de pente, ce talweg de plis, de motifs, de galons et de garnitures, mais en même temps on ne saurait manquer de voir que la matrice textile du tableau se brise brusquement en son centre, contre la matérialité du corps d'Olympia. Georges Bataille écrit que « dans son exactitude provocante, elle n'est *rien* ; sa nudité (s'accordant il est vrai à celle du corps) est le silence qui s'en dégage comme celui d'un navire échoué, d'un navire vide : ce qu'elle est, est l'"horreur sacrée" de sa présence – d'une présence dont la simplicité est celle de l'absence »⁴⁷. En donnant aux observations de Bataille une tournure topologique, on pourrait dire que le corps absent d'Olympia, sa *non-peau*, interrompt la chaîne des déplacements métonymiques des enveloppes textiles qui l'entourent. Si « la peau, de topologie plus que de géométrie, se passe de mesure »⁴⁸, Manet opère alors, avec la surface scellée, polie du corps d'Olympia, le passage abrupt à un autre ordre des choses, le passage du principe de l'opération au principe de la représentation. Le corps et son contour creusent un trou dans le tissu du tableau, marquent une solution de continuité dans ce qui en est par ailleurs la substance même, structurée comme un tissu⁴⁹. À cet égard, le ruban noir que le modèle porte autour de son cou paraît d'autant plus important, ce petit reste topologique qui fait irruption dans cette absence. De ce ruban, Damisch écrit qu'il est « le dernier obstacle à la nudité totale »⁵⁰, en citant Michel Leiris : « cette double boucle apparemment facile à défaire rien qu'en tirant un bout »⁵¹. Ce nœud ne fait pourtant sens, poursuit-il, « qu'à se conjoindre sur la toile avec le réseau des diagonales entrecroisées qui la trame en sous-jeu et fait surface dans le rideau du fond »⁵². Mais le ruban au cou d'Olympia est-il vraiment (comme le perroquet du pied de page du *Livre d'heures de Catherine de Clèves*) à la fois motif et opérateur topologique ? Relie-t-il le plan de la représentation à la structure textile foncière du tableau ?

Restons-en à Manet. Car avec le second exemple que Damisch introduit, celui de *La dame aux éventails* (fig. 12), c'est pratiquement le contre-modèle de l'*Olympia* qu'on a sous les yeux, un tableau qui ne présente en son centre aucun trou, aucune absence, mais qui immerge la femme représentée dans

46 Michel Serres, *Les cinq sens*, op. cit., p. 84.

47 Georges Bataille, « Manet », in *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 143.

48 Michel Serres, *Les cinq sens*, op. cit., p. 83.

49 Alfred Guzzoni, « Das Loch. Eine Ausführung über Sein und Seiendes », *Philosophisches Jahrbuch*, n° 75 (1967-1968), p. 95-106, ici p. 96.

50 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 291.

51 Michel Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, 1981, p. 193.

52 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 291.

la structure textile de l'œuvre, dans « l'extraordinaire intrication des touches obliques contrastées qui jouent à travers le pannelage perpendiculaire du décor et jusqu'à la corde horizontale du matelas »⁵³.



Fig. 12 : Édouard Manet, *La dame aux éventails (Nina de Callias)*, 1873, huile sur toile, 113,5 × 166,5 cm, Paris, Musée d'Orsay

C'est dix ans après son *Olympia* que Manet a peint ce tableau qui est, dans un sens, beaucoup plus radical, topologique, puisqu'il fait apparaître d'une part que chez ce peintre, « tout le jeu [...] consiste à supprimer, effacer, tasser l'espace dans le sens de la profondeur, exalter au contraire les lignes de la verticalité et de l'horizontalité »⁵⁴, comme l'écrit Foucault, tout en démontrant, de l'autre, que dans les surfaces profondes d'un Manet, c'est « un concept topologique de l'espace qui se joue contre sa conception géométrique »⁵⁵. Nous avons à faire ici à un espace qui, plutôt que d'imposer au corps une place définie à l'avance, l'implique au contraire, en permettant d'envisager ce corps lui-même comme « un tissu [...] plusieurs fois plié »⁵⁶, ainsi que l'ont bien vu Wolfram Pichler et Ralph Ubl. Au lieu d'une profondeur spatiale abstraite, on pourrait dire avec Michel Serres qu'il y a dans ce tableau des plis, des fils et des enveloppes qui s'enchevêtrent et s'entrecroisent. Si leur lacis représente une projection, elle est d'une tout autre nature que celle du tableau en perspective : « L'état des choses s'enchevêtre, mêlé comme un fil, un long câble, un écheveau. [...] L'état des choses se chiffonne, se froisse, replié, parcouru de fronces et de volants, de franges, de mailles, de laçages »⁵⁷. Un fouillis dans lequel le pelage du petit chien fait inopinément écho au plumage de la grue et au tissu de l'écharpe jetée sur le bras du modèle. Damisch n'a pas manqué de pointer la métamorphose qui en résulte et qui transforme le sujet percevant en « spectateur myope ». Tandis que le tableau en perspective obéit à « une vision en première personne, cohérente, maîtrisée, et qui impliquerait comme sa condition la position d'un sujet qui puisse éventuellement la revendiquer comme sienne, comme sa propriété, comme sa représentation »⁵⁸, ainsi que Damisch l'écrit dans son *Origine de la perspective*, là où l'on ne fait plus comme si le regard passait par une fenêtre ouverte, par la « *fenestra aperta* » d'Alberti, c'est aussi le mouvement de la vision qui

53 *Ibid.*, p. 291.

54 Foucault, *La peinture de Manet*, *op. cit.*, p. 32.

55 Wolfram Pichler et Ralph Ubl, « Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche », *Neue Rundschau*, n° 4 (2002), p. 50-72, ici p. 61.

56 *Ibid.*

57 Serres, *Les cinq sens*, *op. cit.*, p. 84.

58 Damisch, *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion, 1993, p. 55.

change. Chez le « spectateur myope », il ne reste plus cantonné à la seule surface, c'est une « errance sans fin » qui prend ici le relais. Le mouvement se transforme en traversée d'un labyrinthe, ce qui veut dire que les décisions sont prises l'une après l'autre, sans qu'on puisse prévoir le parcours dans sa totalité, toute stratégie au sens classique du mot se trouvant du même coup frappée d'impossibilité. La continuité est remplacée par la discontinuité, l'unicité apparente de l'espace euclidien par « la multiplicité grouillante d'espaces divers et originaux »⁵⁹.

4. Le trois de la peinture

Mais pourquoi le trois de la peinture ? La simple armure de toile, dans laquelle les fils de trame et les fils de chaîne passent alternativement les uns au-dessus et au-dessous des autres, reste attachée au plan à deux dimensions, c'est une trame mais pas encore une structure. Comment arrive-t-on du deux de la surface au trois d'une tresse ou d'un lacis, qui présuppose trois brins ? En s'appuyant sur les explications de l'éditeur italien Giovanni Antonio Tagliente (vers 1460-vers 1528), dont on a notamment conservé un manuel de broderie, Wolfram Pichler a clairement montré, à l'aide d'un dessin (fig. 13), comment on peut, en déambulant dans le tissu, le transformer en une tresse.

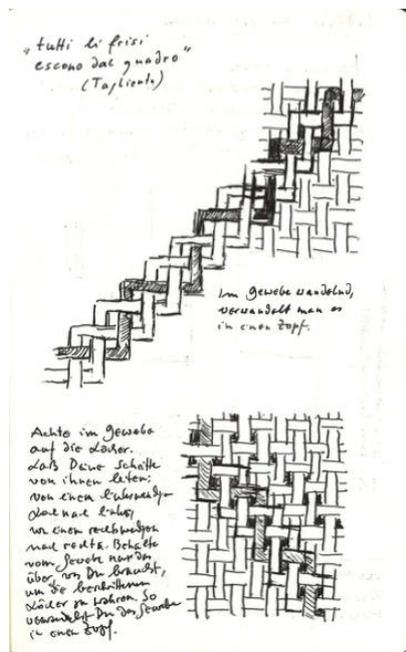


Fig. 13 : Dessin de Wolfram Pichler, collection particulière

À l'exemple de Rouan, qui explore par des moyens picturaux la trame de ses tableaux et produit donc une profondeur optique qui ne doit rien à l'artisanat ni à la technique, Damisch démontre que la peinture peut rendre possible le passage du simple taffetas à la tresse ou à la toile dotée d'une épaisseur : « S'agissant de l'opération menée à bien par Rouan dès 1966, le gain de complexité se résume donc au passage du taffetas à la natte ou au tissu tramé, où l'on peut voir la représentation sur le plan d'une tresse, voire d'un nœud. Mais ce passage, c'est au travail de la peinture, et à lui seul, qu'on le doit, non

⁵⁹ Voir à ce sujet Michel Serres, « Discours et parcours », in *L'identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, 1974-1975*, Paris, Grasset, 1977 et PUF, 2007, p. 25-49, ici p. 39.

au bricolage [...] . »⁶⁰ C'est la peinture qui, en se greffant sur le support de la toile, permet de passer du deux au trois. Le texte ne cesse d'expérimenter le passage de la vision perspective à la vision topologique, il examine la transformation des espaces perspectifs en surfaces profondes, la transformation des lignes en fils, la rencontre de l'œil et du regard, la fabrication de nœuds *en* peinture.

Damisch se réclame du mathématicien Pierre Soury pour affirmer que le tramage opéré par la peinture « est *un vrai trois* au sens de “les trois sont liés mais deux à deux indépendants”, ce qui nous reconduit au nœud borroméen »⁶¹, c'est-à-dire à cette façon spéciale d'entrelacer trois anneaux de sorte qu'il suffit d'en couper un pour que les deux autres soient immédiatement libérés aussi.

On peut s'étonner qu'un homme comme Jacques Lacan n'ait pas réussi à comprendre que ce passage au trois pouvait s'effectuer par la peinture. À partir de 1972, Lacan s'était attaqué, avec un petit groupe de jeunes mathématiciens dont Soury, Thomé et Vappereau, à la question de trouver comment passer, à l'aide du nœud borroméen, du nouage au tressage, par quoi il espérait pouvoir repenser l'inconscient. L'entreprise ne tarda pas à tourner à l'obsession furieuse, une véritable « recherche faustienne de l'absolu »⁶², comme l'écrit Élisabeth Roudinesco :

À travers elle, pendant six ans, Lacan transforma de fond en comble son enseignement et sa pratique de la psychanalyse, fabriquant avec son « petit groupe » des objets topologiques qu'il utilisait ensuite devant l'auditoire élargi de son séminaire. [...] Cinquante lettres du côté de Lacan, cent cinquante du côté de ses partenaires : une véritable épopée faite de souffrance et de mélancolie [...]. Souvent, après s'être acharné pendant des heures à dessiner des surfaces, à tordre des chambres à air qu'il se faisait livrer spécialement, ou à amonceler dans un panier des masses de bouts de ficelle et de papiers découpés et coloriés, Lacan demandait à ses destinataires la solution d'un problème. Ni eux ni lui ne la trouvaient [...] ⁶³.

Pour mieux faire voir à quel point le démon de la topologie s'était emparé de lui, Roudinesco rapporte aussi la rencontre de Lacan avec Salvador Dalí à New York, en 1973. Les deux hommes ne s'étaient pas vus depuis quarante ans et se réjouissaient l'un comme l'autre de ces retrouvailles. Il s'ensuivit un dialogue presque grotesque : « “Je fais des nœuds, dit le psychiatre. – Ah oui ! les îles Borromées”, répondit le peintre. Lacan s'empara d'un bout de serviette, que Dalí s'empressa de lui retirer des mains : “Laisse-moi faire, ça doit être dessiné dans un certain ordre, sinon ça ne marche pas, ça ne se sépare pas. J'ai tout appris en Italie” »⁶⁴. C'est en 1972 que Rouan fait la connaissance de Lacan. Lui aussi tombe alors, quoique de manière seulement marginale, dans le vertige de cette obsession topologique. Lacan vient lui rendre visite dans son atelier et se montre séduit par sa série des *Portes*, ce qu'il nomme malencontreusement « des peintures sur bandes », « des histoires de petits carreaux, de

60 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, *op. cit.*, p. 290.

61 *Ibid.*, p. 289.

62 Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, p. 473.

63 *Ibid.*, p. 473-474.

64 *Ibid.*, p. 487.

répétitions, de dessus de dessous, d'apparition, de disparition »⁶⁵. Lors de leurs diverses rencontres, le psychiatre chercha surtout à convaincre Rouan qu'ils partageaient la même passion pour les nœuds borroméens. Bien plus, il était persuadé que le peintre était « porteur d'une énigme qu'il ne pouvait pas – ou ne voulait pas – lui livrer »⁶⁶. En 1978, alors que le musée Cantini de Marseille s'apprêtait à lui consacrer une exposition, Lacan fit savoir à Rouan qu'il tenait beaucoup à rédiger la préface du catalogue. L'affaire tourna mal. Lacan, qui était déjà alors bien malade, livra quelques réflexions boiteuses et une série de dessins tremblants qui devaient montrer avec éclat comment transformer facilement, à l'aide des bonnes opérations, une tresse en une chaîne borroméenne (fig. 14).

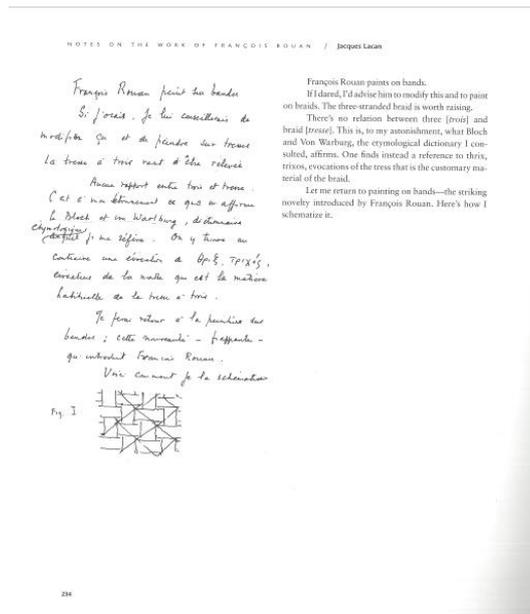


Fig. 14 : Dessin de Jacques Lacan, publié pour la première fois in *François Rouan*, catalogue d'exposition, Marseille, Musée Cantini, 1978

Les organisateurs de l'exposition refusèrent d'abord de publier ces six feuillets, notamment parce que Lacan y énonçait un « conseil » qui prouvait clairement que ses réflexions s'appuyaient sur des observations erronées et qu'il n'avait jamais regardé de plus près les versos de ces œuvres : « François Rouan peint sur bandes », écrivait Lacan. « Si j'osais, je lui conseillerais de modifier ça et de peindre sur tresses »⁶⁷. Bien que Lacan ait parfaitement compris en théorie que c'est la peinture elle-même qui permet d'introduire la troisième dimension dans l'image, il n'a pas remarqué que Rouan avait justement fait cela dans sa pratique artistique. En ne regardant, comme l'écrit Wolfram Pichler, « que la structure du support (pictural), Lacan ne devait pas voir qu'en fait ce qu'il cherchait était déjà là : une véritable structure ternaire du type du nouage borroméen »⁶⁸.

Damisch souligne que la peinture permet (comme le montrent de manière exemplaire les travaux de Rouan) le passage de la structure (de lien) bidimensionnelle à la tresse tridimensionnelle, le passage

65 *Ibid.*, p. 491. Roudinesco se réfère en note, p. 617, à un entretien avec François Rouan le 17 février 1992.

66 *Ibid.*, p. 492.

67 Texte reproduit en fac-similé in Philipp Armstrong, Laura Lisbon et Stephen Melville (dir.), *As Painting. Division and Displacement*, cat. exp. Wexner Center for the Arts, Columbus Ohio, 11 mai-12 août 2001, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, p. 236.

68 W. Pichler, « Topologische Konfigurationen », p. 44 et suivantes.

du deux au trois. Se démarquant du tableau représentationnel organisé en perspective, Damisch caractérise la spécificité du tableau tressé par ces mots : « Le tableau n'est plus cette fenêtre ouverte dans le mur que disait Alberti, à travers laquelle le spectateur serait admis à contempler ce que la peinture lui donne à voir. Il n'est plus un trou, mais ne devient pas pour autant un mur, percé qu'il est d'une multitude de fissures ou de regards, au sens technique du terme, qu'il s'agit pour le peintre de colmater, l'une après l'autre, tant et si bien qu'il ne laisse finalement à la peinture d'autre issue, d'autre échappée que de circuler dans l'épaisseur même du tableau »⁶⁹. L'analogie entre l'œil et le point de fuite dans le tableau en perspective entraîne la réduction à un seul œil, sa contemplation d'un espace-profondeur fictif et donc, en fin de compte, l'arrêt de la vision. Les espaces topologiquement structurés exigent une autre vision, une vision opérationnelle. Michel Serres écrit : « Dans le tressage, le tissage et le nouage, la main et l'œil s'emploient à relier le lointain au proche, à produire à partir de la simple ligne des multiplicités plates ou tridimensionnelles, solides ou lâches, denses ou rades »⁷⁰. Damisch se rapproche de cela, mais il s'intéresse surtout à ce que cela signifie lorsque la peinture prend en charge pour l'œil le travail de la main, lorsqu'elle permet un tâtonnement visuel et une déambulation dans l'épaisseur du tableau. Et transforme ainsi la surface en quelque chose qui permet de faire l'expérience du pliage et du dépliage, de l'étirement et de la déchirure potentielle.⁷¹ Hubert Damisch nous a fourni, avec son texte, des points de repère importants pour une histoire de l'art topologique et une théorie de l'image. Une histoire de l'image entrelacée comme alternative efficace au modèle de la perspective reste à écrire.

Bibliographie

- ARMSTRONG, Philipp, LISBON, Laura et MELVILLE, Stephen (dir.)
2001 *As Painting. Division and Displacement*, cat. exp. Wexner Center for the Arts, Columbus Ohio, 11 mai-12 août, Cambridge, Mass., MIT Press.
- BATAILLE, Georges
1979 « Manet », *Ceuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard.
- BERREBI, Sophie
2015 « Nothing is erased. Hubert Damisch and Jean Dubuffet », *October*, n° 154.
- BOIS Yve-Alain *et al.*, « A conversation with Hubert Damisch »
1998 *October*, n° 85.
- BOURGOIN, Jules
1873 *Théorie de l'ornement*, Paris, A. Lévy.
1899-1901 *Études architectoniques et graphiques, mathématiques, arts d'industrie, architecture, arts d'ornement, beaux-arts*, Paris, C. Schmid.
- BOWMAN, Matthew
2019 "The intertwining – Damisch, Bois and *October's* rethinking of Painting", *Journal of Contemporary Painting*, n° 5.1.
- CRIMP, Douglas
1981 "The End of Painting", in *October*, n° 16.
- DAMISCH, Hubert
1972 *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil.
1980 "Ornamento", *Enciclopedia Einaudi*, vol. X, Turin.

69 Damisch, Fenêtre jaune cadmium, op. cit., p. 298f.

70 Serres, *Die fünf Sinne*, S. 410.

71 Cf. W. Pichler – R. Ubl, *Enden und Falten*, pp. 62-63.

- 1984 Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture, Paris, Seuil.
 1993 *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion.
- DAMISCH, Hubert et BANN, Stephen
 2005 « A conversation », *Oxford Art Journal*, n° 28.
- FOUCAULT, Michel
 2004 *La peinture de Manet*, suivi de *Michel Foucault, un regard*, sous la direction de Maryvonne Saison, Paris, Seuil.
- GOEHRING, Margaret L.
 2007 "The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Franco-Flemish Manuscript Illumination", in Kathryn M. Rudy et Barbara Baert (dir.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols.
- GUZZONI, Alfred
 1967-1968 « Das Loch. Eine Ausführung über Sein und Seiendes », *Philosophisches Jahrbuch*, n° 75.
- INGOLD, Tim
 2008 *Lines. A Brief History*, Londres, Routledge, 2008.
- KARMEL, Pepe
 2002 « Ad Reinhardt. Unvirtual Images », online, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images.
- LEIRIS, Michel
 1981 *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard.
- LISTING Johann Benedict
 1848 *Vorstudien zur Topologie*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
 1964 *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- MONOD FONTAINE, Isabelle (dir.)
 1983 *Rouan*, cat. exp. Centre Pompidou, Paris, octobre 1983-janvier 1984, Paris, Musée national d'art moderne.
- PICHLER, Wolfram
 2009 « Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst », in Wolfram Pichler et Ralph Ubl (dir.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Vienne, Turia+Kant.
- PICHLER, Wolfram et UBL, Ralph
 2002 « Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche », *Neue Rundschau*, n° 4.
- ROUDINESCO, Élisabeth
 1993 Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée, Paris, Fayard, 1993.
- SERRES, Michel
 1997 « Discours et parcours », in *L'identité*. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, 1974-1975, Paris, Grasset.
 — 1985 *Les cinq sens*. Philosophie des corps mêlés, Paris, Grasset.
- SIEGERT, Bernhard
 2012 « Aufklappen, Aufreissen, Aufplatzen, Aufschlitzen. Zum Sakralfetischismus des 15. Jahrhunderts », *Horizonte. Zeitschrift für Architekturdiskurs*, n° 5.
- STEMMLER, Susanne
 2004 *Topografien des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich*, Bielefeld, Transcript.
- SYRING, Marie Luise
 1995 « François Rouan. Einige Orientierungspunkte zum Werk », in Damisch. (dir.), *François Rouan*, cat. exp. Kunsthalle Düsseldorf, 28 janvier-14 mai.
- VANDERMONDE Alexandre-Théophile
 1771 « Remarques sur les problèmes de situation », in *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris, Imprimerie Royale.

Pour citer cet article : Helga Lutz. « Tableaux tressés. Hubert Damisch, l'art et la topologie », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7762>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Et la figure va en s'amenuisant

And the figure keeps dwindling

Lucien Massaert

Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Professeur honoraire.

lucien.massaert@hotmail.com

Numéro 127 | 2022

Résumé : Un des enjeux de la sémiotique des arts plastiques nous semble être, aujourd'hui, de forger des outils lui permettant de se distinguer, dans sa pratique, des approches de l'histoire de l'art, tout en s'en nourrissant et en l'éclairant en retour. Au nombre de ces outils, nous comptons la figure, le geste, le processus, le protocole, le rythme... à condition de reconstruire ces concepts à nouveaux frais dans une optique morphodynamique et ce en vue de mettre au jour le sens à partir de la structure de l'œuvre et non selon une approche descriptive.

Dans cette optique, nous nous proposons ici de dégager le rôle de la figure du retournement, successivement dans les œuvres de Rubens, Picasso et Duchamp, en montrant la mutation de son rôle structural par-delà les contextes historiques, les modifications des pratiques et la diversité des médiums.

Mots clés : figure, geste, pli, Picasso, Duchamp

Abstract: One of the challenges in the semiotics of the visual/plastic arts today seems to us to be the development of tools that make it possible for it to differ in its practice from approaches in art history, while taking a leaf out of its book and in turn, enlightening it. Such tools include the figure, gestures, process, protocols, rhythm... provided those concepts are reconstructed anew within a morpho-dynamic approach, with a view to bringing meaning to light based on the structure of the work, and not on a descriptive approach.

From this perspective we propose to delineate the role of the figure of flipping/tilting/eversion, successively in the works of Rubens, Picasso and Duchamp, showing the mutation of its structural role, beyond historical contexts, changes in practice and the diversity of media.

Keywords: figure, gesture, fold, Picasso, Duchamp

Auteurs cités : Marcel DUCHAMP, Algirdas. J. GREIMAS, Michel GUÉRIN, Maurice MERLEAU-PONTY, Jean PETITOT, François WAHL.

Il nous semble que la notion de figure est appelée à occuper une place plus importante qu'elle n'en a pour l'instant dans l'approche sémiotique des arts plastiques. C'est pourquoi, cette notion jouera un rôle central dans notre investigation. Il importera, évidemment, de préciser notre définition du concept de figure et de comprendre en quoi cette notion ainsi définie peut apporter un éclairage inédit sur la mise en jeu du sens dans l'approche sémiotique des œuvres.

Nous procéderons en quatre étapes, débutant notre parcours par les questions liées à la logique narrative de la peinture d'histoire, ceci pour préciser, dans un second temps, ce que nous entendons par « figure ». Nous aborderons ensuite les procédures du collage chez Picasso pour conclure avec le protocole des *3 stoppages-étalon* de Marcel Duchamp.

1. Rubens et le retournement

Comme y invitait François Wahl, notre visée a été, depuis de nombreuses années, de dégager la « matrice figurale » des œuvres, celle qui : « commande la mise en évidence du sens dans l'immanence du procès peint [...] archi-dispositif enveloppant, qui fixe les constantes » du travail d'un artiste (Wahl 1996 : 180-181). On notera immédiatement un certain nombre de données essentielles : la figure est « matrice figurale », « archi-dispositif », en quoi elle se différencie de la forme, de la *Gestalt* ; elle est à chercher dans le processus de l'œuvre et non dans son apparence ; elle met au jour des « constantes » dans la pratique de l'artiste.

C'est en nous appuyant sur la démonstration que Jean Petitot consacrait aux représentations de *Saint Georges et le Dragon*, qu'à notre tour, nous avons pu approcher successivement les œuvres de Rubens, de Poussin et de Memling. En 1979 paraissait, dans la Bibliothèque Médiation chez Denoël/Gonthier, le volume *Sémiotique de l'espace* qui comprend le texte de Jean Petitot, « Saint Georges. Remarques sur l'espace pictural ». Dans ce texte – qui est pour lui, écrit-il, « d'une importance théorique stratégique » (Thom y fera référence¹) et a « essentiellement une valeur de témoignage » –, Petitot écrit vouloir tester « le lien entre les modélisations combinatoires (greimasienne) et topologiques (thomistes) des structures narratives élémentaires » ou dit autrement, « l'introduction en sémantique structurale des catastrophes élémentaires » (Petitot 1979 : 95-96)².

L'hypothèse serait que les représentations picturales de Saint Georges et le dragon ne se limitent pas à offrir au spectateur la représentation d'un mythe, mais la représentation d'une structure narrative, d'une « structure élémentaire pure », écrit Petitot. Il oppose ici et articule « scène » et « lieu », la scène relevant « d'une théorie générale de la *narrativité* » et le lieu « d'une théorie générale de la *spatialité* ». Petitot cherche à nouer narrativité et spatialité : « Un dire conforme [un] site » (Petitot 1979 : 97)³ et nous ajoutons que, dans le même mouvement, l'espace du tableau conforme un dire. Déployer une sémiotique du tableau signifie, pour nous, activer la dynamique de ce chiasme.

1 Thom 1990 : 111 et 113. Voir René Thom, « Local et global dans l'œuvre d'art », *Le Débat*, n° 24, mars 1983, pp. 73 à 89, texte d'une conférence publiée d'abord dans *De la catastrophe*, catalogue d'une exposition du Centre d'Art contemporain de Genève, avril-mai 1982, pp. 41 à 53, repris dans *Apologie du logos*, Paris, Hachette, 1990. Voir pp. 111 et 113 pour les références à Saint Georges.

2 Le texte présente « une version mixte » rassemblant la communication du colloque sur la sémiotique de l'espace de 1972 publiée dans la revue *Notes méthodologiques en architecture et en urbanisme* n° 3/4, janvier 1974 et un exposé fait peu après au séminaire de René Thom.

3 Nous soulignons.

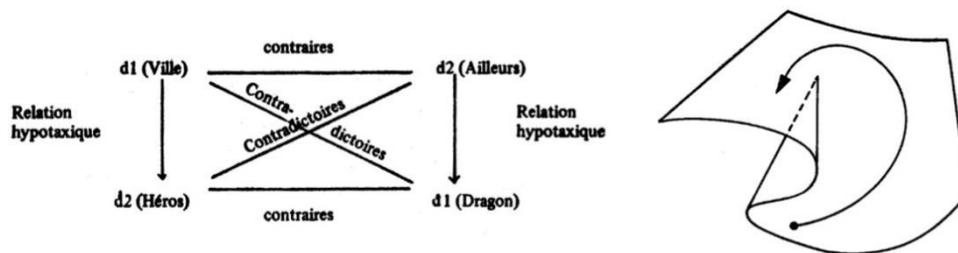


Fig. 1-2. « Carré » sémantique reprenant les quatre actants du tableau et schéma de la surface France (Petitot 1979 : 99 et 107).

Au lieu de mettre l'accent sur la temporalité, sur le récit, c'est-à-dire sur le « schème syntaxique du conflit et de la capture » (Petitot 1979 : 105), Petitot fait remarquer que les représentations picturales suspendent la diachronie (Petitot 1979 : 107) et présentent les différents actants de façon synchronique. C'est donc bien cette synchronie, le suspens de la diachronie, qu'il s'agit d'aborder lorsqu'on veut envisager la peinture. Or le schéma topologique utilisé par Petitot pour rendre compte de la capture tantôt d'un actant par un second et tantôt du second par le premier (fig. 1-2) prend comme objet le récit et non la singularité d'organisation du tableau de Van der Weyden. Dans un autre texte de la même époque – important tant par son argument que par sa longueur et qui mérite, selon nous, une relecture attentive –, Petitot note pourtant lui-même que la « *coupure* disjoignant deux sites [Ville/Ailleurs], sous la forme d'un *clivage spatial* », que « cette coupure, cet *événement pur* » devrait se « placer en structure profonde au niveau sémantique » (Petitot 1977a : 370)⁴.

Nous avons choisi de nous appuyer sur le très bel ouvrage de Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux* (Vernant 1985), qui met en évidence le rôle central de la déesse Artémis dans la réglementation de la chasse sur la frontière perméable entre deux mondes : le civilisé et la sauvagerie. La nappe de continuité du bas dans le tableau de Van der Weyden est vue ainsi comme lieu périphérique à la ville, à la culture où se joue le face à face avec l'Autre. On conçoit alors cet avant-plan, et l'affrontement de Saint Georges avec le dragon, comme lieu de passage. La confrontation devient lieu de contamination : ensauvagement du héros et prise de la culture sur le monstre.

Nous suivons Wolfgang Wildgen lorsqu'il déclare qu'« une sémiotique visuelle qui se réduit à la mise en discours du visuel perd son accès à cette forme de sémiotisation [celle des signes iconiques et indexicaux] et réduit les phénomènes visuels aux épiphénomènes de leur reflet dans le langage » (Wildgen 2017). C'est dans un autre texte, datant également de 1977, que Jean Petitot fait appel à l'expérience visuelle et au parcours perceptif de la gravure sur bois bien connue d'Escher, *Air et eau I* de 1938 (Petitot 1977b : 123). L'analyse oppose et articule identification locale du détail et appréhension globale. Les caractéristiques graphiques de l'œuvre d'Escher rendent plus aisément compréhensible un fonctionnement qui se révèle plus complexe lorsqu'il est à l'œuvre dans la peinture, soit la déstabilisation du rapport fond/forme constitutive de la picturalité : c'est la continuité entre forme et espace qui permet la circulation en continu du regard dans la surface et ainsi l'action, la narration se condense spatialement dans la surface. La « réduction »⁵ de l'identification fait surgir ce mode particulier de la figure dont la

4 L'auteur souligne.

5 Il faut entendre ce terme au sens phénoménologique.

délimitation spatiale n'est pas fixée parce qu'en perpétuel transformation au fil des parcours visuels de lecture. Stefania Caliandro parle des dynamiques liées au « noyau hypoiconique du sens [...] enraciné dans la perception » (Caliandro 2002 : 155). Peindre consiste à inventer des parcours possibles pour le regard, à imprimer dans le tableau le « pli » où le regard du spectateur ira se couler. Ainsi, c'est en ce « noyau hypoiconique du sens » que récit représenté, parcours du regard et organisation du tableau doivent être approchés dans leur congruence.

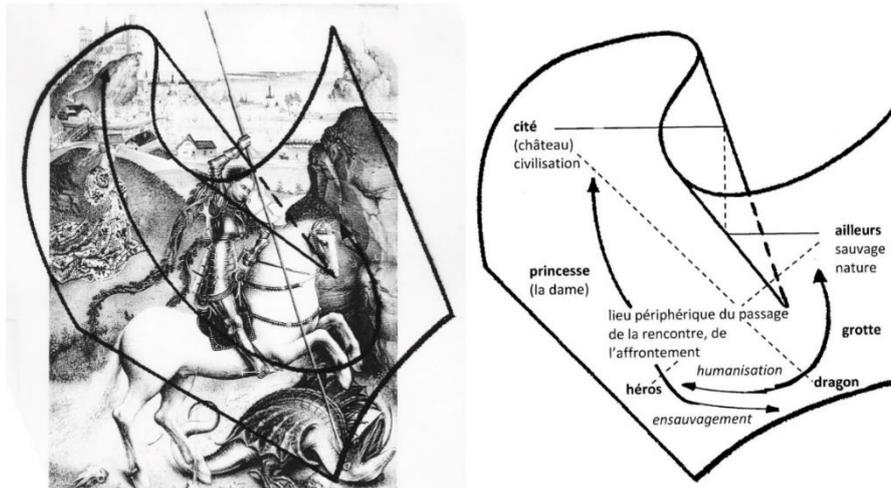


Fig. 3-4. Rotation, par nos soins, à 180° de la surface plissée appliquée sur le *Saint Georges et le Dragon*, 1432-1435 de Rogier Van der Weyden, peinture sur bois, 14.3 x 10.5 cm, National Gallery of Art, Washington et le « Carré » sémantique inséré dans le schéma de la surface Fronce.

Au lieu de prendre comme point de départ, comme Petitot, le graphe élémentaire d'interaction qui rend compte du récit, nous adoptons un tout autre point de vue et proposons d'envisager prioritairement le *lieu* du tableau, c'est-à-dire les *positions* des actants et leurs interactions spatiales. Partant de là, nous sommes amenés à tourner le schéma de la Fronce de 180° (fig. 3-4) et à mettre ainsi en évidence, dans le tableau de Van der Weyden – par la localisation du repli –, la différence Nature / Culture et donc Ville / Ailleurs.



Fig. 5-6. Projection du graphe de l'ombilic hyperbolique dans Peter Paul Rubens, *La chute de Phaëton*, 1636, peinture sur bois, 28,1 x 27,5 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.

Au cours de plus de trente ans d'enseignement, nous avons, à différentes reprises, impliqué nos étudiants dans la confrontation des œuvres conservées aux Musées royaux de Bruxelles avec les graphes et projections des ombilics proposés par Woodcock & Davis dans leur ouvrage *Catastrophe Theory*, graphes choisis par nous en tant que pliures singulières possibles de la surface. L'un des premiers résultats probants, parmi beaucoup d'autres de cette recherche menée par les étudiants, fut leur proposition de choisir l'« ombilic hyperbolique » pour rendre compte de l'organisation de l'esquisse *La chute de Phaëton* de Rubens. Cette esquisse nous offre l'une des nombreuses représentations picturales inspirées à nombre de peintres par les différents épisodes de ce récit.

Le graphe de l'« ombilic hyperbolique » rend pleinement l'impression de désordre caractéristique de l'esquisse de Rubens et du retournement du char et de Phaëton. L'« ombilic hyperbolique » assurera également la correspondance de l'organisation de l'espace avec l'énoncé linguistique. En effet, René Thom associe cet ombilic à l'espace de la vague et à ce moment où la vague se retourne, *se brise, s'effondre*.

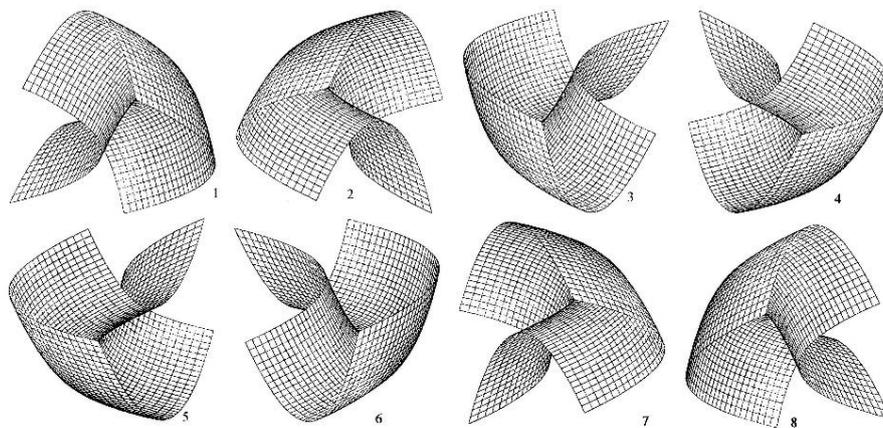


Fig. 7. En tournant et inversant l'on obtient ces huit vues de la projection du graphe de l'ombilic hyperbolique⁶.

Le repérage des actants, comme pour le tableau de Van der Weyden, ne peut faire débat : le sujet : c'est Jupiter ; l'instrument : la foudre ; l'objet : Phaëton et son char, Phaëton objet de la colère de Jupiter, Phaëton que son arrogance mène à vouloir à toute force s'emparer des attributs et des prérogatives d'un Dieu, Phaëton qui *se brise, s'effondre*. On dira donc, en reprenant les deux termes utilisés par Petitot, que la figure du retournement est à la fois l'objet de la représentation, sa *scène* narrative, et le mode pictural selon lequel l'espace du tableau s'organise, son *lieu*. Il importe de procéder, à chaque fois, conjointement, par les deux extrémités du nouage, d'aborder le tableau tant à partir de sa narration, qu'à partir de sa plasticité de manière à saisir leur détermination réciproque. Cette figure du retournement rend compte, comme nous allons le découvrir par la suite, d'une mise en œuvre récurrente de l'espace chez Rubens.

Notre but étant ici d'esquisser une définition de la figure, nous ne reviendrons pas plus en détail sur ces questions qui ont occupé une large part de nos recherches et publications. Notons simplement que ce ne sont pas moins de onze tableaux cruciaux de Rubens que nous avons analysés, dans un

⁶ Les graphes et projections de la catastrophe « ombilic hyperbolique » sont reproduits ici – par Anne Quévry que nous remercions pour ce travail – d'après Woodcock & Davis (1978).

premier temps, démontrant cette correspondance récurrente de l'espace pictural avec l'ombilic hyperbolique (Massaert 2010), d'autres œuvres venant s'y ajouter par la suite. Pour ce qui concerne Poussin, plus d'une dizaine de toiles décisives ont, dès l'abord, répondu à la structure d'occultation que propose l'ombilic elliptique (Massaert 2015), analyses elles-mêmes également élargies par la suite. Et enfin pour ce qui concerne Memling, cinq œuvres essentielles ont, lors d'une première exploration, révélé un fonctionnement répondant à l'(auto-)enveloppement qui caractérise l'ombilic parabolique (Massaert 2019). Pensant au rapport que l'écriture musicale entretient avec la musique telle que nous la percevons, on pourrait dire que l'ombilic est le chiffre de l'espace perçu du tableau. Précisons déjà – nous y reviendrons plus bas – que les liens ainsi établis sont entièrement singuliers. On cherchera, en effet, en vain une correspondance quelconque avec la double pliure de ce graphe de l'ombilic hyperbolique chez d'autres peintres baroques. De même, le graphe de l'ombilic elliptique n'est pas un marqueur du classicisme en général pas plus que le graphe de l'ombilic parabolique ne l'est des œuvres des peintres primitifs.



Fig. 8-9. École de Rubens, *Saint Georges terrassant le dragon*, Paris, Louvre, photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage et projection du graphe de l'« ombilic hyperbolique » dans Rubens, *Saint Georges et le Dragon*, 1606-1608, Musée du Prado, Madrid.

En examinant dans le détail les mouvements de la plume et du pinceau dans le dessin *Saint Georges terrassant le Dragon* conservé au Louvre, on aperçoit encore plus clairement combien le tracé est pris très précisément dans le mouvement de la projection du graphe de l'« ombilic hyperbolique ». La pulsion à l'œuvre dans le geste du dessin est, comme nous le préciserons par la suite, marquée par la répétition qui caractérise le travail de l'inconscient, d'où la récurrence du pli de l'ombilic qui détermine majoritairement l'œuvre de l'artiste.

Pour définir cette « répétition », cette « disposition » et cette « division réglée de l'ensemble », Robert Vischer parle ainsi de « composition intropathique », « préalablement, avant la représentation », « [objet] déterminé par l'action temporelle génétique », qu'il oppose à la « figuration purement mécanique », « blasée ». À l'opposé de cette « routine », il décrit le « mouvement rythmique » du faire de Rubens comme étant une exécution « de caractère impétueux, de l'énergie enivrée de la technique »,

« un pur et libre élan dans le maniement du pinceau » (Vischer 1873 : 95-96). C'est ce moment préalable à la représentation qu'à présent nous nous proposons d'analyser plus en détail.

2. La figure et le geste⁷

Qu'il faille aborder l'œuvre picturale au niveau de la « figure », nul autre sans doute que François Wahl ne le dit plus clairement : « le signe pictural n'est pas à chercher au niveau de la trace mais de la *figure* déjà constituée : comme un intégrant – tel le mot – se saisit dans l'aveuglement de ses constituants [...] À quelque niveau que ce soit, on chercherait en vain un “langage” pré-discursif de la figure » (Wahl 1996 : 149-150)⁸.

Pierre Francastel définit parfaitement la figure comme « une seconde articulation du système figuratif », « un second degré de généralisation figurative au-dessus des éléments détachés » de « la perception immédiate », de la « reconnaissance ». Les figures, écrit Francastel, sont des « rapports virtuels et possibles entre des éléments ». Si, dans les parcours successifs de lecture du tableau, la forme est fixe, stable, matériellement identifiable, par contre, le découpage de la figure est multiple selon le fait que l'on s'attarde par exemple sur le jeu des couleurs, ou sur celui des lumières et des ombres, des clairs et des foncés, ou encore des lignes, des mouvements ou de l'espace. Ainsi, à chaque parcours de lecture, les « éléments isolés de la représentation » restent disponibles pour des configurations renouvelées, « de nouveaux dispositifs de répartition [de ces] éléments en structures » (Francastel 1967)⁹.

Bien que partant de Rilke et donc de la figure poétique, Michel Guérin nous propose une pensée de la figure en général, susceptible de rendre compte également du fonctionnement de la figure en peinture. Il écrit : « ses *tours* [...] enregistrent les mouvements de fond de notre existence. Ce sont les Figures » (Guérin 2008 : 11)¹⁰ ; où l'on voit que la figure n'a rien de contingent, qu'elle informe l'œuvre de son mouvement. Le propre de la forme est, écrit-il, « de se distinguer du fond contre lequel elle surgit » alors que la Figure est inchoative, elle est « fondamentalement opposée à la *Gestalt* », elle « repousse toute discrimination entre le fond et la forme », elle est étrangère à cette opposition, « elle ne se détache pas sur un espace » (Guérin 2008 : 58, 18, 46 et 59). Alors que la forme est projection plane dans l'image, « la Figure a une courbure, une flexion » (Guérin 2008 : 11 et 57).

Rejoignant nos remarques concernant une saisie privilégiée du continu dans le dessin de l'école de Rubens évoqué plus haut, et commentant pour sa part une étude à l'encre de Raphaël pour *La Madone lisant et l'enfant* (Albertina, Vienne), Michael Podro note parfaitement que « la saisie des choses » se réalise par « la trace déliée du dessin », sa « fluidité », son « aisance » (Podro 1987 : 47)¹¹. Il écrit :

7 L'essentiel de l'argument de cette seconde partie a été présenté à Paris le 29 novembre 2019 lors du Colloque « Formes d'espace, formes de vie », organisé par le Collège international de philosophie en collaboration avec l'Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne. Nous remercions Carlos Lobo de nous avoir donné l'opportunité de partager nos réflexions à cette occasion.

8 L'italique est de l'auteur.

9 Chapitre VI, « Les trois niveaux de l'intelligible », pp. 347 à 354.

10 Michel Guérin écrit « Figure » avec une majuscule pour indiquer qu'il emprunte le concept à Rilke et non pour emphatiser le terme.

11 Voir en anglais: Michael Podro, “Depiction and the Golden Calf”, *Philosophy and the Visual Arts. Seeing and Abstracting*, ed. Andrew Harrison, Dordrecht, Springer, 1987.

L'envolée en spirale recueille et rassemble les formes complexes de la Vierge [...] le renversement de l'enfant [...] Cet élan soutenu, qui informe le dessin, a pour implication la présence à l'esprit de tous ces détails, s'inscrivant dans le dessin, qui les a absorbés dans la continuité de son propre mouvement.

Il faut, nous semble-t-il, retenir de cette description que le peintre a non seulement à l'esprit les détails de l'image, mais qu'il lui importe de trouver la façon de les relier dans la continuité d'un mouvement qui les rassemble.



Fig. 10. Eugène Delacroix, Étude pour la *Mort de Sardanapale*, 1827-1928, plume, aquarelle et crayon, 26 x 32 cm., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

L'étude de Delacroix pour la *Mort de Sardanapale* conservée au Cabinet des dessins du Louvre, est bien connue ; peut-être pas l'original mais sa reproduction qui a été beaucoup diffusée. Rien d'inhabituel à ce que le peintre prépare longuement l'élaboration de son travail par de nombreuses études préparatoires comme l'a fait Delacroix pour ce tableau. Dans la présente esquisse, l'attention du peintre semble s'être portée sur les objets amoncelés au premier plan, mais sa préoccupation est également la dynamique globale. Delacroix a déjà une idée relativement précise des éléments de l'ensemble et tente de donner corps au mouvement de vagues successives qui va produire, qui va constituer l'unité du tableau.

Dans le même esprit, Michel Guérin parle « d'une archi-in(tension) [comme Wahl parlait d'« archi-dispositif »] précédant toute mise à distance formelle objectivante » (Guérin 2014 : 30). Il note :

la *figuration*, comme l'a montré Pierre Francastel, ne fige pas l'image ni n'immobilise les formes. Elle fait corps avec un schématisme dynamique qui happe dans son mouvement tourbillonnaire des corps et des rythmes, des choses et des signes, des manières et des intensités ; en quoi elle ressortit à l'imagination productrice (et non pas empiriquement reproductrice). (Guérin 2014 : 21)

C'est le mouvement pulsionnel de la plume qui va engendrer le « schématisme dynamique », la continuité de l'espace. Corps, objets, drapés, animaux, tout indistinctement doit être pris dans

l'enchaînement continu. Cette continuité est encore clairement perceptible dans l'*Étude* pour le même tableau (Musée Bonnat-Helleu de Bayonne) et dans son *Esquisse* à l'huile sur toile conservée également au Louvre.



Fig. 11. Eugène Delacroix, “Étude pour *La Mort de Sardanapale*”, 1827, crayon graphite, pinceau et encre brune, sur papier, Musée Bonnat-Helleu de Bayonne, © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

Il y a ainsi comme deux mondes parallèles dans toute peinture : d'une part la juxtaposition, le découpage des formes de l'identification (l'image) et d'autre part le glissement côte à côte, continu, comme souterrain, métonymique qui livre les passages d'un cheminement possible dans le tableau ; selon les termes de Philippe-Alain Michaud, « retour de la figure figurée à la figure figurante » (Michaud 2005 : 16). Le découpage des formes, leur reconnaissance est de l'ordre du visible. La continuité, quant à elle, n'est pas donnée, elle est de l'ordre d'une reconstruction qui réclame du spectateur comme une vision involontaire, un oubli de la reconnaissance, une omission du découpage de la *Gestalt* – Greimas va jusqu'à parler de la nécessité d'un « dérèglement de la perception » (Greimas 1987 : 76). Tout un chacun, s'il a eu l'occasion d'observer un peintre au travail, aura noté cet étrange comportement qui consiste à cligner des yeux pour voir « moins bien », pour voir autrement, pour percevoir les masses à l'œuvre dans la peinture. C'est également ainsi que l'on verra se dégager l'« ombilic » du tableau. Robert Vischer parle d'une « obscure condensation de l'impression » :

la simple réception de l'image qui se présente en vue de la progression ample et continue du phénomène vers la totalité [...] Ce « voir » simple est toujours un processus dans une certaine mesure inconscient ; car l'impression reçue n'est pas encore spécifiée. Ce n'est rien de plus qu'une apparence rêveuse de l'ensemble. [...] il s'agit de constituer des masses [de suivre] les surfaces, les creux et les bosses [...] les versants, les pentes. (Vischer 1873 : 61-62)

Vischer oppose ce « voir » simple au regard qui lui va s'assurer de la ligne, du contour des formes.

Pour la sémiotique de l'art, il ne s'agit pas de traiter de l'image ou de la forme, mais de saisir la figure en tant que matrice de formes : versants, pentes, creux, bosses, masses, surfaces. C'est là que se différencie la sémiotique de l'art et la sémiotique de l'image. Comme l'indique Philippe Junod qui, dès

1976, s'intéresse, dans sa thèse, à l'esthétique de Konrad Fiedler¹² : « La "picturalité", ce qui distingue le tableau du signe transitif, s'incarne souvent en une tension dynamique entre la deuxième et la troisième dimension [...] c'est la surface picturale qui engendre son espace plus que l'objet représenté ne conditionne sa projection bidimensionnelle. » (Junod 1976 : 300). La fluidité des coups de plume de Raphaël, les tracés compulsifs de Delacroix, ces entrelacs de lignes peuvent être rapprochés de ce que Merleau-Ponty dans les notes rassemblées à la fin du *Visible et l'Invisible* nomme « le monde perceptif "amorphe" [...] ressource perpétuelle pour refaire la peinture ». Il n'y a là, en effet, comme l'écrit Merleau-Ponty, encore « aucun mode d'expression » à proprement parler et pourtant, ce moment inchoatif « les appelle et les exige tous » (Merleau-Ponty 1964 : 233)¹³. Chaque « nouvel effort d'expression » repartira de là, de ce mouvement d'ensemble, de « cet élan soutenu », disait Prodo, qui se cherche dans un premier instant de tracés chaotiques.

Croisant comme tout un chacun, dans les années soixante-dix, la théorie des catastrophes, et plus précisément les graphes et projections des ombilics chez Woodcock & Davis, l'outil pour penser une continuité entre deuxième et troisième dimension s'offrait à portée de main. L'intuition était de s'en saisir, de tenter de dépasser le caractère métaphorique de l'utilisation du concept de pli dans la phénoménologie, d'en faire un outil opératoire pour la lecture du tableau. Dans le chapitre « Le langage indirect », de *La prose du monde*, Merleau-Ponty écrit :

Étant donné des organismes, des objets ou fragments d'objets qui existent pesamment dans son entourage, *chacun en son lieu*, et cependant sont *parcourus* et *reliés en surface* par un *réseau de vecteurs*, en *épaisseur* par un foisonnement de *lignes de force*, le peintre jette les poissons et garde *le filet*. (Merleau-Ponty 1966 : 66)¹⁴

Assurément, Merleau-Ponty ne pouvait penser à Thom, mais tout est là, tout ce qui nous importe, tout ce qui nous a retenus dans les dessins de Raphaël, de Delacroix comme dans tout dessin préparatoire ou toute esquisse de tableau : les éléments séparés, « chacun en son lieu », sous les yeux du peintre et ensuite, le regard qui s'en détourne, l'attention portée par celui-ci à ce qui les relie en surface, dans l'épaisseur : la continuité d'« un réseau de vecteurs », « un foisonnement de *lignes de force* ». Le peintre pense le continu, pense le filet, la surface et l'épaisseur du filet :

la perception stylise, c'est-à-dire qu'elle affecte tous les éléments [...] d'une certaine commune déviation.

Tout [...] comparé au réel « observable », sera soumis à un principe de déformation plus secret. (Merleau-Ponty 1966 : 84)

¹² Si l'on excepte les extraits traduits dans le recueil rassemblé par Roberto Salvini et intitulé *Pure visibilité et formalisme*, paru aux éditions Klincksieck en 1988, il faudra attendre 2002 et 2003 pour que paraissent les premières traductions françaises respectivement aux Éditions de l'Imprimeur et de la rue d'Ulm.

¹³ « Le monde perceptif "amorphe" dont je parlais à propos de la peinture – ressource perpétuelle pour refaire la peinture – qui ne contient aucun mode d'expression et qui pourtant les appelle et les exige tous et re-suscite avec chaque peintre un nouvel effort d'expression ». (Merleau-Ponty 1964 : 233)

¹⁴ Nous soulignons.

Une « commune déviation », un « principe de déformation plus secret » tel par exemple le renversement chez Rubens, le recouvrement chez Poussin ou l'(auto-)enveloppement chez Hans Memling. Et Merleau-Ponty d'ensuite reprendre à Malraux l'expression « déformation cohérente » et d'interroger :

d'où vient qu'elle nous semble cohérente et que tous les vecteurs visibles et moraux du tableau convergent vers la même signification X ? [...] Il suffit que, dans le plein des choses, nous ménagions certains creux, certaines fissures. (Merleau-Ponty 1966 : 85)

Nous le faisons, ajoute Merleau-Ponty, « pour faire venir au monde [...] *un sens* ». À la métaphore du pli, récurrente dans le discours de la phénoménologie, Merleau-Ponty ajoute ces précisions topologiques incontestablement relevées au cours de son commerce suivi avec la peinture : pli signifie « creux » et « fissures » et en outre cette « déformation cohérente » qui affecte la surface du tableau lui donne son sens. Il faut y insister : ce n'est ni le récit représenté, ni la description ou l'identification d'une suite d'éléments, de formes ou de détails qui délivrent, selon lui, le sens du tableau, mais la mise au jour du réseau, des lignes de force, d'un « principe de déformation plus secret ». Merleau-Ponty poursuit :

Il y a signification lorsque nous soumettons les données du monde à une « déformation cohérente » (en note Merleau-Ponty indique la référence à Malraux, *Le musée imaginaire, La création artistique*, Paris, Skira, 1949, p. 152). (Merleau-Ponty 1966 : 85)

Malraux dans la page citée nous présente l'artiste comme celui que les œuvres d'art fascinent, mais qui « veuille aussi les détruire ». Il ne se soumet pas aux formes vivantes mais emploiera « telle de celles-ci pour atteindre une autre déformation cohérente – chargée d'une autre signification » (Malraux 1949 : 152) en conflit avec celles de ses prédécesseurs.

Greimas va lui également reprendre l'expression dans son texte de 1987. Il estime qu'il faut, pour que la sémiotique visuelle réussisse « à proposer une interprétation cohérente de la double lecture – iconisante et plastique [...], pour rendre compte du fait esthétique », qu'elle propose, allant au-devant des « gestalten iconisables », « une lecture seconde, révélatrice des formes plastiques », et qu'ainsi se dégagent une « “déformation cohérente” du sensible » (Merleau-Ponty), des correspondances « “normalement” invisibles », des « formants plus ou moins “défigurés” » pour qu'ainsi, « la peinture se met[te] à parler son propre langage » (Greimas 1987 : 77-78). On ne peut sans doute dire plus clairement que l'identification des formes de l'image ne suffit pas, que la sémiotique des arts plastiques se doit, pour ne pas laisser échapper le « fait esthétique », de mettre en évidence une dimension « “normalement” invisible » du tableau.

Le geste ne projette pas le volume de façon optique sur la surface ; il emporte avec lui ses qualités spatiales de geste et les condense sur le support. Le tracé prend avec lui le volume. Et quant au geste plus précisément, Michel Guérin écrit que « La Figure est le schème poétique du geste, son épure plastique et sa tonalité (musicale) » (Guérin 2011 : 134). C'est ce sens de la figure comme « schème », comme « épure » du geste qui occupera les réflexions qui suivent. Michel Guérin ajoute : « le geste *fait sens, est sens* » (p. 80) et c'est en quoi, le concept de « geste » peut être appelé à jouer un rôle central dans une approche sémiotique de l'art au même titre que le concept de « figure ».

3. Picasso et les papiers collés



Fig. 12. Pablo Picasso, *Violon*, 1912, fusain et papiers journaux collés sur papier, 62 x 47 cm, Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Paris. Donation M. Henri Laugier, 1963. AM 2914 D © Paris, RMN - Grand Palais / Droits réservés © Succession Picasso, 2022.

Dans le papier collé *Violon*, de 1912, Picasso conjugue deux opérations : couper - retourner. « Une volte » pour reprendre le terme utilisé par Michel Guérin. La reconnaissance de la référence à l'instrument de musique importe désormais moins que l'opération du faire, l'opération de retournement : la remontée du voir au faire, déplacement de la perception de l'œuvre à la reconstitution mentale de son élaboration ; opération que l'on peut, avec Michel Guérin, appeler son *geste*.

Les trois photographies bien connues des accrochages, en 1912, des papiers découpés dans l'atelier du 242 boulevard Raspail à Paris, suffisent à démontrer la réflexion « sérielle » systématique développée alors par Picasso, réflexion à ce point méthodique que l'on peut aborder ces œuvres en termes de système sémiotique. Yve-Alain Bois parle d'une « insistance de Picasso, tout au long de sa vie, sur la nature *sérielle* de son travail, la permutation à l'intérieur d'une série étant l'une des bases de l'activité structuraliste » (Bois 1992 : 194)¹⁵. La permutation a lieu entre les éléments des différents tableaux et collages, mais également à l'intérieur de l'œuvre elle-même, entre ses différents composants. Yve-Alain Bois conclut son intervention en citant longuement Roland Barthes et en disant sa conviction que celui-ci décrit, dans ce passage, « rien de plus et rien de moins que l'entreprise cubiste de Picasso » :

L'activité structuraliste comporte deux opérations typiques : découpage et agencement. Découper [l'objet], c'est trouver en lui des fragments mobiles dont la situation différentielle engendre un certain sens ; le fragment n'a pas de sens en soi, mais il est cependant tel que la moindre variation apportée à sa configuration produit un changement de l'ensemble [...] Les unités posées, l'homme structural doit leur découvrir ou leur fixer des règles d'association : c'est l'activité d'agencement, qui succède à l'activité d'appel [...] c'est par le retour régulier des unités et des associations d'unité que l'œuvre apparaît construite, c'est-

15 Notre traduction.

à-dire douée de sens ; les linguistes appellent ces règles de combinaison des *formes*, et il y aurait grand intérêt à garder cet emploi rigoureux d'un mot trop usé : la forme, a-t-on dit, c'est ce qui permet à la contiguïté des unités de ne point apparaître comme un pur effet du hasard : l'œuvre d'art est ce que l'homme arrache au hasard. (Barthes 1964 : 216-217)

Outre la permutation relevée par Bois, Roland Barthes note donc lui aussi l'importance des logiques de « contiguïté ». Si, comme l'écrit Brigitte Léal, ce sont souvent les collages « les plus arides » qui sont achetés par Breton, Soupault, Éluard et surtout Tzara (Léal 1998 : 10), c'est que cette radicalité, cette économie de moyens a été verbalisée et que ni ces choix d'acquisition ni la démarche de l'artiste ne sont plus guidés par le seul jugement de goût.

Pour interroger ce geste, remontons quelques années en arrière, jusqu'à cet autre moment fondateur pour l'œuvre de Picasso, ce que nous nommerons « la machine » des carnets préparatoires aux *Demoiselles d'Avignon*. Il s'agirait, avec *Les Demoiselles*, d'« entrer, écrit Leo Steinberg, à l'intérieur du corps de la représentation » (Steinberg 1988 : 326). Christian Bonnefoi, pour définir ce qu'il nomme « machine », parle de « lieu d'un parcours empirique du sujet [...] lieu d'une production d'objets partiels, de dispositifs » (Bonnefoi 1997 : 190)¹⁶ ; définition que nous reprenons à notre compte pour qualifier les carnets : c'est donc bien, si l'on suit Bonnefoi, d'un parcours, non de l'œuvre, mais du sujet peintre qu'il s'agit, du sujet peintre et de ses « objets » (Massaert 2020). Le jeu de renvois recto-verso des feuillets de ces carnets préparatoires ne doit pas être ignoré dans ce qui va se révéler comme dispositif d'une opération compulsive de retournement des figures. Le rapport du cubisme à Mallarmé, révélé déjà, par exemple, par Kahnweiler, Max Jacob ou Reverdy, peut ainsi également se concevoir dans la relation à sa pensée du feuillet et du livre.

Alors que William Rubin étudie au plus près les recherches préparatoires pour le personnage de droite accroupi (Rubin 1988 : 483), il est étonnant qu'il ne note pas – sans doute parce qu'il s'agit d'une opération particulièrement improbable – cet étrange travail d'aller-retour entre l'esquisse d'un visage et celle d'un dos, menant à la progressive confusion d'un haut de face et d'une vue de l'arrière (voir ci-dessous la figure 13. a). À propos de la gouache sur papier de juin-juillet 1907 (*Étude pour la demoiselle accroupie*) – « précédée, dans le carnet 13, par une série de croquis consacrés au même sujet » –, Yve-Alain Bois écrit que « nous voyons une tête prise dans le processus de devenir un torse » (Bois 1992 : 175 et 199 n 31). En prêtant moins d'attention à l'indication du nombril et du pli du ventre, on pourrait également y voir, superposé, un dos, et cela du fait de l'incurvation de la ligne suggérant une colonne vertébrale et de la disposition des omoplates qui se métamorphosent en indications des emplacements des yeux.

16 Publié initialement dans *Macula* vol. 5/6, 1979.



Fig. 13. **a.** Carnet 13, fin juin - début juillet 1907, folio 11 recto, Tête de la demoiselle accroupie de dos à droite, surimposée à une esquisse de figure ; **b.** Carnet 9, mars - juillet 1907, folio 1 recto, Étude pour la demoiselle accroupie de dos à droite, mine de plomb, papier Ingres, Musée national Picasso Paris. Photo © RMN-Grand Palais / photographies Adrien Didierjean, Mathieu Rabeau. © Succession Picasso 2022

À ce qui précède, il faut ajouter les recherches en vue de la draperie des carnets douze et quatorze, recherches qui, dans le catalogue de 1988¹⁷, sont intitulées « Étude d'espace : les rideaux ». Pas moins de dix études de rideaux occupent les rectos des feuilles dont les versos sont occupés par les études de la figure « debout à droite » des *Demoiselles*. Le sillon creusé par la pointe du crayon s'imprime dans la page suivante, permettant le report à l'identique du dessin d'un feuillet sur l'autre. La reprise de ce sillon au crayon produit ensuite de très légères variations. Une observation attentive permet de reconnaître, au départ de cette série d'études d'espace, une représentation anthropomorphe, plus précisément le volume d'une cuisse (fig. 14. a et b). Comme Dionysos, l'espace naît ici, pourrait-on dire, de la cuisse de Zeus : retournement du volume de la cuisse en creux des rideaux (fig. 14. c) et inversement, renversement de l'espace en figure.



Fig. 14. **a.** Carnet 8, hiver 1906 - 1907, carnet de dessins pour *Les Demoiselles d'Avignon*, folio 41 recto, étude de nu (carnet tenu à l'envers) Musée national Picasso Paris. Photo © RMN-Grand Palais / photographie Adrien Didierjean ; **b.** Carnet 12, fin juin-début juillet 1907, collection particulière, folio 4 recto, Étude d'espace : les rideaux, crayon noir ; **c.** Carnet 12, folio 9 recto. © Succession Picasso 2022

17 L'ensemble des dessins des seize Carnets préparatoires sont reproduits dans le catalogue *Les Demoiselles d'Avignon*, volume 1, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée Picasso, 26 janvier-18 avril 1988. Il est à noter que, dans ce catalogue, le Carnet aujourd'hui numéroté 9 est répertorié comme étant le Carnet 3 et le Carnet aujourd'hui numéroté 8 comme étant le Carnet 2.

Leo Steinberg note, non sans à propos, qu'il faut voir là « la marque d'une [réelle] obsession » (Steinberg 1988 : 352). « Picasso se préoccupe de l'envers [...] son œuvre présente en quantité infinie toutes les manières de renverser les points de vue sens devant derrière » (Steinberg 1988 : 346-347)¹⁸. La réaction de Clement Greenberg, dont on connaît la virulence critique à l'encontre de Picasso, est symptomatique : « il ne sait plus où se trouve le haut » (Greenberg 1966 : 31)¹⁹. Et assurément, il est ici mis fin à toute opération d'idéalisation. Le geste de retournement du papier journal dans *Violon*, le papier collé de 1912 examiné plus haut, peut donc être replacé dans un contexte fantasmatique plus général. S'il y avait une comparaison à faire, ce serait, pour les contemporains de 1907, l'équivalent du trauma de la confrontation à la « scène primitive »²⁰. Mais en 1966, « les grandes et hautes voies de l'art »²¹, dont se réclamait Greenberg, n'avaient toujours pas digéré le traumatisme.

C'est dans le travail sur la figure accroupie des *Demoiselles* que se concrétise, pour la première fois, ce qu'il nous faut bien appeler un fantasme, qui deviendra une constante tout au long de l'œuvre à venir. Pour désigner ce renversement du haut et du bas, cette interpénétration de la face et de l'arrière, cette confusion du volume et du creux, nous pouvons reprendre les formules une fois de plus très heureuses de Steinberg et y voir « un diagramme dérégulé », « une concrétion symbolique » (Steinberg 1988 : 355 et 352)²². Il ne faudrait sans doute pas alors, comme Florence de Mèredieu, estimer qu'à chaque époque de l'œuvre de Picasso correspond un schème, un diagramme différent (De Mèredieu 2000 : 127-128). Le schème, le diagramme picassien, la machine picassienne se situent dans cette topologie d'un triple retournement. Le « diagramme dérégulé » marque ainsi la fin de la structure de pli de la peinture au sens phénoménologique ; le pli implicite mis au jour dans l'« ombilic » du tableau représentatif s'est transformé en plissé explicite du plan pictural. L'espace plissé de l'ombilic n'est plus de l'ordre de la représentation comme chez Rubens, mais devient l'espace même, en trois dimensions, de la « volte » du papier.

Si Michèle Porte développe le parallèle entre quatre fantasmes originaires chez Freud (séduction, scène primitive – que nous venons précisément d'évoquer –, castration, retour dans le sein maternel) et les préprogrammes de Thom (Porte 2019 : 129), nous écrivions dès 1993, que « le fantasme s'inscrit non seulement dans une lettre » mais doit pouvoir s'approcher simultanément comme « un espace topologique » (Massaert 1993) ; au-delà de cette question généralement traitée de la lettre du fantasme, il faut prendre en compte celle de son déploiement spatial, « retraduire la logique dans le lieu » (Nassif

18 Voir également Leo Steinberg "The Philosophical Brothel", *October* n° 44, Spring 1988, p. 52: « We know that Picasso wonders about the averted back of what he sees, and that his œuvre exhibits inversions of viewpoints from back to front in infinite ways. I propose that his next decision constitutes what the movies call a shot/counter-shot. As if his next picture must inevitably behold that same curtain from the reverse side ».

19 Cité par Leo Steinberg, (Steinberg 1988 : 360). Greenberg parle des « hauteurs » de l'art opposées au « goût attardé de Picasso » : « his own retarded taste ».

20 Jouant sur le double sens de « primitif », Hal Foster (Foster 1994) aborde non seulement *Les Demoiselles d'Avignon*, mais également les œuvres de Gauguin et Kirchner.

21 Clement Greenberg cité par Leo Steinberg (Steinberg 1988 : 360) ; (Greenberg 1966 : 30).

22 Il nous semble que, dans cette expression « concrétion symbolique », il ne faut voir aucune évocation d'un éventuel symbolisme de l'image, mais bien plutôt une opposition entre ce qui relève du registre imaginaire et ce qui relève du registre symbolique, ce dernier étant à comprendre comme ce qui concerne les lois qui président au fonctionnement du langage (langage pictural du retournement dans le cas présent). Chercher une confirmation du monde fantasmatique de l'artiste dans sa vie quotidienne ne constitue aucunement un élément de preuve. Pour qui cherche ces parallèles, l'on dispose, dans le cas de Picasso, du jugement moralisateur de Gertrude Stein taxant sa sexualité de « sale » ; voir Rubin (1988 : 371-372).

1970 : 225). L'artiste cherche la forme par le geste ; la pulsion gestuelle est ainsi non seulement « aimantée » par une intention de forme mais également animée par une compulsion fantasmatique.

Ce sont donc ces quatre fantasmes originaires que nous retrouvons dans nos recherches : le fantasme de renversement/retournement que nous venons d'évoquer chez Picasso se retrouve à l'identique lié à l'ombilic hyperbolique chez Rubens, trace du traumatisme lié à la vision ou à l'imagination de la *scène primitive*. Nous avons suivi François Wahl (Wahl 1996 : 156 à 159) et Stéphane Lojkine (Lojkine 1996 : 109) quant au repérage du fantasme de *castration* chez Poussin (Massaert 2015) se présentant sous la forme d'un espace contraignant informé par le schéma de l'ombilic elliptique. Le croisement/enveloppement récurrent dans l'ombilic parabolique caractérisant l'organisation des peintures de Memling relève pour sa part du fantasme du *retour dans le sein maternel*. Enfin, dans la transformation/contamination évoquée plus haut dans le tableau de Van der Weyden, on reconnaîtra le tour du fantasme de *séduction*.

À n'en pas douter, nous sommes très proches, avec le phénomène d'identification des schémas de pli des ombilics, des processus d'*Einfühlung*. Stefania Caliandro écrit qu'il s'agit de « ressentir une analogie structurelle avec l'objet regardé, s'envelopper en lui comme si c'était un vêtement » (Caliandro 2004 : 794), description où nous retrouvons la sensation d'enveloppement qui nous saisit devant les tableaux de Memling. L'expression à laquelle Stefania Caliandro fait référence : « je m'enveloppe dans ses contours comme dans un vêtement » est reprise à Robert Vischer dans son ouvrage *Über das optische Formgefühl* (Vischer 1873 : 72).

4. Duchamp et les 3 *stoppages-étalon*

On s'étonnera sans doute que Marcel Duchamp ait pu qualifier les 3 *stoppages-étalon* (1913) – œuvre sans doute modeste au regard des emblématiques *Grand verre* et *Étant donné* –, « d'œuvre la plus importante de toute sa production » (Molderings 2002 : 158)²³.

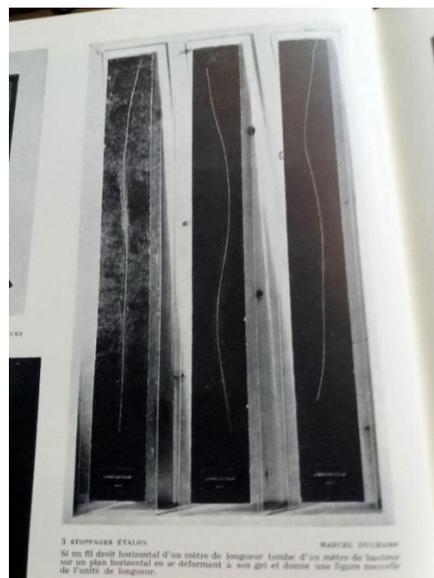


Fig. 15. Les 3 *stoppages-étalon* tels que reproduits dans *Le Minotaure* n° 10, 1937, p. 34.

²³ Cité par Hubert Molderings. Le propos est tenu dans un entretien avec Katharine Kuh publié dans *The Artist's Voice : Talks with Seventeen Artists*, New York, Harper & Row, 1962, p. 81.

Présenter les 3 *stoppages-étalon* comme le lieu par excellence de la mise en œuvre du hasard, comme cela se fait le plus souvent, même si les propos de Duchamp y incitent, relève d'un abus, d'une facilité ou à tout le moins d'une faiblesse de la réflexion. Selon son acception communément admise, le hasard se définit comme caractérisant la rencontre fortuite entre deux événements ou deux chaînes causales sans rapport préalable. Rien ici n'est fortuit : le lâché de fil est intentionnel pour ne pas dire calculé, la surface d'accueil a été placée soigneusement au sol au préalable, la longueur du fil et la hauteur de chute sont prédéfinies.

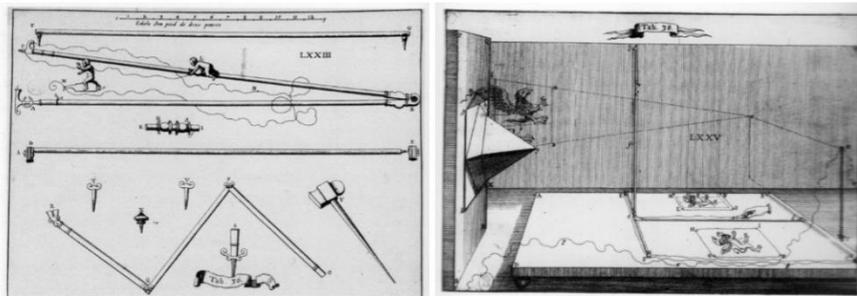


Fig. 16-17. Ludovico Cigoli, « Dispositif de dessin perspectif » in Jean-François Nicéron, *La perspective curieuse*, Paris, 1652, planches 73 et 75.

Parmi les notes concernant le Grand Verre, intitulées *À l'infinifif*, (*La Boîte blanche*, 1966), le dossier consacré à la perspective commence par cette indication :

Voir Catalogue de Bibliothèque Ste Geneviève toute la rubrique

Perspective :

Nicéron (le Père J., FR.) *Thaumaturgus opticus* (Duchamp 1975 : 122)²⁴.

Duchamp, tour à tour stagiaire, bibliothécaire suppléant et ensuite bénévole à la Bibliothèque Sainte-Geneviève entre mai 1913 et mai 1915 (Peyré 2014 : 14-17 et Molderings 2008 : 162 n. 68), connaissait donc les deux planches de Cigoli reproduites ci-dessus, auxquelles il faut ajouter la planche 74. Les parties de fil en surplus représentées sur ces planches, abandonnées sur le plan dit du sol, deviennent, dans les 3 *stoppages-étalon*, les éléments mêmes de l'expérience ; c'est le reste du dispositif perspectif qui devient l'œuvre.

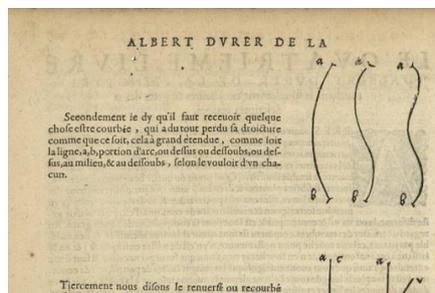


Fig. 18. *Les quatre livres d'Albert Durer, Peintre & Geometricien tres excellent, de la proportion des parties & pourtraicts des corps humains*, trad. Loys Meigret, Arnhem, Iean Ieanfz, 1613.

²⁴ Voir également (Duchamp 2008 : 124).

Évelyne Toussaint relève la parenté des 3 *stoppages* avec les trois lignes d'un dessin d'un autre ouvrage également conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, *Les quatre livres d'Albert Durer, peintre & geometricien tres excellent, de la proportion des parties & pourtraicts des corps humains* (Toussaint 2014 : 128-129). Le rapprochement pourrait pourtant se révéler trompeur, parce que, sans doute, purement formel. Dürer, en effet, propose en quelque sorte une codification, un alphabet de lignes pliées, courbées, entrelacées, etc. pour le tracé des corps à la manière des lignes sinueuses de *The Analysis of Beauty* de William Hogarth. On pourrait, par contre, trouver plus de sens à l'autre parallèle proposé par Évelyne Toussaint qui concerne les trois lignes, l'une droite et les deux autres de plus en plus irrégulières, tracées entre les dessins d'oiseaux en vol, en marge du folio 36 verso du *Manuscrit E* de Léonard de Vinci ; relevé des trajets des oiseaux comme les 3 *stoppages* sont le relevé de la chute des fils.



Fig. 19. Léonard de Vinci, *Manuscrits E*, Bibliothèque de l'Institut de France, détail du folio 36 v. Photo © RMN-Grand Palais (Institut de France) / Michel Urtado.

Les 3 *stoppages-étalon* mettent en place une procédure réglée tout en faisant très peu de cas du résultat précis de la retombée. S'arrêter au rôle du hasard pour caractériser cette œuvre consiste paradoxalement à donner encore, selon une pente très ancienne de la pensée des arts, une place prédominante au métrique, à la diversité de la forme arrêtée, à l'apparence des fils tombés au sol, alors que la composante essentielle de l'œuvre est topologique au sens du rapport au sol. La procédure et le lieu de la retombée importent plus que le résultat formel. Les aléas et modifications de la forme sont accessoires au regard de la figure, figure qui, tout comme chez Rubens, est celle de la chute.

Partant de l'expérience de 1913, Duchamp décline ensuite les 3 *stoppages-étalon* selon diverses formes sans que ces transformations matérielles n'affectent l'esprit de l'œuvre. Les différentes déclinaisons matérielles font partie des processus de monstration et de diffusion, mais n'altèrent en rien la visée première. C'est en 1918 que Duchamp confectionne, à partir des *stoppages*, les trois gabarits en bois pour la réalisation du tableau « Tu m' ». Les 3 *stoppages-étalon* seront exposés pour la première fois en décembre 1936 au Museum of Modern Art de New-York dans le cadre de l'exposition *Fantastic art dada surrealist*. C'est à cette occasion que les toiles teintées au bleu de Prusse ont été ôtées de leurs châssis, recoupées en largeur et marouflées sur trois plaques de verre (Molderings 2008 : 67). C'est également en 1936 que Duchamp confectionne la boîte pour accueillir les 3 *stoppages* de manière à ce qu'ils ne soient plus, comme précédemment, accrochés au mur à la façon de peintures (Molderings

2008 : 73-74)²⁵. Des copies de « la boîte » sont réalisées en 1963 pour les Musées de Stockholm et Pasadena, certifiées conformes par l'artiste, et l'œuvre est éditée avec son accord en huit exemplaires par la galerie Arturo Schwarz de Milan l'année suivante.

En 1914, les 3 *stoppages* sont démultipliés pour réaliser ce que Duchamp nomme les réseaux du « gaz d'éclairage », ou encore les « tubes capillaires » du tableau *Réseaux des stoppages* et pour réaliser ensuite l'étude sur verre *Les Neuf Moulés Mâlic*, elle-même préparatoire à *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Il y a là toute une rhétorique de la forme et une poétique qui s'élaborent au fil des ans, mais l'expérience fondatrice de 1913 garde sa force disruptive, quelles que soient les déclinaisons formelles qui se succèdent par la suite. Éric Alliez écrit que le « diagrammatisme principiel (ou idéal) [...] est ce qui importe, plutôt que les divers avatars [...] de la fabrication » (Alliez 2013 : 209 et n. 276) des 3 *stoppages*. L'important n'est pas, comme trop souvent répété, que Duchamp remette en question la convention du mètre étalon, mais qu'un arbitraire vienne remplacer le choix subjectif dans l'élaboration de ses œuvres. Si son expression « dépersonnaliser la ligne droite » (Molderings 2008 : 155 n. 5)²⁶ ne manque pas d'ambiguïté, il s'agit par contre assurément de désubjectivation de la création artistique. Herman Parret parle de concepts-objets (Parret 2000 : 89) pour définir les ready-made ; sans doute pourrait-on parler de concept-non-objet pour les 3 *stoppages*.

Jean-François Lyotard aura vu, dès ses *Transformateurs*, qu'il n'était nullement question de hasard dans les 3 *stoppages-étalon*, mais d'un questionnement de la causalité : « les effets quand ils se produiront non seulement apparaîtront sans cause, dénués de raison, mais ils le seront proprement » (Lyotard 2010 : 100). Cette subversion de l'ordre logique déborde le cliché, écarte la réponse trop facile qui viendrait résoudre le questionnement et clôturer le débat. L'œuvre de Duchamp bouleverse la raison.

Certes, on peut retenir l'idée d'un détournement de la projection perspective : ce n'est plus une forme ou un volume qui sont projetés sur le plan mais la ligne qui se trouve déformée par le temps, par le temps de la chute. La ligne droite libérée tombe sur un plan, mais au cours de sa chute, elle décrit une surface plissée ; cette surface est absente de la perception de l'œuvre alors qu'elle condense son événement. Duchamp écrit que le mouvement des fils « absorbe » la troisième dimension »²⁷. Comme sans doute le plus souvent en art, ce qui est à voir n'est pas montré. La surface décrite par la chute est à reconstruire par la pensée du spectateur, tout comme la surface du graphe de l'ombilic chez Rubens est à (ré)inventer par le regard (Massaert 2010). Dans ses entretiens avec Georges Charbonnier, Duchamp, évoquant son *Nu descendant l'escalier* (1912) et les chronophotographies comme « donnant le schéma, le diagramme du mouvement », déclare ensuite : « Après tout, un tableau est le diagramme d'une idée. » (Charbonnier 1994 : 59)

25 Dans *L'œil cartographique de l'art*, Christine Buci-Glucksmann développe le concept de « diagramme » et sa relation avec celui de « figure » et évoque l'écart, la confrontation de « deux planités, celle de la carte et celle du tableau », se référant au passage à Duchamp. (Buci-Glucksmann 1996 : 53-54)

26 « *Depersonalizing straight lines* » : « Questionnaire. Museum of modern art » in Francis M. Naumann, *The Mary and William Sisler Collection*, New York, Museum of Modern Art, 1984, pp. 170-171.

27 Marcel Duchamp, *Lettre à Paul Matisse*, novembre 1963. Le brouillon de la lettre est reproduit et cité par Hubert Molderings, (Molderings 2002 : 160). Hubert Molderings fait le lien avec la géométrie qualitative, la topologie. Voir également Paul Matisse, « Marcel Duchamp », *Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 3, janvier-mars 1980, pp. 14-25.

Si nous nous sommes attardés ici à la figure de la chute, notons que Duchamp s'est, à l'inverse, bien souvent évertué également à relever le bas²⁸ – pour reprendre les catégories batailliennes –, que l'on songe par exemple à la *Feuille de vigne femelle* (1950-51) et au « moule à pièces » correspondant ou au *Coin de chasteté* (1954)²⁹. De toute évidence, très bataillienne également, la plante de pied incrustée de mouches intitulée *Torture-morte* de 1959 – à rapprocher des trois photographies de Jacques-André Boiffard accompagnant le texte de Georges Bataille, « Le gros orteil », paru dans le volume 6 de la revue *Documents*, 1^{ère} année, en novembre 1929 ou, de façon plus explicite, la problématique qui se dégage des deux photographies de Boiffard intitulées respectivement *Chaussure et pied nu* et *Papier collant et mouches* – ou encore, parmi les originaux ajoutés par Duchamp dans certains exemplaires de *La Boîte en valise*, 1936-1941, le *Paysage séminal* ou les *Poils coupés* (*Sans titre*) (Gervais 2000 : 288-291)³⁰. Le mouvement ascendant qui se conjugue chez Rubens avec celui de la chute se retrouve donc également chez Duchamp et chez Picasso, si l'on suit le raisonnement de Denis Hollier analysant le texte de Bataille « Soleil pourri », paru également dans *Document*³¹, en hommage précisément à Picasso. Dans le texte consacré au préfixe « sur »³², Bataille s'en prend, écrit Denis Hollier, à « ceux qui réduisent la légende icarienne à son moment angélique, le décollage, alors que c'est sa chute, son moment luciférien, qui est seul exemplaire » (Hollier 1989 : 6) ; en quoi Rubens, lui, choisit de se placer au moment dramatique du basculement qui condense l'élévation et la chute.



Fig. 20. Marcel Duchamp, *Torture-morte*, été 1959, Mouches collées sur plâtre peint, papier monté sur bois, dans une boîte en verre, 29,5 x 13,4 x 10,3 cm, Centre national d'art et culture Georges Pompidou, Paris, Courtesy of Arturo Schwarz.
 Fig. 21 et 22. Jacques-André Boiffard, *Chaussure et pied nu* et *Papier collant et mouches*.

28 Lorsque l'art aborde le bas, n'est-il pas nécessairement conduit, d'une façon ou d'une autre, à le relever ? Voir l'article que Denis Hollier consacre à Picasso (Hollier 1989).

29 On retrouve la préoccupation de Duchamp pour les moules dans la définition des « Moules en plis » des notes de l'« Inframince ». L'on peut voir alors les plis des ombilics, qui configurent les peintures représentatives, rejoindre l'opération de la jambe du pantalon : « moule en étoffe qui s'exprime en plis [...] ne pas les solidifier ». (Duchamp 2008 : 292)

30 Herman Parret écrit que « Vingt exemplaires de *La Boîte-en-valise* contiennent le *Paysage fautif*, et huit autres cette constellation *sans titre* [*Poils coupés*] » toutefois sans préciser la source de cette information. (Parret 2000)

31 Georges Bataille, « Soleil pourri », *Documents* 3, 2^{ème} année, 1930, volume d'« Hommage à Picasso », reprint Jean-Michel Place, pp. 173-174, repris dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, pp. 230-231.

32 Georges Bataille, « La Vieille taupe et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste », *Tel Quel* n° 34 - Été 1968, pp. 5-17, repris dans *Œuvres complètes* vol. 2, Paris, Gallimard, 1970, pp. 93-109. Georges Bataille indique (page 105) que le texte était destiné à la revue *Bifur*, revue qui arrêta sa parution en 1931 avant que le texte n'y soit publié.

Il n'a échappé à personne, qu'au-delà de la chute des trois fils des *Stoppages*, c'est l'ensemble de l'art et de l'idée de l'art que Duchamp retourne – et plus seulement le geste de son faire comme dans les collages de Picasso – et fait tomber mais que, dans un même mouvement, il les relève, comme le commun de la roue de bicyclette ou le trivial de l'urinoir élevés sur un « socle », ou les fait léviter, comme le *Hat Rack* (Porte-chapeaux, 1917) qui s'expose – à l'égal de l'iconique *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch de l'exposition 0,10 (déc. 1915 - janvier 1916) (Boersma 1997) – suspendu dans le coin de la pièce.

On notera encore, qu'en passant du collage de Picasso aux 3 *stoppages-étalon*, nous avons échangé le processus contre le protocole (Guérin 2021 : 135-145). Dans le collage de Picasso, les mains sont encore engagées, elles enchaînent les opérations : elles découpent, retournent une moitié du papier journal découpé, appliquent la colle et pressent le papier. Chez Duchamp, les mains se désengagent, elles lâchent prise, le fil s'échappe des doigts. L'artiste a mis en place un appareil. Comme l'écrit Michel Guérin, l'appareil « fonctionne en large mesure selon lui-même, sans dévier de son programme » (Guérin 2021 : 157).

En 1946, revenant sur son parcours à l'occasion d'un échange avec James Johnson Sweeney, alors conservateur au Museum of Modern Art de New York, évoquant, comme avec Georges Charbonnier, son *Nu descendant un escalier* et son intérêt d'alors pour la chronophotographie, Duchamp déclare cette fois :

La réduction d'une tête en mouvement à une ligne nue me paraissait défendable. Une forme passant à travers l'espace traversait une ligne ; et à mesure que la forme se déplacerait, la ligne qu'elle traverserait serait remplacée par une autre ligne – puis une autre et encore une autre. Par conséquent, je me sentais habilité à réduire une silhouette en mouvement à une ligne plutôt qu'à un squelette. Réduire, réduire, réduire était mon obsession [...]³³

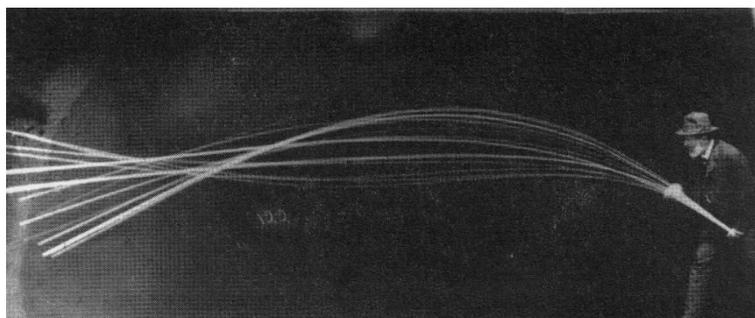


Fig. 23. Étienne-Jules Marey, *Vibrations d'une tige élastique de bois*, 1886.

Le rapprochement fait par Hubert Molderings avec les réflexions d'Étienne-Jules Marey et l'expérience qu'il décrit dans l'alinéa intitulé « Vibrations des tiges flexibles » de son ouvrage *Le mouvement* (Marey 1894 : 119)³⁴ est on ne peut plus éclairant. Depuis le graphe de l'ombilic relevé chez

33 Ce « Propos », en anglais, paru d'abord dans *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, n° 4-5, New York, 1946, pp. 19-21. Traduction française dans *Duchamp du signe. Écrits* (Duchamp 1975 : 171) pour ce passage. La réduction au squelette évoquée par Duchamp constitue, rappelons-le, le passage obligé du peintre figuratif pour construire ses représentations de corps.

34 Voir également Michel Frizot, « Une géométrie virtuelle du déplacement », in *Étienne-Jules Marey chronophotographe*, Nathan-Delpire, 2001, pp. 94-67, ill. pp. 95 et 182-183.

Rubens jusqu'au jeu avec la tension et le relâchement des fils chez Duchamp, ce ne sont pas les significations des œuvres qui nous ont préoccupés – c'est en effet là le travail de l'histoire de l'art et de l'iconologie – mais le sens qui se dégage d'un dynamisme morphologique et c'est en quoi nous croyons reconnaître les préoccupations de Stefania Caliandro lorsqu'elle écrit :

Ces structures perceptives sont appréhendées dans et avec l'observation des formes ; c'est grâce à elles que l'on a l'intuition d'une intelligibilité qui gouverne la morphologie du sensible, que l'on ressent une pensée plastique à l'œuvre, voire en l'occurrence, que l'on aperçoit une vibration au travers des formes. (Caliandro 2013 : 7)³⁵

Nous avons appelé « figure » cette vibration sachant que les deux approches, tant l'approche de l'œuvre par la figure que son approche par la vibration, tentent de saisir l'« archi-dispositif » où s'originent l'agencement et « l'intelligibilité » des formes. Si dans les peintures et dessins de Seurat, par exemple, la vibration de la touche et du grain du papier est porteuse du sens de l'œuvre – devenir lumière des touches de couleur et devenir poudroïement des corps (moins souvent des paysages) par le grain du papier –, chez Rubens l'amplitude et la période de la vibration embrassent la vague de l'ombilic entière parce que c'est elle qui est porteuse du sens.

« Réduire, réduire, réduire était mon obsession [...] », disait donc Duchamp³⁶. Un pas de plus et ne reste plus qu'une ligne, « nue », un fil tombé. La figure se réduit, abandonne sa grandiloquence, mais ne se résorbe-t-elle pas ainsi, débarrassée de son actualisation, à ce qui la constitue par excellence, le geste. La figure sera donc envisagée comme un concept central pour la compréhension sémiotique des œuvres, jusques et y compris dans l'effacement de sa matérialité sensible. La figure étant « schème poétique du geste », comme nous l'indiquait plus haut Michel Guérin, c'est ainsi également le geste qui se résorbe jusqu'à son suspens : un geste à visée formelle (Rubens), en passant par un geste logique (les possibles des positions, retournements du papier recto/verso, haut/bas de Picasso), jusqu'à sa limite (Duchamp). Lâcher c'est ne plus tenir ou retenir, pas même poser (Guérin 2021 : 126) ou placer mais laisser à l'errance. Alors que Rubens condense l'élévation, le retournement et la chute en leur représentation, Picasso resserre le lieu du retournement aux possibles du plan et enfin Duchamp réduit la chute au recueil de sa retombée sur le sol. Rappelons-nous que Duchamp en appelle au silence et à la lenteur (de Rougemont 1968 : 43)³⁷. Notre parcours, commencé dans les tumultes mythologiques, s'est avancé jusqu'à cette limite des possibles, jusqu'à ce point où une simple ligne peut faire événement, moins qu'une ligne, un simple fil tombé sur une surface, une chute, la chute d'un presque rien.

35 Voir également la version anglaise de ce texte : “Vibration as a Morphogenetic Force of Creation. Architectonic Dynamics in the Work of Peter Eisenman”, in Stefania Caliandro, *Morphodynamics in Aesthetics. Essays on the Singularity of the Work of Art*, Springer Nature Switzerland AG, 2019, p. 55.

36 Le sémioticien reconnaîtra ici ce que Jacques Fontanille a pu, à l'occasion, définir comme relevant d'une « minimalisation du plan de l'expression » dans ce qu'il qualifie de « geste éthique » (Fontanille 2015 : 74-75). L'essentiel de ce chapitre de l'ouvrage repose sur une première version intitulée « Le beau geste », publiée sous les noms d'Algirdas Julien Greimas, et Jacques Fontanille, dans *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiries*, Montréal, vol. 13 nos 1-2, 1993 et nous semble devoir plus qu'il ne le dit à l'ouvrage de Jean Galard intitulé *La beauté du geste*, paru aux Presses de l'École Normale Supérieure en 1984.

37 « [...] tout l'effort de l'avenir sera d'inventer, par réaction à ce qui se passe maintenant, le silence, la lenteur [...] ». (Lake George, (N. Y.) 3 août 1945.) L'ensemble du *Journal d'une époque 1926-1946* de Denis de Rougemont paraît chez Gallimard en 1968. Voir cette citation attribuée à Marcel Duchamp page 563.

Bibliographie

- ALLIEZ, É.
2013 (avec la collaboration de Jean-Claude Bonne), *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel.
- BARTHES, R.
1964 « L'activité structuraliste », *Les Lettres Nouvelles*, février 1963, repris dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, pp. 213-220.
- BOERSMA, L. S.
1997 *O,10. La dernière exposition futuriste*, Paris, Hazan.
- BOIS, Y.-A.
1992 "The Semiology of Cubism", *Picasso and Braque. A Symposium*, New York, The Museum of Modern Art, pp. 169-208 (Discussion : 209-221).
- BONNEFOI, C.
1997 « Sur l'apparition du visible. Entretien avec Yve-Alain Bois et Jean Clay », *Écrits sur l'art [1974-1981]*, Bruxelles, éd. La Part de l'Œil, pp. 159-217.
- BUCI-GLUCKSMANN, C.
1996 *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée.
- CALIANDRO, S.
2002 « L'émergence d'une psychophysique de la perception en art », *Tangence*, n° 69. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/008076ar>
2004 « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, 2004/3 vol. 68, Presses Universitaires de France.
2013 « La vibration comme force morphogénétique de création. Ou le dynamisme architectural dans l'œuvre de Peter Eisenman », *Cygne noir*, revue d'exploration sémiotique n° 1. En ligne : <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/lavibration-chez-eisenman> (consulté le 11/01/2022).
- CHARBONNIER, G.
1994 *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, éd. André Dimanche.
- DE MÈREDIEU, F.
2000 *Kant et Picasso. « Le bordel philosophique »*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon.
- DE ROUGEMONT, D.
1968 « Marcel Duchamp mine de rien », *Preuves* n° 204, Paris, février 1968, pp. 43-47.
- DUCHAMP, M.
1975 *Duchamp du signe. Écrits*, nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris, Flammarion.
2008 *Duchamp du signe* suivi de *Notes*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion.
- FONTANILLE, J.
2015 *Formes de vie*, Presses Universitaires de Liège.
- FOSTER, H.
« Scènes "primitives" (Gauguin, Picasso, Kirchner) », Paris, *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne* n° 48, été 1994 pp. 25-47.
- FRANCASTEL, P.
1967 *La Figure et le Lieu*, Paris, Gallimard.
- GERVAIS, A.
2000 *C'est. Marcel Duchamp dans « la fantaisie heureuse de l'histoire »*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon.
- GREENBERG, C.
1966 "Picasso since 1945", *Artforum* 5, octobre 1966, pp. 28-31.
- GREIMAS, A. J.
1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

- GUÉRIN, M.
 2008 *Pour saluer Rilke*, Belval, Circé.
 2011 *Philosophie du geste*, édition augmentée, Arles, éd. Actes Sud.
 2014 « La finitude du geste », *Le Geste entre émergence et apparence*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 7-30.
 2021 *La troisième main*, Arles, éd. Actes Sud.
- HOLLIER, D.
 1989 « Portrait de l'artiste en son absence », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n° 30, hiver 1989, pp. 5-22.
- JUNOD, P.
 1976 *Transparence et opacité*, éd. L'Age d'Homme,
- LÉAL, B.
 1998 « Peindre avec ce qu'on voudra... », *Picasso. Papiers collés*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 9-14.
- LYOTARD, J.-F.
 2010 *Les Transformateurs Duchamp* (Paris, Galilée, 1977), rééd. Leuven University Press.
- LOJKINE, Stéphane
 1996 « La main tendue, le regard démasqué », *Théâtralité et Genres littéraires*, Larue (éd.), Poitiers, Publications de la Licorne, pp. 93-114.
- MALRAUX, A.
 1949 *Le musée imaginaire, La création artistique*, Paris, Skira.
- MAREY, É.-J.
 1894 *Le mouvement*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994.
- MASSAERT, L.
 1993 « Structure plastique et espace du fantasme », *La Part de l'Œil*, vol. 9, 1993, « Dossier : Arts plastiques et psychanalyse II », pp. 139-149.
 2010 « L'ombilic Rubens », *La Part de l'Œil*, 25-26, Dossier : « L'art et la fonction symbolique », pp. 195-219.
 2015 « Nous les escamotés », *La Figure à l'œuvre*, « Études offertes à Michel Guérin », dir. Jean Arnaud, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 83-95.
 2019 « Immanence du savoir et configuration du tableau » in *Signata*, Annales des sémiotiques [En ligne], 10 | 2019, « Image et connaissance », <http://journals.openedition.org/signata/2315>
 2020 « "Objets" de peinture – trois retournements », *Convocarte* en ligne n° 10 – 2020 : « Arte e Loucura – Estética e Teoria », pp. 106-127.
<http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/05/Convocarte-N.%C2%BA10-Arte-e-Loucura.pdf>
- MERLEAU-PONTY, M.
 1964 *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. TEL (1979).
 1966 *La prose du monde*, établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard.
- MICHAUD, P.-A.
 2005 *Comme le rêve le dessin*, Paris, Musée du Louvre, Centre Pompidou.
- MOLDERINGS, H.
 2002 « Une application humoristique de géométrie non-euclidienne », introduction au « brouillon inédit d'une lettre à Paul Matisse au sujet des 3 stoppages étalon », *Étant donné Marcel Duchamp* n° 4, second semestre, Paris, Association pour l'étude de Marcel Duchamp, pp. 158-161.
 2008 *L'art comme expérience, Les 3 stoppages étalon de Marcel Duchamp*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- NASSIF, J.
 1970 « Pour une logique du fantasme » (texte non signé attribué à), *Scilicet* 2/3, Paris, Seuil, pp. 223-273.
- PARRET, H.
 2000 « Le corps selon Duchamp », *Protée*, 28 n° 3, <https://doi.org/10.7202/030608ar>
- PETITOT, J.
 1977a « Topologie du carré sémiotique », *Études Littéraires*, vol. 10, n° 3, Université de Laval, Québec,

- 1977, pp. 347-428. Consultable en ligne :
<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1977/v10/n3/500445ar.pdf>
- 1977b « Identité, et catastrophes, topologie de la différence », in *L'Identité*, Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, Grasset.
- 1979 « Saint Georges. Remarques sur l'espace pictural », *Sémiotique de l'espace*, Paris, Bibliothèque Médiation, Denoël/Gonthier, pp. 95-153.
- PEYRÉ, Y.
 2014 « L'invention de la différence », Yves Peyré, Evelyne Toussaint, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, éd. du Regard, pp. 11-87.
- PODRO, M.
 1987 « Dépeindre : dépeindre le veau d'or », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 21, septembre 1987, pp. 47-67.
- PORTE, M.
 2019 *La dynamique qualitative en psychanalyse*, Préface de René Thom, Paris, PUF (1994).
- RUBIN, W.
 1988 « La genèse des Demoiselles d'Avignon », *Les Demoiselles d'Avignon*, volume 2, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée Picasso, 26 janvier-18 avril 1988, pp. 367-487.
- STEINBERG, L.
 1988 « Le bordel philosophique », *Les Demoiselles d'Avignon*, volume 2, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée Picasso, 26 janvier-18 avril 1988, pp. 320-365.
- THOM, R.
 1990 *Apologie du logos*, Paris, Hachette.
- TOUSSAINT, É.
 2014 « Duchamp lecteur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève », Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, éd. du Regard, pp. 91-209.
- VERNANT, J.-P.
 1985 *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette.
- VISCHER, R.
 1873 *Über das optische Formgefühl [Sur le sentiment optique de la forme. Contribution à l'esthétique]*, trad. Maurice Élie, in Maurice Élie, *Aux origines de l'Empathie. Fondements et Fondateurs*, Nice, Ovidia, 2009.
- WAHL, F.
 1996 *Introduction au discours du tableau*, Paris, Seuil.
- WILDGEN, W.
 2017 « Une sémiotique de l'image et de la musique au-delà de la "sémiotique logocentrique" de Greimas », Version augmentée de la contribution de W.W. au Congrès de l'AFS : « Greimas aujourd'hui : L'avenir de la structure », Paris, 2017. Accessible sur www.researchgate.net.
- WOODCOCK, A. & DAVIS M.
 1978 *Catastrophe Theory*, New York, E.P. Dutton ; tr. fr. *La théorie des catastrophes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984.

Pour citer cet article : Lucien Massaert. « Et la figure va en s'amenuisant », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7648>> Document créé le 27/06/2022

ISSN : 2270-4957

Wunderbare Kombinationen.
Figurabilité des guerres du Golfe chez
Gerhard Richter et Werner Herzog

Wunderbare Kombinationen.
Figurability and the Gulf Wars according to
Gerhard Richter and Werner Herzog

Angela Mengoni

Numéro 127 | 2022

Résumé : La première et la deuxième guerre du Golfe font partie des interventions militaires « préventives » typiques de l'État d'exception, qui trouvent leur légitimité dans la perception partagée d'une menace et d'un risque imminents. À dix ans d'intervalle, Gerhard Richter et Werner Herzog se confrontent à ces événements. Le premier avec le livre *War Cut* (2003), dans lequel il assemble des extraits de journaux sur la guerre et des détails d'une de ses peintures abstraites ; le second avec le film *Leçons de ténèbres* (*Lektionen in Finsternis* 1992), dans lequel il explore le paysage du Koweït dévasté par des puits de pétrole en feu, mais accompagne les images d'un texte apocalyptique qui ne fait aucune référence explicite au conflit. L'article discute et réfute les accusations d'« esthétisation de la guerre » portées par certains critiques à l'encontre de ces œuvres et montre comment elles témoignent au contraire d'aspects spécifiques de ces conflits. En particulier, à travers une focalisation sur l'émergence de la figurativité ou sur son érosion, elles réfléchissent aux stratégies médiatiques de production du risque, ou à l'impact traumatique du conflit sur la population civile.

Mots clés : guerre préventive, trauma, figurabilité, Gerhard Richter, Werner Herzog

Abstract: The first and second Gulf Wars are “preventive” military interventions typical of the state of exception, which find their legitimacy in the shared perception of an imminent threat and risk. Ten years apart, Gerhard Richter and Werner Herzog have grappled with these events. The former with the book *War Cut* (2003), in which he assembles newspaper excerpts about the war and details from one of his abstract paintings; the latter with the film *Lessons of Darkness* (*Lektionen in Finsternis* 1992), in which he explores the landscape of Kuwait devastated by burning oil wells, but accompanies the images with an apocalyptic text that makes no explicit reference to the conflict. The article discusses and refutes the accusations of “aestheticization of war” made by some critics to these works and shows how, on the contrary, they testify to specific aspects of these conflicts. In particular, by focusing on the emergence of figurativity or its erosion, they reflect on how the media discourse participated in the production of risk and on the traumatic impact of the conflict on civilians.

Keywords: preventive war, trauma, figurability, Gerhard Richter, Werner Herzog

Auteurs cités : Denis Bertrand, Michael Diers, Jacques Fontanille, Louis Marin, Pietro Montani

o. Richter et Herzog face aux « guerres » du Golfe

Les stratégies de véridiction ont toujours caractérisé la narration médiatique de la guerre, mais elles deviennent cruciales dans les conflits de la modernité tardive, ces guerres préventives dans lesquelles la croyance en une menace « objective » vise à dissimuler la violence de l'agression militaire, en la remplaçant par un principe de nécessité. Même le mot « guerre » est remplacé par des dénominations de nature technique, telles que « campagne » ou « opération spéciale ». Dans une telle stratégie véridictoire, le dicible et le visible sont souvent appelés à se renforcer mutuellement, surtout dans le discours des médias : le mot sollicite le repérage d'une menace – armes chimiques, cibles militaires – et, à son tour, l'image médiatique est convoquée afin de renforcer certaines isotopies du récit et, par conséquent, son faire-croire.

Les pages qui suivent se concentrent sur la façon dont les œuvres d'art peuvent devenir un lieu de lisibilité privilégié pour de telles stratégies, à condition de considérer qu'une telle lisibilité n'est pas le produit des références thématiques que les œuvres peuvent faire à un conflit spécifique, mais de la manière dont elles témoignent, par un travail sur leur propre forme, d'une forme d'expérience historique¹. Nous nous intéresserons ici à deux œuvres qui font ouvertement référence aux « guerres » du Golfe et qui ont été produites à une dizaine d'années d'intervalle. *War Cut* est un livre d'artiste composé par Gerhard Richter en 2003, qui combine les détails d'une peinture abstraite² de l'artiste avec des extraits de journaux publiés dans les jours du déclenchement de la deuxième Guerre du golfe. Une dizaine d'années plus tôt, en 1992, Werner Herzog avait réalisé *Lektionen in Finsternis* [*Leçons de ténèbres*], un essai filmique³ dans lequel les plans aériens du Koweït d'après-guerre sont accompagnés d'un récit apocalyptique de fin des temps ayant lieu sur « une planète dans notre système solaire », tels les premiers mots d'un scénario qui évite toute contextualisation historique ou argumentation politique explicite. Leur rapprochement découle, et c'est là notre proposition, moins d'une pertinence thématique – les conflits dans cette région et leur spécificité – ou d'une pertinence figurative – l'exploration du paysage, si présente dans les deux œuvres –, que de leur focalisation sur les stratégies de véridiction cruciales dans ces conflits et sur le rôle qu'y joue « l'appréhension de la figurativité » – plutôt que la manifestation figurative accomplie : le statut de cet « amont de la figurativisation » comme « modalité centrale et fondatrice du croire » (Bertrand 2000 : 148) a d'ailleurs été bien souligné en sémiotique ; nous y reviendrons. C'est en se concentrant sur ce complexe travail de surgissement et de régression figurative que nous pourrions reconnaître une portée politique non littérale à ces œuvres, faute de quoi elles seront accusées – comme elles l'ont été – d'« esthétisation de la guerre », ou d'une redoutable autoréférentialité « formaliste », face aux expériences tragiques qu'elles évoquent.

1 Je me réfère ici librement au concept de *Lesbarkeit* de Walter Benjamin, qui indique le processus par lequel une forme de l'expérience historique parvient à la « lisibilité » à travers une image *autre* qui en explicite les traits. Bien que cette notion soit principalement liée à la conception benjaminienne de l'histoire et bien que l'*image dialectique*, lieu de cette production de connaissance, ne soit pas une « image » au sens visuel du terme, l'idée de lisibilité implique un nouveau statut pour les objets de la culture visuelle (les vitrines, le sandwich man, etc.) qui, par leur agencements et qualités matérielles, rendent « lisibles » les processus historiques. Voir : W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, [N 3, 1], p. 479.

2 Lorsque l'adjectif se réfère au tableau de Richter, nous utilisons le mot abstrait par convention, selon l'usage courant dans l'histoire de l'art. En sémiotique, la distinction entre peinture figurative et peinture abstraite est remise en question dès le début de travaux sur la figurativité.

3 C'est ainsi que Valérie Carré le décrit dans la filmographie de son livre et c'est une définition bien plus appropriée que celle de « documentaire », qui est systématiquement remise en question par Herzog (Carré 2007 : 309).

1. « Wunderbare Kombinationen », des combinaisons merveilleuses - *War Cut*

War Cut est un livre d'artiste publié par Gerhard Richter en 2004. L'artiste a sélectionné 165 extraits du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* des 20 et 21 mars 2003, jours du début de la guerre en Irak, et les a combinés avec autant de détails photographiques de sa peinture abstraite *Abstraktes Bild* de 1987 (CR no 648-2). Ces photographies – au format classique de 10 x 15 cm – sont juxtaposées aux textes sur une double page qui est également divisée graphiquement en quatre zones, chacune pouvant accueillir une portion de texte, une photographie du tableau ou un blanc⁴. Cette combinaison, cependant, est soumise à des règles purement formelles et est systématiquement dépourvue de toute production intentionnelle d'effets sémantiques, puisque les doubles pages sont organisées selon le seul critère de la symétrie : d'une grille dont les quatre positions sont totalement blanches, on passe à une présence progressive de textes et images qui remplissent toutes les positions à la moitié du volume, pour ensuite se dégrader de façon renversée jusqu'à la dernière grille, elle aussi blanche.

Ce qui a été décrit comme une posture « anti-subjective » et anti-auteur dans le travail de Richter dès le début des années 1960⁵ revient dans *War Cut* sous forme de stratégie sémiotique, qu'il n'y a guère de sens à décrire en termes d'« anti-subjectivité ». Il s'agit plutôt d'un sujet sémiotique dont les pratiques énonciatives sont largement régulées par la mise en œuvre de processus de réaction, au sens chimique du terme ; un sujet systématiquement dépourvu de toute modalisation selon le « vouloir » et qui met en place des protocoles pour s'en débarrasser : remplacement du choix du « sujet »/thème du tableau par la convocation d'une photographie comme ready-made, intervention de procédures mécaniques ou aléatoires de projection, coulure, juxtaposition, etc. *War Cut* combine également des matériaux préexistants : les détails du tableau avaient été photographiés par l'artiste deux ans auparavant au Musée d'art moderne de la ville de Paris et conservés ensuite dans son atelier ; les 165 extraits d'articles, en revanche, sont transformés en fragments anonymes : leur titre est effacé, les caractères typographiques de l'impression sont remplacés par une police homogène et ils sont imprimés les uns après les autres.⁶ De plus, Richter déclare qu'il n'a lu la plupart des textes qu'après les avoir disposés à côté des images en fonction d'un « lien en termes de couleur, de structure et d'autres caractéristiques » ; ce n'est qu'alors que « le hasard produisait de merveilleuses combinaisons [*wunderbare Kombinationen*] » (Richter

4 Richter énonce le principe de production de l'œuvre à la fin du livre, dans une brève note sous la seule reproduction complète du tableau : "I took 216 excerpts from the 1987 Abstract painting n. 648-2, photographing each detail in the summer of 2002 and combining them all one year later with texts that were published in the *New York Times* on 20 and 21 March 2003 as the war on Iraq was launched" (Richter 2004 : 328). Mon analyse sera menée sur l'édition anglaise du livre, je citerai donc directement d'après le texte anglais car, avec les choix linguistiques opérés par l'artiste, il est partie intégrante de cette édition, qui est en fait une œuvre en soi.

5 L'idée d'une posture « anomique », soustraite à tout *nomos* qui règle le choix de « sujet », la hiérarchisation de contenus et le contrôle subjectif de l'artiste, est encouragée par les déclarations de l'artiste de ces années et par sa proximité explicite à la Pop américaine et à son geste machinique, surtout en ce qui concerne l'usage de la photographie (Buchloh 1999) ; il faut dire qu'il a depuis précisé le statut de ces déclarations (voir par exemple : Richter 2009 : 170-174).

6 « J'aime à penser que, peut-être, en supprimant les titres, j'ai contribué à ce que ces textes soient lus comme de la littérature » (Richter 2009 : 456). Je citerai à plusieurs reprises l'interview avec Thorn-Prikker partiellement traduit dans l'édition anglaise des textes de Richter citée ici, mais avec des ajouts du texte original lorsque cela est nécessaire : J. Thorn-Prikker, "Je dramatischer die Ereignisse sind, desto wichtiger ist die Form'. Ein Gespräch mit dem Künstler Gerhard Richter über seine Arbeit War Cut", *Neue Zürcher Zeitung*, 29 Mai 2004.

2009 : 462)⁷. Ce processus fortuit est repris dans l'édition anglaise, qui utilise des extraits du *New York Times* publiés aux mêmes dates et que j'analyse ici (Richter 2004)⁸.

La revendication explicite d'absence de tout critère sémantique dans les juxtapositions de *War Cut*, ainsi que le contraste entre le récit journalistique et les images abstraites de sa peinture, ont souvent donné lieu à l'accusation d'un « formalisme irritant »⁹ ou, encore, à la préfiguration d'un « spectateur irrité » qui se demande « s'il n'est pas carrément obscène de ne mettre en parallèle avec la guerre que sa propre production artistique autoréférentielle » (Diers 2006 : 104). Diers, à vrai dire, cite ces questions pour les démentir, car « dès que l'on commence à lire et à combiner » on découvre que la relation image-texte s'éloigne radicalement du caractère « illustratif » qu'elle revêt habituellement dans le récit journalistique et prend ainsi la forme d'« une expérience esthétique qui recèle une connaissance (visuelle-)politique [*eine (bild)politische Erkenntnis*] » (*Ibid.* : 105). Cette « connaissance » fait cependant fi de la nécessité d'une analyse sémiotique de l'œuvre, car elle consisterait en une critique de la transparence médiale exercée par la peinture abstraite qui « se soustrait radicalement à la littérisation, tandis que les textes de la presse nécessitent de la pure illustration des images réalistes, certainement pas d'images abstraites qui “ne disent rien” » (*Ibid.* : 102).

Il s'agit d'une critique classique de la pure transparence – et de la naturalisation de l'immédiateté – à laquelle l'image serait appelée par un système médiatique qui la réduit à image « faible », incapable de déployer ses ressources proprement visuelles de reconfiguration active du monde, ce qui vaudrait aussi pour « les stratégies de visualisation restrictives » de l'univers militaire¹⁰. Pourtant, penser le déclenchement de l'imagination produite par ces images non figuratives comme une critique molaire des médias serait ignorer le statut de cette œuvre en tant que véritable *objet théorique*, c'est-à-dire sa capacité à « penser », à se constituer en espace d'élaboration théorique par ses propres articulations sémiotiques. Alors que *War Cut* serait précisément un objet théorique qui rend lisible le lien constitutif entre les stratégies de véridiction médiatiques et cette forme contemporaine de conflit qu'est la *guerre préventive*. Telle est notre hypothèse, et elle ne fait qu'explicitier le travail de production de sens immanent à l'œuvre, appelant à dépasser toute conception naïve de l'« intentionnalité de l'artiste ». De plus, lorsque Richter est interrogé sur la juxtaposition « à l'aveugle » des fragments visuels et textuels dans *War Cut* – une question qui sous-entend le statut dysphorique d'une absence d'intentionnalité –, il répond en réaffirmant sa foi en une *forme* capable non pas tant de représenter, mais de rencontrer [*begegnen*] les « événements chaotiques » de la réalité, grâce précisément à une « contrainte de formulation [*Formulierung*], d'où quelque chose de compréhensible, de lisible puisse émerger » (Richter 2009 : 461).

7 Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les miennes.

8 L'édition française, quant à elle, conserve la mise en page exacte du volume allemand, mais en traduisant les textes du *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, ce qui m'a amenée à travailler plutôt sur l'édition anglaise.

9 Guido Meincke évoque cette réaction possible à la réponse de Richter sur l'importance du thème de la guerre : « Oui. Ces expériences sont présentes, comme un thème sous-jacent. [...] Mais le plus grand plaisir a été de terminer ce livre. Ensuite, c'était amusant d'avoir produit quelque chose de beau » (Meincke 2013 : 128).

10 C'est un argument que l'on retrouve, par exemple, dans la distinction de Gottfried Boehm entre « image faible » et « image forte », cette dernière ne se réduisant pas à une fonction purement mimétique et étant capable de produire, par sa propre « logique iconique », un véritable « *Wuchs an Sein* », un accroissement de l'être ; pour une exploration des points de contact et de différence entre le tournant iconique et la sémiotique plastique voir : Mengoni 2018.

1.1. Production figurative et guerre préventive

Le rôle crucial de l'opacité des images dans le traitement médiatique de la deuxième guerre du Golfe a souvent été souligné. Cette opacité a été évoquée comme synonyme d'indétermination visuelle, liée à une faible densité figurative de l'image plutôt qu'à la dimension non-transitive et présentative manifestée par des marques énonciatives. Les flashes abstraits qui ont traversé le ciel nocturne et saturé les écrans au début de l'action militaire *Shock and awe* ont longtemps été commentés. Souvent associés aux images virtuelles et aux jeux vidéo, ils s'inscrivent pourtant dans une longue histoire : alors que les technologies de visualisation militaires ont produit un constant « élargissement du champ de perception militaire », la contrepartie a été des manifestations visuelles de plus en plus aveuglantes et opaques, comme dans les bombardements de la deuxième guerre mondiale : « une série d'effets spéciaux, une projection atmosphérique conçue pour confondre dans l'obscurité une population terrifiée », qui a joué un « rôle psychologique majeur » (Virilio 1984 : 71,78). Dans le cas de la guerre en Irak, l'indiscernabilité visuelle de ces images – les « intenses flashes blancs avec des reflets orange » des premiers bombardements – a été maintenue et intensifiée par la médiatisation, ce qui aurait favorisé, grâce à leur basse définition, leur circulation intense et leur qualité « relativement anonyme ». Mais ces qualités visuelles auraient aussi provoqué une indiscernabilité cognitive et une résistance à l'analyse « par un effort pour réduire son impact visuel [de la guerre] en saturant sans cesse nos sens d'images indiscernables et indistinctes » (Mirzoeff 2005 : 67). Cependant, plutôt qu'une lecture « molaire » de l'opacité de ces images médiatiques et de leurs implications politiques, le travail de Richter nous invite à faire l'expérience de l'interaction entre le discours médiatique de la guerre et les images fort indéterminées qui l'accompagnent, suggérant – comme nous le verrons – qu'un certain degré d'indétermination de l'image joue non pas un rôle accessoire, mais un rôle stratégique dans ce conflit en Irak qui a été qualifié de « préventif ».

En feuilletant les pages de *War Cut* – la disposition n'impose aucune lecture séquentielle –, on fait l'expérience des « merveilleuses combinaisons » évoquées par Richter ; elles surgissent de l'interaction entre les textes journalistiques sur la guerre, traitant des aspects militaires, stratégiques, économiques, de sécurité ou d'opposition interne, et des images photographiques de peinture abstraite¹¹. Le degré de netteté du cadrage varie de la mise au point parfaite au flou total, mais la faible densité figurative de ces détails picturaux s'avère malléable, car, exposés à la sollicitation sémique de la dimension figurative du texte, certains de leurs formants plastiques deviennent un support figural pour la scène mentionnée dans le texte.

Dans plusieurs cas, cette malléabilité de l'image est mise au service du texte de manière surprenante. Sur une double page (p. 73), une photographie en gros plan de bandes de peinture polychrome, d'où jaillit une traînée allongée de matière jaune, se propageant du centre vers la droite, est juxtaposée à un article sur la question des armes chimiques dans l'arsenal irakien (Fig. 1) :

¹¹ Le dépassement de la lecture séquentielle est confirmé par le fait que, dès 2004, l'artiste a introduit la maquette du livre entier dans son *Atlas*, transformant ainsi ses pages en planches disposées en grille dans l'espace (G. Richter, *Atlas*, éd. H. Friedel, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004, planches 697-736). Sur la *table* en tant que champ d'opérations capable d'articuler visuellement des relations entre fragments et sur le *regard* explorateur que requiert toute *forme-atlas*, voir : Didi-Huberman 2010, chap. 1.

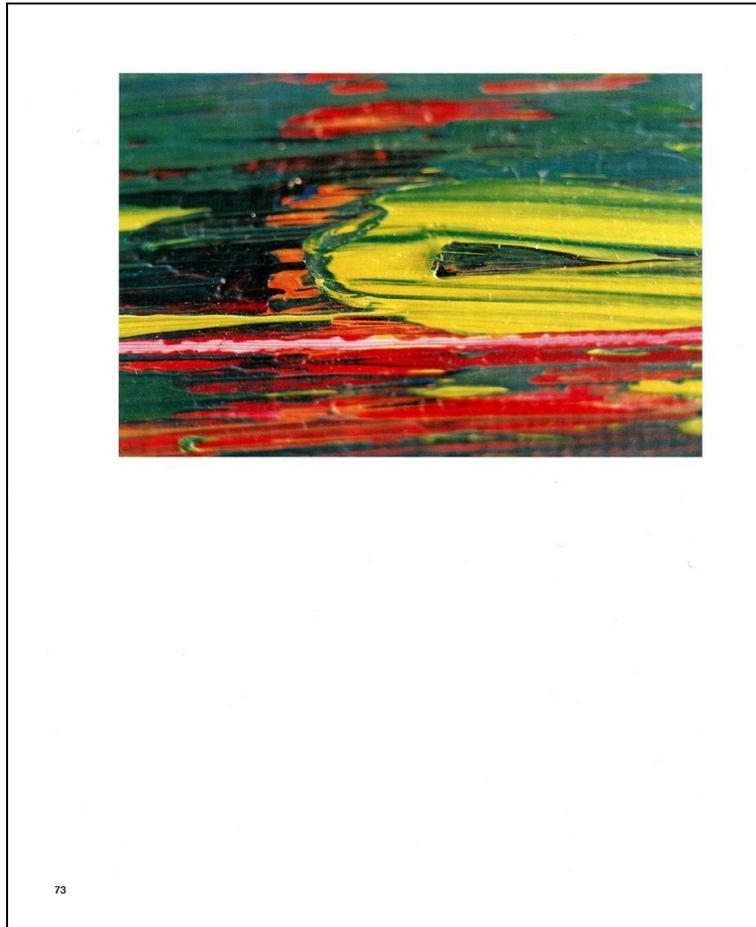


Fig. 1 - G. Richter, *War Cut*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2004, p. 73-74, © Gerhard Richter 2022 (20062022)

Iraq also still *seems to* rely on “wet” versions of biological agents like anthrax, which lose effectiveness in sunlight and in hot water. The story will be very different, however, *if* Iraq has developed anthrax in the form of dry micro-powders that are coated for wide dissemination and resistance to the sun [...] This danger *would be* compounded *if* Iraq has built a covert delivery system [...] The discovery by weapons inspectors this month of warheads fitted with cluster bomblets that *could* spread chemical or biological agents is worrisome. With improved delivery, the lethality of these agents *could be* 10 to 100 times higher. (Richter 2004 : 74, je souligne)¹²

Dans une logique « préventive » où la menace garantit la légitimation de l’attaque, ce qui émerge est le lien constitutif entre l’intervention militaire et la perception du risque (Lee 2007). La guerre de 2003 en Irak, en tant que « première intervention préventive », trouve sa légitimation non seulement dans la présence supposée d’armes chimiques en Irak, mais avant tout dans la production de la perception que cette présence potentielle constitue une menace décisive et, par conséquent, capable de

¹² Les articles-source sont indiqués à la fin du volume, en ce cas : Anthony H. Scordesman, “The Pentagon scariest thoughts”.

justifier « moralement » une action militaire¹³. Ainsi, la description extrêmement précise et hautement iconique de ces dotations, qui ne sont pourtant que supposées, active une sémantisation figurative et l'émergence de possibilités figuratives dans un détail pictural dont la production de sens est plutôt plastique dans ses conditions habituelles de réception. Lisons d'abord le passage de l'article :

The most efficient way to use chemical and biological agents is a low-fly, slow-flying system that releases just the right amount of an agent in a long line over a target area or that circles in a spiral. Iraq has been working on sprayers for two decades. (*Ibid.*)

La traînée de peinture jaune à côté donne lieu à des possibilités figuratives inattendues, qui n'auraient pas pu naître de la seule image. Les exemples sont innombrables dans le livre, mais ils trouvent des manifestations significatives dans les descriptions de paysages. De nombreux détails photographiés montrent le processus de stratification « contingente » qui caractérise la peinture abstraite de Richter dès la fin des années 1970 (Meincke 2013 : 131-7) : la distribution de la peinture à l'aide de grandes spatules soustrait la production de formes au contrôle de la main et permet une superposition de couches dont la succession dans le temps reste visible et est ici magnifiée par l'objectif qui en saisit le relief et le reflet de lumière. Cette structure « géologique » entre en résonance avec le paysage lorsque, par exemple, elle est associée à la description du paysage désertique comme un lieu à fouiller et à tamiser (fig. 2) :

13 « La pertinence actuelle du thème de l'intervention préventive tient au fait que la politique militaire américaine récemment adoptée repose sur l'idée que des circonstances internationales nouvelles (révélées par les attaques terroristes du 11 septembre) ont rendu l'intervention préventive parfois moralement justifiée » (Lee 2007 : 120).

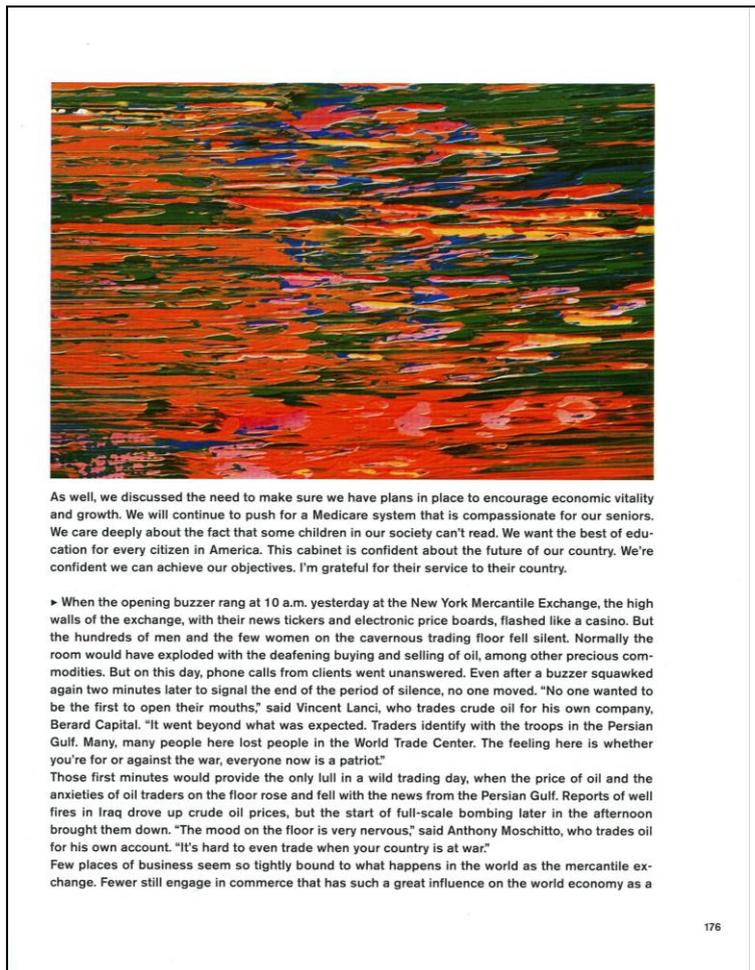


Fig. 2 - G. Richter, *War Cut*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König 2004, pp. 175-176, © Gerhard Richter 2022 (20062022)

By nightfall today, a Jordanian relief official said 67 people were living in a refugee camp about 36 miles from the border [...] Unlike the northern borders with Iran and Turkey, or the south with Kuwait, this western border with Jordan is far calmer: it is largely empty and thus carries little potential for uprising or infighting among Kurds or Shias. Still, the region is expected to be a target for American operations since United States officials have said they believe that the western desert may contain weapons of mass destruction, just possibly missiles pointing at Israel as in the Persian Gulf war in 1991. (Richter 2004 : 175)

L'image ne se plie certainement pas à une illustration de ce désert de frontière où les réfugiés plantent leurs tentes – même si les couches de peinture pâteuse résonnent avec ces tempêtes qui *fouettent* le sable – mais elle offre une surface-territoire prête à être examinée afin d'extraire de l'informe une preuve, du désert, une figure cachée. Le désert est précisément la figure deleuzienne de l'espace *lisse* – un espace de libre circulation, non soumis à la mensuration et à la hiérarchisation – ; la transformation, envisagée dans *Mille Plateaux*, de cette frontière « largement vide » en un espace qui dissimule des armes cachées et même déjà pointées – « possibly missiles pointing at Israel » – nous ramène au procès de *capture* qui produit un paysage *strié*, tamisé, contraint d'accueillir l'inspection d'un regard prêt à organiser et à ancrer sa matière à partir de formants figuratifs qui ont valeur de preuve.

Strier signifie aussi opérer « une partition de l'espace », ce qui nous ramène à la segmentation et à l'ancrage figuratifs (Deleuze et Guattari 1980 : 479). La pâte picturale, dont la photographie parvient à capter les épaisseurs (Fig. 2), offre une surface résistante à toute iconisation univoque, mais la description verbale du paysage canalise le potentiel figural de cette masse et, de plus, assigne à la position énonciative proche et perpendiculaire un regard thématiquement chargé, renvoyant au cadrage en plongée de l'hypervision militaire, avec sa construction de l'objectivité (Avezzù 2017). En fait, le regard « de prédation » – comme il a été remarqué – « ne regarde pas *le* paysage mais *dans* le paysage » dans le but d'attraper une proie et, ce faisant, ne peut pas « voir le paysage qui, lui, n'est pas constitué de choses singulières, ayant une relevance, mais de la relation entre les choses » (Lancioni 2020 : 236).

1.2 Ce que le regard apprend de War Cut : figurabilité et légitimation du conflit

La relation entre texte et image dans *War Cut* a souvent été interprétée de manière dichotomique à partir de la tension entre, d'une part, la manière dont l'image active des investissements figuratifs cohérents avec les textes juxtaposés (comme nous venons de le voir) et, d'autre part, l'observation d'une résistance constitutive de ces images à ce même processus. L'émergence surprenante de formants figuratifs a souvent été remarquée – et parfois poussée bien au-delà de la pertinence thématique des articles¹⁴ –, mais elle a été interprétée de différentes manières. Selon certains, l'image dans *War Cut* regagnerait sa « fonction de signe », comme ils disent, au sens d'un mode « illustratif » réservé aux images par un discours médiatique où « on voit ce qu'on connaît (déjà) et on reconnaît ce qu'on veut voir » (Diers 2006 : 105). D'autre part, il y a le constat d'un échec de cette relation dû à une résistance constitutive des images « abstraites » à la lexicalisation, ce qui produirait une critique implicite des « stratégies visuelles restrictives de l'apparat militaire contemporain et, par conséquent, du jeu d'illusion optique [*Gaukelspiel*] des images dites de guerre », alors que *War Cut* affirmerait, au contraire, « le pouvoir d'association et d'imagination qui a sa réserve dans les images de la mémoire collective » (*ibid.* : 102). D'une part, donc, l'évocation d'une discursivité médiale spécifique et de sa relation illustrative entre texte et image ; d'autre part, sa négation par des images qui sollicitent l'imagination de manière autonome, ou bien des images qui regagnent leur « polysémie », « disqualifiant ainsi le langage comme moyen définitif d'interprétation » (Meinke 2013 : 261, 258). L'image s'ouvre et se retire simultanément de l'investissement figuratif et renvoie à la fois au discours médial de la guerre et à une autre possibilité d'imagination créatrice.

Cependant, cette perspective nous empêche de reconnaître que le montage de Richter ne nous confronte pas à une option alternative entre figurativité et abstraction, mais à la possibilité d'activer différents degrés de densité figurative, et met ainsi sous nos yeux une stratégie de production discursive typique, non pas de la guerre en général, mais de cette guerre « préventive » qu'a été la deuxième guerre du Golfe. La possibilité de cette forme « préventive » de guerre a été formulée dans le cadre international établi par les attaques terroristes du 11 septembre 2001 et par leur caractère de « menace » sans précédent (utilisation d'armes de destruction massive, collusion entre les terroristes et certains États,

14 « D'autres [images] peuvent servir d'illustrations lorsque le texte parle de déserts ou de paysages. Il y a alors des vues aériennes. Des champs de pétrole en feu, des lacs, du sang. Vous ne les avez pas peintes, mais ils rentrent dans l'image. Parfois, des fantômes, des crânes, des grimaces surgissent » (ainsi s'exprime Thorn-Prikker dans la version allemande de son interview avec l'artiste).

etc.), face auquel l'administration Bush a théorisé la légitimité de l'action préventive : « Comme une question de bon sens et d'autodéfense, l'Amérique agira contre de telles menaces émergentes avant qu'elles ne se forment pleinement » (cité dans Lee 2007 : 121)¹⁵. Même sans suivre en détail la distinction technique entre *préemption* et *prévention* (*ibid.* : 120), il est évident que le statut narratif et aspectuel qui découle de la déclaration ci-dessus est entièrement nouveau, car il déplace l'anti-sujet vers une dimension virtuelle qui est plus imperfective qu'inchoative : une attaque ennemie n'a pas vraiment commencé, mais un certain processus est en cours, bien qu'invisible, et doit être détecté (*emerging*, selon les mots de Bush)¹⁶. Mais, puisque ce dont il est question ici, en termes de véridiction, c'est le passage du *secret* à la *vérité* et donc de la relation *être/non-paraitre* à *être/paraître*, c'est surtout la construction perceptive de cette menace qui devient cruciale. La réaction à une attaque militaire est en fait remplacée ici par la *décision* concernant une menace¹⁷. Dans les textes de *War Cut* la nécessité « d'éliminer une menace [*to remove a threat*] » est souvent évoquée et accompagnée d'isotopies du risque et de configurations qui déclinent, dans différents contextes, la construction visuelle de preuves qui démontrent ce risque. Cela est vrai à la fois « ailleurs » en Irak, et aux États-Unis, sur le front intérieur. Dans l'extrait d'un article sur la situation à New York et le plan de sécurité interne dénommé Atlas¹⁸, le lien est établi entre l'omniprésence du contrôle et la présence potentielle – toujours exprimée au conditionnel – d'un danger, malgré l'absence de sa manifestation ; cela montre précisément la structure aspectuelle de la « précaution », qui agit pour empêcher la perfectivité future des procès en cours :

There are warnings from Washington; the possibility of new terrorist attacks; [...] Throughout midtown the police are on streets, in subways, at bridges, at tunnels, they dominate Times Square. [...] At the checkpoint nearly every car and van was stopped for a brief examination by the officers, who checked licenses and registrations as well. Another member of the team said in two months of working at the checkpoint, he has found some expired registrations, but nothing more. Is the effort worth it? "It's a precaution", the officer said. "We could find anything at any time. I hope we don't" (Richter 2003 : 67).

15 J'ai travaillé à plusieurs reprises sur *War Cut* et la guerre préventive, notamment en relation avec les attentats du 11 septembre 2001 dans l'œuvre de Richter (voir : Mengoni 2020) ; cette contribution propose, à travers une comparaison avec le film de Herzog, de se concentrer sur la question de la figurativisation et sur son rôle stratégique dans les deux œuvres et dans les conflits auxquels elles font référence.

16 La déclaration de Bush au début de l'attaque de la coalition – qu'on retrouve également parmi les textes de *War Cut* – résume parfaitement cet aspect : « Sur mes ordres, les forces de la coalition ont commencé à frapper des cibles sélectionnées d'importance militaire afin de saper la capacité de Saddam Hussein à faire la guerre » (Richter 2004 : 157).

17 Selon Giorgio Agamben, l'« état d'exception » qui accompagne la guerre préventive prévoit la suspension du cadre normatif habituel, non pas pour sortir du droit, mais précisément pour révéler, une fois la norme retirée, la *décision* pure qui est le fondement de la norme elle-même (Agamben 2003).

18 L'article est de Joyce Purnick, "A City in Fear Loses Some of Its Swagger" (Richter 2004 : 66-67).

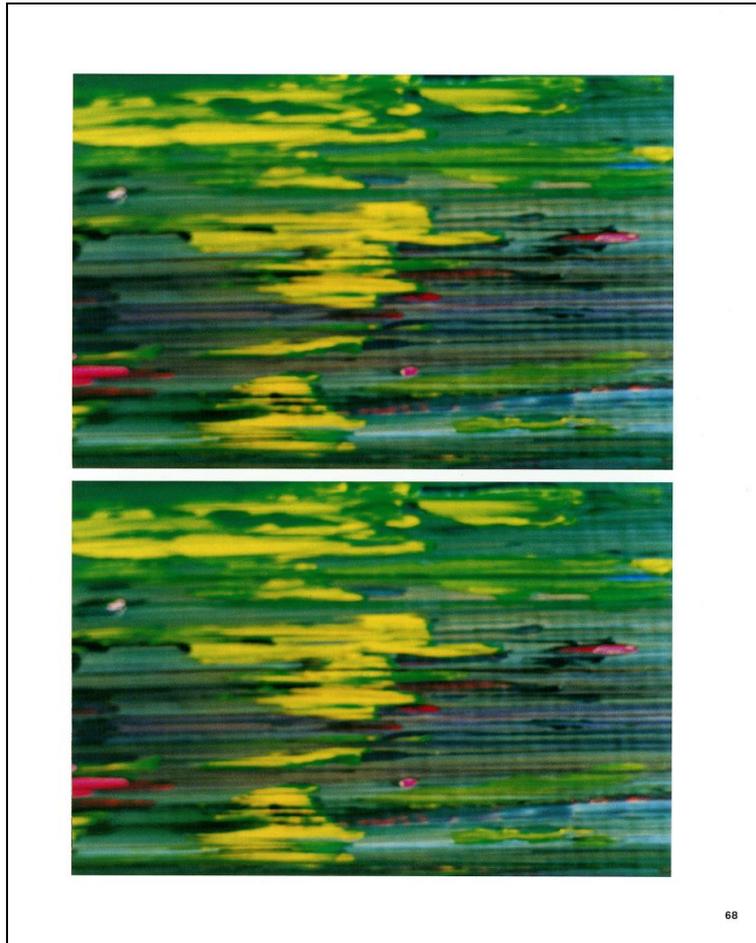


Fig. 3 - G. Richter, *War Cut*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König 2004, pp. 67-68, © Gerhard Richter 2022 (20062022).

Les deux détails de la page opposée, avec des bandes horizontales jaunes et rouges sur une dominante verte striée, n'offrent aucun support à la « sollicitation » de la grille de lecture convoquée par le plan du contenu du texte verbal (Greimas 1984 : 10) (fig. 3). Pourtant, il ne s'agit pas d'opposer cette opacité de la matière picturale aux cas de figurativisation partielle déjà évoqués et que l'on retrouve souvent dans les pages dédiées au moment topique du premier bombardement, par exemple lorsque la grande tache horizontale rouge dans le détail photographique peut devenir, grâce au flou de la mise à point et à la sollicitation sémantique du texte verbal, le formant figuratif de ce « grand nuage de poussière dans l'air [great cloud of dust into the air] » qui était le seul « impact visible » de l'attaque de la coalition (*ibid.* : 157). Dans les deux cas, ce n'est pas le degré d'iconisation atteint qui compte, mais l'émergence de la figurativité dans son lien constitutif avec la dimension fiduciaire du discours, car au cœur des stratégies véridictoires du discours médiatique sur la guerre préventive il n'y a pas tant la reconnaissance de signes-objets iconisés et le succès de la référenciation, que le processus même de stabilisation figurative. C'est cela que *War Cut* explore et son spectateur aussi : les sources normatives qui préfigurent l'exception de cette « guerre qui n'est pas une guerre », ainsi que les événements dans l'histoire récente, montrent que la guerre préventive, en raison de sa structure aspectuelle anticipative, ne requiert pas la manifestation iconisée d'une preuve, mais plutôt, avons-nous dit, la *perception* d'une menace. Cela déplace de manière décisive l'accent, de la figurativité réalisée, vers les conditions de la

saisie perceptive qui est à la base du croire partagé, un déplacement qui a d'ailleurs caractérisé la conception sémiotique de la figurativité au cours des dernières années.

Si une « approche structurale » de la figurativité s'est concentrée sur la production d'une impression référentielle, obtenue par une discrétisation du monde perçu – grâce à la segmentation déterminée par une grille de lecture culturelle, comme on le sait – et par un ancrage des figures du plan d'expression du monde naturel aux significations du plan du contenu des langues naturelles, l'idée d'une macrosémiotique du monde naturel a été largement problématisée. Les critiques portaient sur la manière dont les figures du plan de l'expression sont reconnues et sur la manière de les catégoriser dans la langue, ce qui a conduit à « réfléchir à la constitution sémiotique du monde naturel, notamment dans les actes de perception et d'interprétation, qui ne peuvent se réduire exclusivement à des opérations modales : l'ensemble de la dimension sensible et figurative, en effet, échappe à une telle réduction » (Fontanille 2007 : 181). Cela investit et redéfinit également le statut fiduciaire de la figurativisation. Si le *croire vrai* sur lequel se fonde le contrat fiduciaire de cette reconnaissance des figures du monde « se situait à l'arrière-plan de l'analyse comme un horizon imperceptible », il vient désormais occuper « le devant de la scène » : reconnaître la modalité centrale et fondatrice du *croire*, et de l'espace fiduciaire qu'elle institue, consiste « à expliciter davantage les sources phénoménologiques de toute signification figurative » (Bertrand 2000 : 148). En ce sens, *War Cut* semble assumer un statut presque paradigmatique, puisque l'expérience qu'il réserve au spectateur est précisément celle d'une appréhension du figurable, qui n'est plus tournée vers l'aval des effets de sens du palier figuratif dans la manifestation discursive, mais plutôt « vers l'amont de la figurativisation [...] où se réalise l'articulation entre la scène de l'acte sensible, cette nappe du sens qui enveloppe les choses dans l'aperception, et la mise en discours des figures qui en attestent la présence dans le langage » (*ibid.* : 149). Cette exploration de la manière dont le palier figuratif de la signification *advient* dans le discours est poursuivie dans *War Cut* par la juxtaposition de la dimension figurative du texte verbal et des images exposées à une resémantisation qui, par ce nouveau régime d'énonciation dans lequel elles sont placées, les éloigne de leur sémantisation habituelle : dans le tableau, la matière picturale participe d'une sémiotique plastique, produisant des syntaxes rythmiques et des effets de temporalisation (les couches « géologiques » des tableaux abstraits de Richter) ; lorsqu'ils sont photographiés et insérés dans le volume, cependant, ces détails sont exposés, par l'interaction avec les extraits, à une sémantisation figurative qui tend vers la stabilisation d'un paysage figuratif¹⁹. Or, c'est précisément cette stabilisation figurative qui est cruciale et même stratégique dans la construction du risque typique des guerres préventives. C'est encore Denis Bertrand qui souligne comment cette approche de la conception de la figurativité « ne fait que tirer les conséquences du modèle fondateur de la semiosis » pour ouvrir plutôt un nouvel espace d'investigation, dans la mesure où elle explore le lieu d'articulation entre la substance du contenu et la forme du contenu, celle-ci articulée dans le langage. Il montre également comment cette exploration représente une dimension fondatrice du texte littéraire, là où « l'interrogation sur la conscience perceptive et ses enjeux fiduciaires peut être même littéralement mise en scène » (*ibid.* : 150). Nous pouvons alors remarquer comment cette imbrication constitutive entre l'émergence perceptive de la figuration et la portée

¹⁹ *War Cut* nous semble alors bien montrer que « la distinction entre le figuratif et le plastique devient une distinction qui dépend du type de sémantisation mise en œuvre, donc du régime expérientiel [*sic*] de l'observateur » (Dondero 2006 : 9).

fiduciaire est également au cœur des stratégies véridictoires constitutives de toute guerre préventive, largement poursuivies par le discours médiatique que Richter convoque directement. Si l'œuvre de Richter est « politique », c'est parce qu'en confrontant systématiquement le regard du spectateur à une figurativité en devenir, elle réactive le regard qui tamise les images satellitaires du paysage iraquien ou la foule new-yorkaise, à la recherche d'un appui figuratif du danger, en nous confrontant à ce lien originaire entre les opérations de reconnaissance et de croyance, au statut fiduciaire inhérent à l'assomption d'un objet perçu, voire à la fabrication de celui-ci aux frontières de la figuration.

Plutôt que d'établir – comme le suggèrent la plupart des interprètes – une opposition entre un mode illustratif de l'image par rapport au texte verbal et une opacité qui l'esquive, *War Cut* nous invite à expérimenter ce qui est crucial dans la légitimation du conflit préventif, à savoir l'avènement de l'adhésion perceptive elle-même comme un espace polémique et de négociation que le discours médiatique exploite à fond. Il le fait soit en produisant des ancrages figuratifs qui soutiennent le discours du risque – concernant la soi-disant preuve de l'existence d'armes de destruction massive –, soit en exploitant l'opacité des images, au bénéfice d'une action militaire qui profite alors de l'indétermination en ce qui concerne ses effets et leur impact traumatique. Et, encore, il faudrait s'attarder sur une certaine rentabilité médiatique des *images pauvres*, à faible définition)²⁰. Pourtant, dans les deux cas, il n'y a pas d'opposition entre figurativité et « abstraction », car ce qui est en jeu n'est pas le degré d'iconisation, mais l'appréhension elle-même de la figurativité. En appelant le spectateur à sonder « à l'intersection du sensible et du figuratif, le moment vacillant du figurable » (*ibid.* : 155), *War Cut* lui offre un champ d'exploration des stratégies de production de sens propres à un traitement médiatique qui, en régime préventif, fait partie intégrante de la « guerre », car il contribue à la construction de sa nécessité, du *devoir-faire* qui fonde sa légitimité. La production du risque doit donc atteindre le statut partagé de croyance collective. C'est précisément l'un des cas où « l'accord des hommes ne trouve sa valeur de vérité qu'en lui-même, dans le processus collectif qui conduit à l'accord sur la vérité » plutôt que dans une détermination extérieure ; en d'autres termes, la légitimation d'une guerre préventive est « une affaire de *véridiction* au sens littéral du terme » (Fontanille 2015 : 23).

C'est dans ce contexte que les textes de *War Cut* poursuivent leur production du risque, en articulant l'inférence incertaine sur la présence effective d'armes présumées par l'utilisation du conditionnel²¹ avec la description figurativement très dense du phénomène incertain ; on dit par exemple qu'« une des *possibilités* » que le Pentagone craint le plus est l'inoculation de la variole, même si : “there is *no evidence* that Iraq has smallpox and soldiers were vaccinated – thus the serious threat *would be* to civilian workers at our ports and military bases”. Ces armes, dont l'existence est si incertaine, sont néanmoins décrites en détail : “history will be very different *if* Iraqis developed anthrax in form of sun-resistant dry micro-powders : this is possible, but we don't have enough evidence to say it's probable” (Richter 2003 : 74 ; *je souligne*). Par contre, de nombreuses descriptions de la première attaque sont figurativement très incertaines : les fortes explosions sur la cité “*appeared to be bombs*”, le

20 Hito Steyerl souligne cet investissement axiologique, car les images « pauvres » sont associées « dans les média mainstream (notamment dans les émissions de news) à l'urgence, à l'immédiateté et à la catastrophe, et sont extrêmement précieuses » (Steyerl 2012 : note 5).

21 Il s'agit ici de la régulation aléthique de la *condition* (voir l'entrée *Condition* dans : A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 *ad vocem*).

“antiaircraft fire *appeared* to be ineffective” et les automobiles sur l’autoroute “*appeared* to be drivers fleeing the attack” (Richter 2004 : 157 ; *je souligne*).

Dans les deux cas, le potentiel de régénération d’un figurable qui n’a pas encore de valeur déterminée semble exposé à un investissement idéologique par son interaction avec le discours verbal. Ainsi, tantôt un objet-signe à fonction probatoire peut émerger de la masse plastique, comme dans un paysage, tantôt la masse de peinture résiste à toute émergence figurative, demeurant dans une ouverture sémantique qui peut renvoyer à l’opacité de l’action militaire, à la dématérialisation ou à l’effacement des corps des victimes et des signes de destruction que la définition d’« effets collatéraux » renforce. C’est précisément sur ce dernier aspect qu’un autre artiste avait travaillé, dix ans plus tôt, à propos de la première guerre du Golfe.

2. Érosion figurative, *Leçons de Ténèbres*

Alors que *War Cut* explore l’instauration de l’espace fiduciaire de la figurativité, qui est crucial dans un régime de guerre préventive, *Lektionen in Finsternis* [*Leçons de ténèbres*, 1992, 52 min], le film que Werner Herzog a réalisé immédiatement après la première guerre du Golfe traite d’un conflit qui n’a pas eu besoin de légitimer sa nature préventive, et qui a néanmoins porté le nom d’« opération » et le statut de guerre non conventionnelle, tout en produisant des effets de destruction et de traumatisme dans la population, que son nom cherche à atténuer²².

Une fois de plus, si le film d’Herzog réussit à témoigner de cet impact sur le paysage et les personnes, il le fait au-delà de toute prise en charge d’une impossible « représentation » figurative de la catastrophe, s’adressant plutôt à une déchirure de la stabilité et de la consistance figurative elle-même, ce qui n’a pas épargné à l’auteur, comme à Richter, de « se retrouver empêtré dans une controverse entre esthétique et politique » (Prager 2007 : 179) et d’être accusé d’« esthétiser la guerre » (Gandy 2012 : 530). En effet, le film a suscité de vives critiques lors de sa première mondiale au Festival du film de Berlin où, face au public qui huait et protestait après la projection, le réalisateur « est monté sur scène et, dès que le silence s’est rétabli, a crié vigoureusement : “Vous vous trompez tous !” » (*Ibid.*).

En effet, le film ne montre aucun investissement thématique ouvertement lié à la guerre du Golfe, fidèle au refus programmatique d’Herzog de considérer l’absence d’élaboration formelle comme une garantie de « vérité », ainsi que l’affirme sa célèbre *Déclaration du Minnesota*, où l’on peut lire : « Il y a des couches plus profondes de vérité dans le cinéma et il existe une chose telle que la vérité poétique, extatique. Elle est mystérieuse et insaisissable et ne peut être atteinte que par la fabrication, l’imagination et la stylisation »²³. De manière significative, l’épigraphie au début du film, attribuée à Pascal, a en fait été inventée par Herzog : « Le collapse de l’univers stellaire s’accomplira – comme la

22 Après l’invasion du Koweït par l’Irak, l’opération « Desert shield » (« Tempête du désert ») a débuté le 7 août 1990. Les États-Unis ont envoyé un contingent militaire massif en Arabie saoudite, rejoint par une coalition de 34 pays. La résolution 678 du Conseil de sécurité des Nations Unies, évoquant la possibilité d’une action militaire, a préparé l’intervention appelée « Operation Desert Storm », qui a débuté le 16 Janvier 1991 et s’est achevée le 28 février.

23 La déclaration, composée par douze « thèses », a été lue au Walker Art Center de Minneapolis le 30 Avril 1999. Elle porte, par ailleurs, le titre de « Lessons of Darkness » – d’après la composition musicale baroque de Couperin *Leçons de ténèbres* –, ainsi qu’une référence à cette même expression en clôture du texte : “Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species – including man – crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.”

création – en grandiose beauté » ; même si elle est « fausse », ce qu'elle dit de la beauté de la destruction saisit le caractère des paysages apocalyptiques d'après-guerre qui sont en grande partie le sujet du film. *Leçons de ténèbres* documente le désastre écologique du paysage koweïtien, avec des centaines de puits de pétrole incendiés par l'armée iraquienne en retraite. Herzog l'a tourné en octobre 1991, un mois seulement avant la fermeture du dernier puits, lorsqu'il collaborait avec le documentariste Paul Berriff, qui avait déjà l'autorisation de filmer et qui a réalisé la plupart de ses séquences aériennes²⁴.

De nombreuses définitions – comme celle de « documentaire apocryphe [apocryphal documentary] » d'Ames – ont tenté de rendre compte de la nature d'un film qui juxtapose des séquences de nature documentaire (les plans du territoire dévasté du Koweït), une bande sonore de musique classique ouvertement dramatique – opéra, requiem – et une voix off, celle d'Herzog lui-même, qui procède à une narration de type apocalyptique, mimant la topique du « voyage cosmique » (Ames 2012 : 66) et de la « fin de la civilisation », sa « disparition proche » interprétée par certains comme une catastrophe écologique, au vu des images qui l'accompagnent (Carré 2007 : 241). Ce décalage entre le caractère documentaire des séquences – au sens où elles sont situées et localisables dans un horizon référentiel – et le récit était problématique. La première phrase prononcée après l'apparition de l'épigraphe confère d'ailleurs au récit un caractère universel et cosmique : « Une planète dans notre système solaire. Chaînes montueuses blanches, nuages, le paysage enveloppé dans le brouillard »²⁵. Ces mots accompagnent un arrêt sur image de châteaux d'eau en forme de gigantesques champignons à la tombée du soleil (Fig. 4), suivi par un plan-séquence de collines désertes enveloppées de fumée, des éléments qui sont donc immédiatement réinscrits dans une dimension cosmologique. Tout comme les ouvriers travaillant au milieu de flammes gigantesques dans leurs scaphandres au plan suivant, décrits comme des « créatures », des « êtres » inconnus : « le premier être [*Wesen*] que nous avons rencontré, essayait de nous communiquer quelque chose ».



Fig. 4, 5 - W. Herzog, *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm., 1992, photogrammes

Ce bref prologue – il y a ensuite 13 chapitres dont les titres évocateurs apparaissent à l'écran – a été considéré comme emblématique du fait que le film adresse la question « universelle » de la

24 Le tournage a été réalisé, sur une période assez courte, avec l'équipe de pilotes d'hélicoptère et de techniciens constituée par Berriff : « L'équipe est arrivée dans le nord du Koweït en octobre 1991 (un mois avant que le dernier feu de puits de pétrole soit éteint) et le film entier a été tourné en un peu moins d'une semaine » (Ames 2012 : 66). Tourné à l'origine en format Super-16, le film a ensuite été transposé en 35 mm et présenté dans plusieurs festivals (Schwarz 1995 : 167).

25 Herzog a réalisé deux versions du film avec sa voix off, une allemande et une anglaise, je traduirai en français à partir de la version allemande.

destruction et du « destin de notre planète, plutôt qu'un discours historiquement spécifique » (Prager 2007 : 179). Cependant, ce type d'argument ignore le fait que l'œuvre aborde les effets et la nature de cette guerre à travers une image du monde qu'elle produit, c'est-à-dire un monde dans lequel la possibilité même de la sémiologie est affectée, un monde qui connaît la crise du lien entre les manifestations verbales ou visuelles et leur possibilité de produire du sens. C'est d'ailleurs la question que le prologue introduit d'emblée, lorsqu'il nous laisse observer pendant plusieurs secondes la figure que nous venons d'évoquer : les gestes d'un homme qui, nous dit-on, « essayait de communiquer » (Fig. 5), des gestes qui ne sont pas vraiment codifiés, mais maintenus dans une zone d'indécidabilité quant à leur signification, des gestes qui préfigurent de potentielles polarisations sémantiques, lorsque on le voit pointer la terre du pied et de la main, puis faire une sorte de geste de coupure de la tête, comme dans une combinaison indéchiffrable de menace, ou de danger, ou d'annonce du destin de la terre, ou bien toutes ces choses à la fois. Si un prologue annonce et condense de façon paradigmatique ce qui sera développé par le film sous d'autres formes, la question du seuil entre les gestes, les mots, les signes culturellement codifiés et des manifestations du sensible qui échappent à toute codification s'annonce ici comme centrale.

Si, en effet, *War Cut* nous appelle à explorer un aspect stratégique de la guerre préventive et de sa communication, à savoir le lien entre la germination figurative et la charge véridictoire qui lui est attribuée, dans *Leçons de ténèbres* le regard énonciateur semble plutôt esquisser et témoigner d'une régression du figuratif iconisé vers le fond inarticulé du sensible qui en est la condition de possibilité.

2.1 Témoigner le trauma face à la « guerre juste »

Le premier chapitre – *I. Une capitale* – offre une paisible vue aérienne de la Ville de Koweït au coucher du soleil, avec le son ambiant du chant du muezzin [Fig. 6]. Le paysage est encore constitué d'un tissu figuratif stable et iconisé, avec ses grandes rues et ses tours, même si la voix off annonce que « Quelque chose pèse sur cette ville, cette ville qui sera bientôt détruite par la guerre » et que, par conséquent, nous regardons ce paysage depuis l'avenir de sa destruction (la marche funèbre solennelle de la « Mort de Ase » de Edvard Grieg renforce l'annonce de cet horizon terminatif).



Fig. 6, 7 - W. Herzog, *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm., 1992, photogrammes

Cette destruction est évoquée dans le chapitre suivant (*II. La guerre*) par une courte séquence du premier bombardement nocturne de Bagdad diffusé par CNN (Fig. 7), seulement 35 secondes d'images tirées des archives médiatiques, avec les taches blanches de la défense anti-aérienne qui s'élèvent lentement. La rupture produite par cet événement, dont la lisibilité en termes de représentation « référentielle » est

quasi nulle, est soulignée par l'annonce « La guerre n'a duré que quelques heures. Après, tout était différent ».

Les images de CNN présentent une rupture visuelle en raison de leur grain opaque et leur degré d'abstraction. La littérature a abondamment remarqué comment ces qualités visuelles étaient isomorphes à une opération générale de suppression des « séquences sensibles », celles des cadavres, que ce soit en raison d'une routine de pré-censure, ou d'un régime visuel de « distanciation » et d'effacement des victimes dans une guerre qui se voulait principalement une guerre de bombardements aériens de haute précision (Taylor 1992). Cette soustraction des corps du visible sert d'ailleurs le discours institutionnel qui consiste à délimiter le conflit à l'action contre un dictateur, plutôt que contre son peuple, d'où l'idée d'une « guerre juste » (Hollis 1992 : 213-4). La seule présence de cette brève séquence ne peut évoquer cet horizon sémantique dans son ampleur, pourtant ces images deviennent représentatives du discours médiatique, qui a évacué et soustrait à la visibilité les corps ayant subi les conséquences des bombardements, réduits ici à des traces lumineuses.

Le reste du film se mesure alors au défi de redonner une fonction testimoniale à l'image, par rapport à l'horizon traumatique de la guerre et de ses effets. Une fonction qui refuse « l'idée d'une prise directe de l'image reproduite sur le monde de faits » – qui s'avère d'ailleurs impossible face à la nature traumatique des événements – mais qui exploite les ressources et la mise en forme du travail artistique pour « rendre justice à l'altérité irréductible du monde et au témoignage des faits, médiatisés ou non, qui s'y déroulent » (Montani 2009 : 485).

Dans le chapitre suivant, *Après la bataille*, la caméra explore – en vues aériennes et terrestres, en séquences ou en plans fixes – ce qui est annoncé par la voix off : les « traces » d'une destruction si violente qu'il est impossible de relier ces signes à une forme de vie humaine ou à une ville²⁶. En effet, la densité figurative du premier chapitre semble avoir subi une importante spoliation : la vaste étendue du paysage est jonchée de « carcasses » organiques et inorganiques – ossements, camions brûlés, squelettes de paraboles – qui peuvent encore être ancrées au contenu figuratif – et aux dénominations correspondantes –, mais qui sont désormais dépourvues de toute densité quant à la richesse de leurs qualités sensibles. Ce sont des figures isolées de ce réseau d'associations que toute sémiotique figurative active, permettant « de les classer, de les relier entre elles » (Greimas 1984 : 9) : la caméra survole des vestiges brunâtres monochromes, hors place, isolés de leurs configurations habituelles (des camions hors de la route, roues en l'air) ou dont les configurations internes ont imploré. C'est le cas de la forme liquéfiée d'un énorme réservoir dont les escaliers, les parois, la petite tour, tout ce qui caractérisait ses processus d'utilisation, s'est effondré au point de devenir méconnaissable (Fig. 8).

26 « Nous trouvons seulement des traces : est-ce que des hommes avaient vraiment vécu ici ? Y avait-il eu vraiment une ville ? La bataille avait fait rage si violemment, qu'après, l'herbe n'aurait plus grandi ici ».



Fig. 8 - W. Herzog, *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm., 1992, photogrammes

S'agit-il d'une catastrophe universelle ? De déplacement de la guerre du Golfe à un symbole d'une apocalypse environnementale qui anéantit l'humanité ? Et qu'en est-il de la spécificité de ce conflit ? Si l'on privilégie les longs plans aériens des puits en feu et du paysage dévasté, accompagnés par un texte aux traits souvent ouvertement apocalyptiques, cette interprétation semble plausible ; c'est toutefois sous-estimer deux chapitres du film, courts mais cruciaux, explicitement liés à la guerre du Golfe. Insérés à deux moments différents (min. 12' 02" et 20' 07"), ils interrompent les vues aériennes pour rapprocher notre regard des êtres humains et de leurs histoires.

Le quatrième chapitre, intitulé éloquentement *Trouvailles des chambres de torture*, transpose le mode énonciatif, que nous venons de voir à propos du paysage, à l'échelle plus réduite d'une pièce : le regard surplombant explore, cette fois, des objets disposés sur quelques tables et s'arrête finalement sur une chaise électrifiée (Fig. 9). « Traces », eux aussi, d'un événement qui « a été », mais présentés sans commentaire, ces objets ordinaires et parfaitement reconnaissables sont ré-thématisés par le titre selon un trait typique de la torture : transformer la dimension la plus domestique, intime et ordinaire en instrument de violence extrême, afin d'anéantir le monde du sujet (Scarry 1985)²⁷.

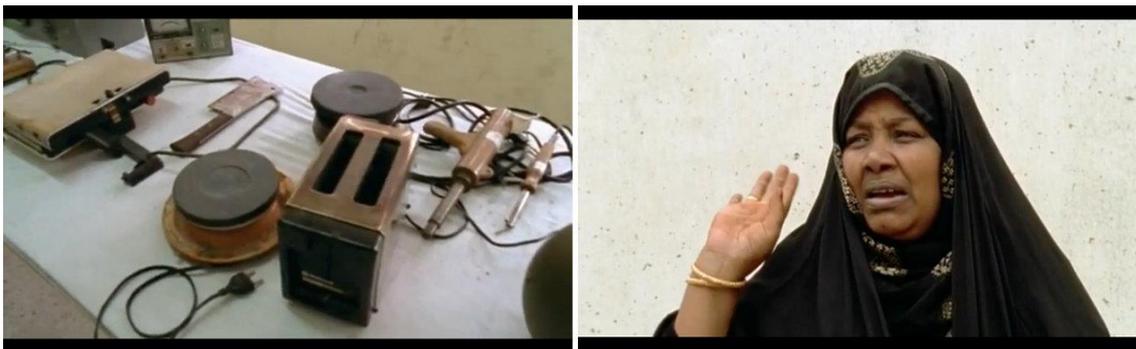


Fig. 9, 10 - W. Herzog, *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm., 1992, photogrammes

²⁷ Dans son ouvrage fondamental sur la torture, Elaine Scarry souligne comment cette dimension ordinaire, domestique, est assumée par les tortionnaires dans la dénomination même de leurs pratiques (la « baignoire », le « tea party » etc.), de manière à détruire l'univers intime et le « monde » du sujet (Scarry parle de « *unmaking of the world* »), mais aussi afin de déplacer et démentir la nature de leurs actions par ces atténuations lexicales.

Les outils de bricolage, de jardinage, de cuisine – un casque, un grille-pain, une pince – deviennent les supports figuratifs de syntaxes narratives bien plus traumatiques que celles qui leur sont habituellement associées²⁸. Aucune des pratiques de torture n'est décrite, mais la séquence qui suit répond à la tâche de témoigner de cette violence extrême, en assumant sa non-assimilabilité, le point aveugle qui caractérise tout événement traumatique²⁹.

Une femme – annonce la voix off de Herzog– « voulait nous parler » (tout comme le « premier être » rencontré au début du film) même si, poursuit-il, elle avait perdu la faculté de parler après avoir vu ses propres fils torturés à mort sous ses yeux (Fig. 10). La caméra fixe saisit alors cette femme, assise de face, s'exprimant à travers une *phoné* dont la syntaxe sonore reste à un stade de pré-articulation sémantique³⁰, et à travers des gestes – comme les mains qui se lèvent accompagnant le regard vers le haut – qui n'atteignent pas une codification partagée, mais en esquissent à peine la possibilité. Cette « avant-langue » ou « langue préfigurante » (Bertrand 2000 : 154)³¹ signifie – plutôt que la possibilité d'un renouveau à la « fin de l'Histoire »³² – le fait qu'il n'y a pas d'ancrage sémantique possible aux figures du contenu des langues naturelles face à l'expérience extrême. Cette avant-langue, qui se limite à signaler la possibilité du langage partagé, est une façon de faire advenir au sens le trait de disproportion et de non-assimilabilité rencontré dans l'expérience traumatique. Et il s'agit bien de cette guerre, car la scène de la torture est profondément imbriquée avec les images documentant le paysage et les traces de destruction causées par les attaques. Ce lien se tisse à travers une propagation des stratégies énonciatives – nous venons de voir le plan aérien qui se propage au micro-paysage d'une table –, ainsi qu'à travers un parallélisme entre la faculté de (non) parole de la femme et le paysage, qui subissent tous deux un traitement comparable. Si l'avant-langue, en effet, est « pré-catégorielle, à peine détachée de ce continuum de sens non analysé qu'est la substance du contenu et se mouvant de conserve avec lui » (Bertrand 2000 : 154), le paysage voit lui aussi son articulation (figurative, donc ancrée à l'articulation sémantique du langage) désintégrée par une désiconisation, lorsque la caméra déploie une régression vers une matérialité inarticulée.

28 Il convient également de noter que lorsque la musique intervient – après un début de silence ponctué par le bruit des pas –, c'est avec la qualité beaucoup plus fragmentée et abstraite de la *Sonate pour deux violons op. 56* de Prokofiev ; une fragmentation isomorphe au fait que tout lien avec sa vie ordinaire est brisé pour le sujet torturé, son monde est « défait ».

29 Il n'est pas possible de mentionner ici la riche littérature sur la question du trauma, même en la limitant à sa relation avec l'horizon esthétique ; sur le trauma comme paradoxe de la mémoire, non récupérable comme souvenir, mais seulement comme répétition *après-coup*, je me limite à Ricoeur 2000 et, pour une approche sémiotique, Violi 2014.

30 Le « discours » se conclut par un soupir mêlé à une émission sonore, qui n'est ni un mot, ni une expression déjà axiologisée, mais une *valence* dans laquelle on voit surgir la sensibilisation, un soupir qui marque le maintien, malgré tout, de la possibilité de l'émergence des valeurs – quelque part avant, ou après, la douleur, la résignation, le désespoir – et de la possibilité de la parole par la voix qui s'y mêle. Les limites du langage sont un thème récurrent dans l'œuvre de Herzog, de *l'Énigme de Kaspar Hauser*, à la langue intraduisible parlée par un dernier locuteur dans *Fourmis vertes*, en passant par *Dernières paroles*.

31 Voir à cet égard l'idée de « style figural des interactions », un schème proto-conversationnel constitué par « un ensemble de traits sensibles (auditifs, visuels ; vocaux, posturaux, moteurs, rythmiques) [et] susceptible d'entrer en relation avec des contenus et des systèmes de valeurs pour constituer un ensemble signifiant » (Fontanille 2015 : 26).

32 « Cela signifie que la fin de l'Histoire, la fin de la communication par le langage, est aussi synonyme d'un renouveau, ce qui est le propre du mythe de l'éternel retour. Car la fin de la communication par le langage n'est pas chez Herzog quelque chose de forcément tragique » (Carré 2012 : 243).

2.2 Protubérances : le pétrole, entre défiguration du monde et canalisation

À partir du cinquième chapitre – *Satans Nationalpark* – la vue aérienne se rapproche progressivement des puits incendiés par l’armée irakienne, à travers de vastes étendues couvertes de pétrole, tandis que le texte décrit un univers frappé par une catastrophe de la figuration du monde : catastrophe de son statut fiduciaire – « le pétrole est trompeur car il reflète le ciel ; le pétrole essaie de se déguiser en eau » – et de sa stabilité iconique, où un passage de l’*Apocalypse* de Jean annonce le grand tremblement de terre après lequel « toutes les îles disparurent et les montagnes se dissipèrent ».

Les opérateurs visuels de cette disparition seront, dans la dernière partie du film, avant tout la fumée noire omniprésente et le débordement non-eidétique des flammes et du pétrole : si le montage verbo-visuel de *War Cut* faisait surgir devant le regard du spectateur une germination figurative cruciale dans la stratégie véridictoire d’une guerre préventive, face à la guerre « juste », dont les conséquences désastreuses et l’impact sur les corps et le paysage sont minimisés par le discours médiatique (Ames 2012 : 65-66), *Lektionen in Finsternis* témoigne de l’impact traumatique du conflit. Il le fait par un « tremblement dans l’édifice de la figuration », soit à travers une érosion de l’organisation figurative du paysage par la propagation de masses non-eidétiques, soit à travers la réaffirmation de la *phoné* sur l’articulation sémantique du langage, ce que nous verrons dans un instant.

La fumée, les flammes ou la viscosité informe du pétrole sont à la fois des figures du monde et des éléments d’opacification de la « surface diaphane creusée par l’espace virtuel illusoirement profond de la troisième dimension » (Marin 1992 : 80). Lorsqu’ils saturent l’écran faisant réapparaître sa surface oubliée, ils viennent « troubler, rompre ou interrompre les blancs de la représentation », ce qui correspond toujours à une critique de la transparence mimétique. À propos de celle-ci, Louis Marin nous rappelle l’économie illusoire d’un échange sans perte entre l’image et son horizon référentiel, car « cette structure “blanche” d’objectivité, cette structure de transitivité diaphane du récit à l’événement ne furent jamais qu’idéalisés théoriques, voir phantasmatisques » (*ibid.*) (Fig. 11, 12).



Fig. 11, 12 - W. Herzog, *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm., 1992, photogrammes

Cette fracture affectant le paysage affecte également les corps des victimes civiles : le chapitre VI. *Enfance* s’ouvre sur un plan progressivement englouti par la fumée noire qui saturé le ciel koweïtien depuis des semaines ; peu après apparaît, en gros plan, un enfant agrippé aux jambes de sa mère, puis la mère elle-même dans une cour domestique, avec l’enfant dans les bras. Le corps de l’enfant est le point de rencontre entre le désastre environnemental et l’agression militaire : la mère raconte qu’à cause de l’incendie des puits les larmes et la salive de l’enfant étaient noires car son corps avait absorbé la fumée ;

l'enfant avait subi également l'agression militaire d'un soldat qui le tira du lit et menaça de lui écraser la tête avec son pied appuyé contre lui. Le corps de l'enfant est ainsi investi à la fois en tant que corps-enveloppe, sous la pression des coups, et dans le substrat du moi-chair et de ses sécrétions (Fontanille 2011 : 81-101). Le père fut tué à cette occasion et depuis, ajoute la mère, « ce petit ne prononce pas un mot [...] il pouvait parler, mais maintenant il ne dit rien, une seule fois il m'a dit : "maman, je ne veux jamais apprendre à parler" ». En effet, nous le voyons communiquer par des gestes de contact ou déictiques qui se passent de toute médiation linguistique : il prend le menton de sa mère pour l'appeler, pointe du doigt quelque chose sur le sol, etc.

Ainsi, les images apocalyptiques du paysage sont liées aux deux épisodes dans lesquels les effets du conflit et leur traumatisme affectent le plus directement les corps. Dans le cas du survol du paysage, l'érosion figurative se produit à travers une progression qui, de l'iconisation très stable de la Ville de Koweït au début, en passant par les formants figuratifs « spoliés » des carcasses, arrive à une raréfaction de plus en plus affirmée, dans laquelle le feu et la fumée sont à la fois des figures de la destruction sur un plan thématique et les opérateurs visuels d'une dissipation figurative sur le plan de l'expression (Fig. 13). Mais ce brouillage du transcodage entre un monde naturel articulé en figures de l'expression et les figures du contenu des langues naturelles affecte également la substance sonore de la *phoné* des victimes, empêchant tout ancrage à une articulation sémantique, désormais incapable de prendre en charge la démesure de leur expérience. Et c'est précisément la prise en charge de cette dimension traumatique incorporée qui a été supprimée dans et par le discours médiatique, ainsi que l'interrelation constitutive entre les deux dimensions, entre la grande échelle de l'action militaire – dont Herzog réactive le régime énonciatif des survols de bombardiers – et la petite échelle de ses « effets collatéraux ».

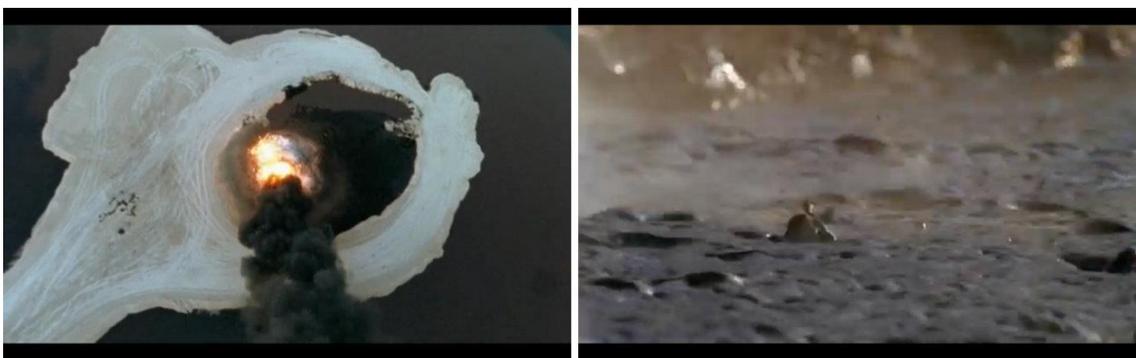


FIG. 13, 14 - W. Herzog, *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm., 1992, photogrammes.

Lektionen in Finsternis s'avère donc être moins le récit du désastre universel de toutes les guerres, qu'un lieu de lisibilité de cette guerre, notamment par rapport à son récit médiatique raréfié. Mais le film capte également, si l'on considère avec l'attention qu'elle mérite la présence du pétrole et sa représentation, une autre caractéristique de ce conflit, à savoir son lien avec cette matière première stratégique, et surtout avec la possibilité de son contrôle et de sa canalisation.

Les prises de vue aériennes des puits en feu se terminent par les extraordinaires formes abstraites que nous venons de voir ; ensuite, le regard revient au sol pour documenter les efforts des équipes de différentes entreprises pour éteindre les gigantesques flammes. Une fois les feux éteints, ce qui reste est

une désintégration totale du tissu iconique du paysage et du monde, mise en scène dans le magnifique chapitre intitulé simplement *X. Protuberanzen (protubérances)* (Fig. 14) : le monde apparaît maintenant complètement liquéfié dans la viscosité de l'huile bouillonnante, dont les protubérances et les coulées, cadrées de près, occupent désormais la totalité du cadrage, parfois le partageant parfois avec la rougeur incandescente du feu. Même la musique – très présente jusque-là et avec de fortes gammes mélodiques et figuratives – est remplacée par les effets sonores de la substance elle-même.

Au point culminant de la dissipation de toute articulation figurative de l'image, le film semble suggérer que le regard, en s'approchant, découvre le pétrole comme « fond » de cet univers-ci, la matière informe à laquelle cette régression aboutit. Il ne s'agit pas de projeter des arguments d'ordre historico-politique sur cette ressource fossile comme moteur principal du conflit, le film, par ses propres moyens et par ses stratégies de mise en discours, propose lui-même une articulation et une argumentation plus sophistiquées que cela. Sa dernière partie – *XI. Le tarissement des sources* – présente une isotopie du pipeline : une fois les incendies maîtrisés, il faut à nouveau canaliser le pétrole déversé, ce qui se traduit visuellement par toute une panoplie de tuyaux, de boulons, de gestes de serrage et de vissage qu'Herzog assemble au ralenti, comme une danse sur les notes du trio de Schubert, où un ouvrier, regardant vers la caméra et arborant un sourire triomphant magnifié par le ralenti, montre un court tuyau noir, objet ordinaire mais fondamental dans le système qui permet de canaliser, et donc d'exploiter, la substance informe (Fig. 15, 16). En fait, la caméra suit de près toutes les manœuvres de canalisation et de fermeture des puits, jusqu'au moment décisif où le sifflement de la pression s'arrête, le déversement est maîtrisé et le dispositif de fermeture est montré au milieu du cadre (Fig. 17, 18).



Fig. 15, 16, 17, 18 - W. Herzog, *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm., 1992, photogrammes

Là encore, le public du festival berlinois en quête de thématization politique aurait pu découvrir une argumentation très sophistiquée concernant un conflit qui, comme l'ont montré les analystes, ne portait pas tant sur la possession directe des puits, que sur les mécanismes d'exploitation du pétrole et

de contrôle de son prix, qui s'est d'ailleurs effondré avec les premiers bombardements (Blin 1996). La portée documentaire est ainsi atteinte, loin de toute littéralité thématique, par l'articulation d'une pensée proprement visuelle. La toute dernière séquence filme une procédure technique qui conduit parfois au rallumage de sources éteintes pour des raisons de sécurité liées aux gaz. Herzog la transforme cependant dans l'image emblématique d'une contrainte à recommencer, d'une impossibilité de *Vivre sans feu*, comme l'affirme le titre du dernier chapitre, une clôture qui en dit long sur le cycle perpétuel de stabilisation et de destruction des équilibres lié à la gestion de cette ressource³³.

Le pouvoir de témoignage de ces œuvres par rapport à ces formes complexes d'expérience historique est bien présent ; elles sont capables de « penser » les opérations préventives ou « justes » typiques de l'état d'exception, à condition de reconnaître que ce témoignage se réalise dans et par un travail sémiotique, notamment sur la figurabilité de la production du risque ou du trauma, ce qui permet d'ailleurs à ces œuvres d'échapper au réductionnisme thématique trop souvent pratiqué face à des horizons référentiels aux implications politiques denses. D'où le cri de Herzog contre ces spectateurs qui « se trompent » ; d'où la réponse brillante de Richter sur la relation entre les faits dramatiques de la guerre et la mise en forme artistique : « Mon approche à la forme est très simple [...] : plus dramatiques les événements, plus importante la forme » (Richter 2009 : 458).

Bibliographie

AGAMBEN, G.

2003 *Stato di eccezione. Homo sacer, II, 1*, Turin, Bollati Boringhieri.

AMES, E.

2012 *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis – Londres, University of Minnesota Press.

AVEZZÙ, G.

2017 “Un fallimento dell'immaginazione. La ragione aerea e il cinema bellico contemporaneo”, M. Guerri (éd.), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Milan, Meltemi, pp. 249-270.

BERTETTI, P.

2017 “Signs and figures: Some remarks about Greimas' theory of the figurative”, *Sign Systems Studies*, 45(1/2), 2017, pp. 88-103.

BLIN, L.

1996 *Le pétrole du Golfe : guerre et paix au Moyen-Orient*, Paris, Maisonneuve et Larose.

BERTRAND, D.

2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

BUCHLOH, B.H.D.

1999 “Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive”, *October*, 88, pp. 117-145.

CARRE, V.

2007 *La quête anthropologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

DELEUZE, G. et GUATTARI, F.

1980 *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit.

33 Là aussi nous prenons les distances de l'interprétation symbolique des éléments naturels présents dans le film, par exemple l'idée que « le feu serait-il à la fois le symbole de la fin du monde et de son renouvellement [...] – en suivant Mircea Eliade – puisqu'après avoir éteint avec peine un puits en feu, des ouvriers lancent une torche en direction du même puits et rallument ainsi le feu » (Carré 2007 : 244).

- DIDI-HUBERMAN, G.
2010 *Atlas. How to Carry the World on one's Back?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DIERS, M.
2006 "War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie" in Id., *FotografieFilmVideo. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hambourg, Philo & Philo Fine Arts, pp. 83-110.
- DONDERO, M.G.
2006 « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Actes Sémiotiques* [en ligne], *Actes de colloques, 2006, Arts du faire : production et expertise*.
- FONTANILLE, J.
2007 « Paysages, expérience et existence. Pour une sémiotique du monde naturel », I. Marcos (éd.), *Dynamiques de la ville. Essais de sémiotique de l'espace*, Paris, L'Harmattan, pp. 181-212.
2015 *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- GANDY, M.
2012 "The Melancholy Observer. Landscape, Neo-Romanticism and the Politics of Documentary Filmmaking", B. Prager (éd.), *A Companion to Werner Herzog*, Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 528-546.
- GREIMAS, A. J.,
1984 « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques. Documents*, VI, 60, pp. 3-24.
- HERZOG, W.
1992 *Lektionen in Finsternis / Leçons de ténèbres*, essai filmique, couleur, 52 min., S16 mm. Munich. Opérateurs : Peul Berriff, Rainer Klausmann; prises de vue aériennes: Simon Werry; musique : Edvard Grieg, Gustav Mahler, Arvo Pärt, Sergej Prokofiev, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Richard Wagner.
- HOLLIS, R.
1992 "The Gulf War and Just War Theory : Right Intention", *New Balckfriars*, 73, 859, pp. 210-217.
- LANCIONI, T.
2020 "La storia nel paesaggio", Id. *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Milan, Mimesis, pp. 223-237.
- LEE, S.
2007 "Preventive intervention", Id. (ed.), *Intervention, Terrorism and Torture: Contemporary Challenges to Just War Theories*, Dordrecht, Springer.
- MARIN, L.
1992 « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », *Ellipses, Blancs, Silences*, Pau, Presses universitaires de Pau.
- MEINCKE, G.
2013 *Gerhard Richter. Zeitgenossenschaft*, München, Verlag Silke Schreiber.
- MENGONI, A.
2020 "Visualizing Autoimmunity. Richter's War Cut", E. Alloa, C. Cappelletto (éds.), *Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World*, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 235-259.
2018 « Le tournant iconique et la sémiotique plastique de Greimas », *La Part de L'Œil*, 32 « L'œuvre d'art entre structure et histoire », pp. 330-341.
- MONTANI, P.
2009 "La funzione testimoniale dell'immagine", T. Gregory (ed.), *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Rome, pp. 447-488.
- PRAGER, B.
2007 *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, Londres, Wallflower Press.
- RICHTER, G.
2004 *War Cut*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König.
2009 *Writings 1961-2007*, D. Elger and H.U. Obrist (éds.), New York, Distributed Art Publishers.
- RICOEUR, P.,
2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

SCARRY, E.

1985 *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press.

SCHWARZ, A.

1995 "Wahre Bilder des Grauens. Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs *Lektionen in Finsternis* (1992)", M. Hattendorf (éd.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München, Diskurs Film Verlag, pp. 167-190.

STEYERL, H.

2012 *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press.

TAYLOR, P.

1992 "The Gulf war and Media: Some Conclusions", *Film & History*, XXII, 1 & 2, pp. 13-23.

VIOLI, P.

2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milan, Bompiani.

VIRILIO, P.

1984 *Logistique de la perception I. Guerre et cinéma*, Paris, Étoile.

Pour citer cet article : Angela Mengoni. « *Wunderbare Kombinationen*. Figurabilité des guerres du Golfe chez Gerhard Richter et Werner Herzog », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127.

Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7770>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957

Résumé : Le couple *consistance/inconsistance* concerne un état spécifique de la matière comme elle se présente souvent dans l'histoire des arts plastiques. La matière dans sa tension avec la forme se manifeste de multiples façons, et j'ai développé deux points de vue. D'une part, la représentation plastique des corps-chair (dans la peinture italienne de la Renaissance par exemple) accentue la *mollesse* des chairs comme une figure de l'inconsistance de la matière. La mollesse est phénoménologiquement sentie comme une perte décadente de la forme, aux connotations souvent négatives et traumatisantes. L'autre point de vue nous a mené à une typologie inchoative de l'inconsistance en art contemporain. J'ai distingué trois cas de stratégies de l'inconsistance : *pendre/chute* dans les installations anti-forme de Robert Morris, *pourrir/coaguler* dans les sculptures de Berlinde De Bruyckere, et *peigner/tresser* chez Eva Hesse, trois cas exemplaires de l'invasion de « matière inconsistante » en art contemporain.

Mots clés : consistance, inconsistance, mollesse, corps-chair, anti-forme

Abstract: The couple consistency vs inconsistency determines a specific state of matter as it functions in the plastic arts. Matter, in its tension with form, manifests itself in various ways and in this article I present two different points of view. On the one hand, I study the plastic presentation of the body-flesh (for instance, in Italian painting of Renaissance) where limpness (sluggishness, softness, weakness) of the flesh is seen as a possible variant of the inconsistency of matter. Limpness is phenomenologically felt as a decadent loss of form, and is often negatively and traumatically connoted. On the other hand, I present an inchoative typology of inconsistency in contemporary art. I distinguish three cases of strategies of inconsistency: hanging/falling as in the antiformal installations of Robert Morris, rotting/coagulating in Berlinde De Bruyckere's sculpture, and combing/braiding in Eva Hesse's works, three cases of the invasion of "inconsistent matter" in contemporary art.

Keywords: consistency, inconsistency, limpness, body-flesh, anti-form

Auteurs cités : Jean-Baptiste BOTUL, Roland BARTHES, Stéphane MALLARME, Didier ANZIEU, M. FRECHURET, Marcel DUCHAMP, Jean-Paul SARTRE, Gaston BACHELARD

¹ Ce texte est une version remaniée d'une section de mon livre *La délicatesse des sens*, Paris, /Dijon, Presses du Réel (Coll. Art et Critique), à paraître en 2022.

La mollesse comme signifiant de l'inconsistance

Il me semble que la *consistance* dans l'œuvre de Marcel Proust se comprend en premier lieu dans et par sa dialectique avec la *mollesse*. Les substances molles gastronomiques sont omniprésentes dans les cuisines de la *Recherche*. Nous y lisons l'enthousiaste apologie chez Marcel de certains de ses fromages favoris². Proust évoque souvent la consistance/mollesse du fromage – la matière semble « vivre » (la dynamique du *mou* étale la qualité temporalisée d'une substance), elle se forme et déforme dans d'imperceptibles mouvements, tout comme d'autres denrées alimentaires soumises dans la cuisine à toutes sortes de manipulations qui présupposent la mollesse des substances (attendrissement de la viande, cuisson). Le mou est souvent associé au lâche, au flasque, à l'affaissé, et est alors considéré comme un état de corruption à l'égard d'un idéal de solidité. Le *Dictionnaire historique de la langue française* propose une définition du *mou* qui détermine avec évidence la relation de la consistance et de la mollesse : « *Mou* ou *mol*, du latin *mollis*, est de *consistance* non dure au toucher »³. Par conséquent, le mou trouve sa détermination sur l'échelle de l'*inconsistance*, dans son éloignement relatif de la « dureté/solidité ». Le mou témoigne d'une certaine virtualité implantée dans l'immanence de la vie, ce qui est d'ailleurs affirmé tant par les biologistes que par les psychanalystes.

On pourrait soutenir que de puissantes forces se manifestent à l'intérieur des dualités fluidité/solidité, ou liquéfaction/solidification, au cours du processus vital. Un fantasme inconscient nous mène vers les origines molles de nos matières corporelles. La consistance des matières molles ne serait que le résultat d'une solidification qui ne vainc jamais définitivement la fluidité discontinue d'origine et la « mollesse archaïque » de notre corporéité. On pourrait même soutenir que le mou (la flaccidité, le flasque, le pâteux) n'est pas seulement la qualification de l'origine des substances matérielles mais également leur destin. Une approche psychanalytique pertinente prévoit sans doute un tel développement morphologique : le mou est aussi bien l'origine de tout processus de formation que sa fin, de sa résurgence et sa chute. Si le mou est indolent, il a sa dynamique, sa pulsion, il glisse entre les mains, nous échappe animé par une pulsion fusionnelle, toujours en dure épreuve avec la résistance de la forme. Il convient de comprendre ainsi la *plasticité* du mou et ses enjeux. La mollesse est instable, elle ne sait se tenir, elle est mouvante, c'est un commencement qui joue dans le bien et dans le mal. Ce n'est pas pour rien que le mou, tout comme le flasque et le glissant, séduit les surréalistes (ainsi pensons aux *Montres molles* de Salvador Dali).

Jean-Baptiste Botul est un protagoniste exemplaire de cette conception quelque peu perverse de la mollesse. Inventeur du néologisme « mouité », Botul publie en 2007 *La métaphysique du mou*⁴, écrit

² On trouve de magnifiques passages sur la consistance/mollesse des fromages dans Roland Barthes, tout à fait dans la lignée des fantasmes proustiens. Un seul exemple dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris, Seuil, 1982) : « Avez-vous vu préparer la raclette, ce mets suisse ? Un hémisphère de gros fromage est là, tenu verticalement au-dessus du gril ; ça mousse, ça bombe, ça grésille pâteusement ; le couteau racle doucement cette boursouffure liquide, ce supplément baveux de la forme ; ça tombe, telle une bouse blanche ; ça se fige, ça jaunit dans l'assiette ; avec le couteau, on aplatit la section amputée ; et l'on recommence » (p. 195), ou encore « C'est dans cette chute que la matière se transforme (se déforme) ; que la goutte s'étale et l'aliment s'attendrit : il y a une production d'une matière nouvelle (le mouvement crée la matière) » (p. 38).

³ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'A. Rey, Paris, Le Robert, 2004, pp. 2298-2299.

⁴ Paris, Éditions Mille et Une Nuits, Fayard, 2007. J.B. Botul est un philosophe fictif créé par F. Pagès. Il s'agit donc d'un canular littéraire, et le caractère fictif de ce soi-disant philosophe n'a pas toujours été décelé. Son « œuvre » la plus connue est *La vie sexuelle de Kant*, même maison d'édition (1999), autre canular plein de fantaisie et sans aucun fond historique.

(pseudo)-philosophique qui propose une esthétique de la mollesse, provocatrice et fantaisiste. Quelques suggestions de cet opuscule, enrichissant le sémantisme de la mollesse, pourraient être retenues, avec le sourire... Le prototype de la « chose molle » pour Botul est le *flan*, en concurrence directe avec le *fromage*⁵, pour rester dans l'isotopie culinaire.

Le poids symbolique du *dur* et du *mou* pèse lourd puisqu'il existe des extensions métaphoriques et métonymiques à l'infini : la vertu est rigide, le vice est mou ; le dur est le principe mâle, le mou est un état corrompu et le principe même de la féminité. Il faut dissocier le flexible (la flexibilité s'oppose à la rigidité) et le mou, et Botul de réfléchir au rapport psycho-physique entre la « mouïté » et la chaleur. D'un point de vue esthétique, le mou s'associe à la courbe ; le dur, à l'angle. « La vraie vie, c'est le mou », slogan existentialiste que Botul dit avoir discuté avec Sartre (qui, comme on le sait de *La Nausée*, préfère d'ailleurs le *visqueux* au *mou*)... Même Aristote est invoqué par Botul pour étayer l'idée que l'immanence de la vie, la permanence du vivant est affectée par le mou. Et la mollesse est dans le doute, eût dit Montaigne... L'enseignement de Botul dans la *Métaphysique du mou* est bien qu'il faut se laisser submerger par l'intensité sensorielle de l'expérience du mou et de ses nuances pour contrecarrer l'hypostase de la solidité psychologique et de la rigidité morale.

L'affirmation nodale de mon argument est bien que la mollesse comporte une *tension interne* qu'on pourrait généraliser comme essentielle au signifié de la consistance. En effet, le sémantisme de la *consistance* et de la *mollesse* contient le jeu des contraires *céder/adhérer*. La perspicacité de Littré inclut cette idée dans sa définition de « mollesse » : « MOU – qui cède facilement au toucher, à la pression, tout en conservant une certaine adhérence. Du fromage mou. La chair molle, poire molle »⁶. Littré affirme donc qu'une certaine tension interne est constitutive de la détermination de la mollesse : *céder* au toucher et en même temps conserver une certaine *adhérence*. Cette tension pourrait être comprise comme une interaction oscillatoire⁷ entre *céder* et *adhérer*. Ainsi la mollesse semble un état d'équilibre dont la configuration est toujours provisoire et ambiguë. La mollesse est réactive et induit une dynamique. C'est précisément cet équilibre précaire entre *céder* et *adhérer* qui procure du plaisir à Marcel dans la *Recherche*. L'esthétique de la mollesse est dans la perception d'une chose quasi sans force, sans résistance, seulement soumise à la loi de gravité des matières. L'objet mou s'abandonne à une force interprétée dans la perception esthétique comme une vigueur vitale. En fait, l'esthétique du mou est nécessairement non-intentionnelle. On laisse à la matière le soin de définir sa forme tout en

5 « À la réflexion, le fromage (camembert normand par excellence) est peut-être la substance qui dévoile le plus parfaitement (d'un point de vue phénoménologique) les degrés de la mouïté, du mou-mou au dur-dur, négation du mou, au sens hégélien, évidemment. [...] Le sein féminin est également un bon paradigme pour illustrer les variations de la mouïté. [...] Le tripotage (du sein) est une saisie de l'Être qui engage la volonté du sujet tripotant et peut chambouler son continuum psychologique. [Il voudrait réaliser] la fusion (voire la diffusion) du Moi dans le Mou » (*op.cit.* pp. 51,54 et 56).

6 L'article MOLLESSE ajoute d'autres exemples : « [...] En parlant du climat, température douce et molle. / En parlant de la complexion, du tempérament des personnes, défaut de résistance. / Douceur et pensées et de style, accompagnée d'un certain abandon gracieux. / Se dit de la danse dans le même sens. / En peinture. La mollesse des chairs, l'imitation vraie de la souplesse des chairs. / La mollesse du pinceau, le défaut de fermeté dans le maniement du pinceau. [...] ». Il est intéressant de noter que le *Dictionnaire universel* de Furetière de 1690 suggère une définition qui préfigure bien l'entrée lexicale de Littré. La voici : « Mollet. Qui est aimable, doux au toucher, qui cède, qui obéit, qui n'est pas dur. Il était couché sur un lit mollet de gazon, sur un oreiller de duvet. Les étoffes de pure soie, de pur castor sont douces et mollettes ».

7 L'expression revient dans l'Introduction d'E. Viguière à *La dynamique du mou* (sous la direction de C. Cadaurolle et E. Viguière), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, recueil exceptionnel rassemblant des études très diverses (surtout artistiques) sur « Le mou et l'amorphe », « Les tensions molles » et « La mollesse des corps ».

abandonnant toute intention préconçue. L'objet mou est donc toujours « inédit », composition et chute à la fois, constamment en mutation, fusionnant, fondu, mélangé – il représente l'incertitude et l'inquiétude. Certes, les domaines d'application de la mollesse s'étendent très loin et dépassent une simple qualification de matières, et même l'expérience sensorielle d'un sujet. Ainsi le *Dictionnaire de l'Académie* de 1798 étend la prédication jusqu'à « Son pinceau est mou » : « mou » prédique dans ce cas un style ou une technique picturale. Les emplois de « mou » acquièrent le plus souvent une connotation négative mais parfois aussi une valorisation positive, comme dans l'*Encyclopédie* qui loue un tableau « *moelleusement* peint, lorsque les coups de pinceau ne sont pas trop sensibles, mais sont bien fondus avec les couleurs qui expriment l'objet sans cependant en détruire l'esprit ». Mollesse positive par conséquent : la mollesse n'est pas nécessairement un signe de *beauté* mais bien plutôt une marque de *délicatesse*.

D'autres langues que le français structurent la riche signification de « mou » d'une toute autre façon, en combinant en équilibre les sens euphorisant et dysphorissant du lexème. La sémantique de *morbido*, en italien, dévie considérablement de celle de « mou »⁸. La *morbidezza*, très prisée dans la Renaissance italienne, génère un certain plaisir associé à la « délicatesse » des chairs. Cette association avec la délicatesse, on n'en doute pas, est de prime importance pour notre argument focal. *Morbido*, tout comme *mou*, est à l'origine la qualité d'une matière douce au toucher et qui cède à la pression. Ensuite, le terme suggère l'harmonie des tonalités, lignes et teintes, le contraire de contrastes prononcés, dans ce sens apparenté à *sfumato*. Il y a en italien une connotation de ce lexème qui n'existe pas pour *mou* mais est investie seulement dans le lexème *morbide* : l'idée de la présence de la maladie et d'un étrange attrait de la mort. Mais on constate en même temps en italien cet étonnant passage du sens dysphorique, qui se rapporte au corps ramolli et cadavérique, au sens pleinement euphorisant, celui d'une exubérance riche de tons et de qualités subtilement existentielles qui concernent en fait la sphère fragile d'un raffinement efféminé, celle des chairs exquises se livrant à la caresse et à la fusion érotique⁹.

Le *mou* caractérise un grand nombre de modalités de la matière et, par extension, de l'âme ou du caractère humain. Son champ lexical est très vaste : le sens de « mollesse » chevauche ceux de faiblesse, flexibilité, malléabilité, douceur... L'ambiance émotionnelle et passionnelle de la mollesse est souvent intense. Le mou s'affaisse, coule et se laisse aller. Il est onctueux, souple, moelleux, confortable. Il appelle la caresse, exploite la grâce nonchalante de la forme. Mais dysphoriquement, quand le mou se relâche, il cesse d'être suave et languide, il peut devenir gluant, visqueux, flasque. Le mou témoigne d'une précarité certaine, il est constamment habité par cette menace de perdre ses limites formelles. La consistance du mou est instable, elle est victime de la contingence des matières et elle est constamment menacée d'un potentiel retour au chaos. La *mollesse* est d'une *consistance* irrégulière et déconcertante, elle marque le devenir entropique de la matière et elle sème ainsi incertitude et inquiétude. Ne pourrait-

8 Je dois ces renseignements surtout à S. Gallego Cuesta (conservatrice au Petit Paris à Paris), communication personnelle.

9 Ce double sens de *morbido* est présent dans la peinture de la seconde Renaissance et du maniérisme, chez Jacobo Carrucci Pontormo par exemple. Il est intéressant de noter que Vasari distingue chez Pontormo les deux sens de *morbido* : ainsi, il est très positif pour le *morbido* comme douceur, maîtrise des couleurs et modelé juste, mais négatif pour les représentations du *morbido* cadavérique, informe, pourri. Comme jugement positif, Vasari écrit très élogieusement de la « *vaghezza della sua prima maniera e tanto morbidamente e con tanto unione de colorito che è cosa maravigliosa* ». Il se révèle intéressant que Vasari, à propos de Pontormo, met en relation *morbido* avec *vaghezza*, cette délicatesse gracieuse et « moelleuse ».

on pas qualifier la *mollesse* comme une *consistance amoindrie* jusqu'à l'*inconsistance* induisant le passage possible vers le désordre entropique ? En ce sens, le mou se disqualifierait devant la raison et l'intelligence. Corrigeons d'emblée cette pensée : le mou *abdique* finalement pour que resurgisse une certaine forme, pour qu'il y ait un retour à une consistance raisonnable et achevée. La pulsion, la palpation de la matière qui commande l'inconsistance de la mollesse, sa lâcheté, sa paresse, émane de la vie...

La mollesse du corps-chair

La mollesse, figure évidente de l'inconsistance, nous interroge parce qu'elle nous oriente non seulement vers l'isotopie culinaire, comme dans la *Recherche* proustienne, mais également vers le corps-chair. Il est vrai, le corps-chair peut être perçu comme frais, vif, ferme, tendre, sensuel, mais aussi et fréquemment comme gras, faible, triste, flasque, baveux, souffrant et mort. « La chair est triste, hélas ! », se lamente Stéphane Mallarmé dans *Brise marine*¹⁰. Ce constat navrant présente l'homme comme composé d'une chair matérielle, molle et inconsistante, lieu des plaisirs mais également vouée à la tragédie entropique de la décadence, de la dégénérescence, de la *morbidezza*. Le corps se présente en premier lieu comme une enveloppe-peau dans son élasticité, sa fragilité, sa tendresse. Ce corps-enveloppe n'est, en premier lieu, pas vraiment senti comme une surface dysphorisante et décadente¹¹. C'est que la matière molle de la chair déborde de son enveloppe. Le corps, cette masse de chairs, attaque ses limites et les fait s'effondrer. Chairs et viscères forment l'intérieur du corps. Le corps-enveloppe est comme le rempart toujours insuffisant contre le mou absolu des chairs qu'il efforce de contenir. Il est vrai, les chairs réclament une coquille, une carapace qu'est l'enveloppe-peau. On ne peut nier le malaise de l'âme face à la chair molle, un certain dégoût même pour le corps-chair. C'est comme si la chair, d'un intérieur insondable et mystérieux, gonfle et tend l'enveloppe. La chair devient visible dans le corps comme un alourdissement, une excroissance. Une intense répulsion existentielle devant cette inconsistance et cette informité, ce dégoût pour le flasque des chairs, touche le fond même de notre subjectivité.

Il semble donc qu'il y ait deux figures de la corporéité de l'homme : le corps-enveloppe euphorisant, le corps-chair dysphorisant. Le corps-chair montre son inconsistance dans la figuration de la mollesse, éminemment appréciée dans la peinture sensualiste, aux XVII^e et XVIII^e siècles essentiellement, où foisonnent les représentations de caresses et de palpitations des chairs molles, en premier lieu les joues et le sein féminin¹².

10 Stéphane Mallarmé, *Brise marine*, dans *Œuvres complètes I, Poésies 1899*, Paris, Gallimard (La Pléiade), [1998], p. 15.

11 Ma conception du corps-enveloppe s'inspire évidemment de D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod (Coll. « Psychismes »), [1985], 1995. Si le corps-enveloppe perd toute sa puissance et ne parvient plus à contenir les chairs et engloutit tout le psychisme, c'est le glissement dans l'abject, dans le cadavérique, dans la mort.

12 Une citation de la *Théorie de la figure humaine* de 1773 attribuée à Rubens, résume « la perfection des diverses parties du corps de la femme » de la façon suivante : « Embonpoint modéré, chair solide, ferme et blanche, teinte d'un rouge pâle, comme la couleur qui participe du lait et du sang, ou formée par un mélange de lys et de roses ; visage gracieux, sans rides, charnu, fait au tour, blanc de neige, sans poil [...] ; la peau du ventre ne doit pas être lâche, ni le ventre pendant, mais *mollet* et d'un contour doux et coulant depuis la plus grande saillie jusqu'au bas du ventre. Les fesses rondes, charnues, d'un blanc de neige, retroussées et point du tout pendantes. La cuisse enflée [...] le genou charnu et rond. Petits pieds, doigts délicats et beaux cheveux, comme les loue Ovide » (cité par N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 138).

Le malaise existentiel devant l'inconsistance charnelle est sans doute général, et pourtant nombre d'artistes et d'écrivains font une apologie émouvante des chairs molles, en premier lieu dans *Pygmalion et Galatée* de Falconet (Fig.1).



Fig. 1 - Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galathée*, 1763, Paris, Musée du Louvre

En véritable hédoniste, Diderot jouit de la mollesse des matières et des corps comme d'un univers de douceur et de bien-être physique et moral. Les sensualistes des Lumières privilégient la mollesse, tandis que plus tard vers le temps de la Révolution et du néo-classicisme, d'un David par exemple, se développe plutôt un culte de la dureté des corps. Les sujets représentés par les néo-classiques transcendent alors la décadence esthétique et morale des Lumières qui se manifestait dans l'hypostase de la mollesse des chairs.

La peinture du XVIII^e siècle s'ouvre au réalisme des corps et exalte ainsi les corps-chairs. Elle marque l'apologie des formes généreuses. L'épanouissement de la chair remplace la netteté des contours. La mollesse du corps est rendue manifeste par les jeux d'ombre, les contours flous, la souplesse. La tangibilité du mou peut être sentie jusque dans les plis des étoffes, jusque dans les coutures du tissu. Le drapé est expressif, sensuel même et il joue avec la nudité de la chair. La qualité charnelle du corps culmine dans la figuration du sein, emblème de féminité et de beauté par sa rondeur, sa douceur, sa mollesse – celle des corps-chairs de Madeleine ou d'Agathe. Ainsi la mollesse évoque l'intimité et le secret, la volupté non dénuée de paresse, une certaine délicatesse certes aussi, toujours loin de l'indécence et proche de l'essence. Une telle mollesse problématise l'idéal de la consistance qui impose une rationalisation, une mise en garde contre l'érotisation du regard, le fantasme créateur et une jouissance débordante. On est évidemment en pleine vision *haptique* avec cette glorification du corps-chair – l'œil se libère de sa puissance optique et se transforme en « un œil qui touche ». On ose même dire que cette libération de l'œil mène à l'éloge du tripotage où la chair se déforme tendrement sous la pression des doigts. En effet, le tripotage stimule notre imagination tactile, et c'est bien ce geste dionysiaque de l'œil-doigt qui caractérise la peinture sensualiste des Lumières.

Tout un pan de la Renaissance italienne glorifie également la mollesse, et en ce sens, l'on pourrait dresser une typologie des représentations de Vénus : de la platonisante et idéale Vénus de Giorgione (1510) (Fig. 2) à l'impudique *Vénus avec un joueur d'orgue* du Titien (1548) (Fig. 3), on constate bien que la mollesse des chairs provoque des effets érotico-esthétiques, à la limite négatives : féminité, perversité, décadence même, et perte de consistance¹³.



Fig. 2 - Giorgione, *Vénus endormie*, 1510, Dresde, Gemäldegalerie



Fig. 3 - Titien, *Vénus au joueur d'orgue*, 1548, Berlin, Gemäldegalerie

On tâte du regard les volumes charnels et l'imagination tactile nous mène vers une région où l'enveloppe du corps féminin perd toutes ses qualités apolliniennes et se transforme en chair, triomphe de la mollesse et de son travail dionysiaque destructeur de consistance. Les deux Vénus requièrent un investissement sensoriel bien spécifique au *felix aestheticus*. La Vénus dormante de Giorgione expose une chair délicate, contenue, et l'investissement esthétique requis est dirigé vers la sereine beauté du

¹³ Pour une telle typologie, voir mon article « Beauté et Eros. Venus à Venise », dans Omar Calabrese (dir.), *Venus dévoilée. La Venus d'Urbino du Titien* (Catalogue de l'exposition Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2003-2004), Bruxelles, Bozar, Europalia Italia, 2003, pp. 143-153.

corps-enveloppe. Giorgione cherche à neutraliser l'investissement libidinal et les signes en sont les yeux fermés de Vénus et sa pudique main. Pour la Vénus de Giorgione, c'est bien la douce qualité de la peau, cette sublime blancheur dans sa fluidité, sa présence absolue, qui fascine l'âme. Pour la Vénus du Titien, par contre, l'opticalité et même un certain voyeurisme sont provoqués, le regard du joueur d'orgue et le regard éveillé mais détourné de la Vénus, ensuite la chair qui pullule à travers l'enveloppe, et les rides et rondeurs manifestant le trop de chair à l'intérieur. L'histoire de l'art, dans la figuration des corps, balance continuellement entre une consistance à peine conquise et une inconsistance conquérante, celle de la mollesse des chairs.

Trois figures de l'inconsistance en art contemporain

On pourrait illustrer la morphologie de l'inconsistance par quelques figurations en art contemporain. L'inconsistance se révèle être la caractéristique la plus marquée des œuvres plastiques que certains artistes parmi les plus représentatifs produisent depuis 1960. Que l'inconsistance des matériaux domine la production depuis cette date-clé est constaté par de prestigieux historiens de l'art contemporain¹⁴. Je ne présente que quelques échantillons de la tendance à la réévaluation de l'inconsistance des matériaux et par conséquent de la signification conceptuelle et émotionnelle de l'œuvre plastique qui s'ensuit. Il s'agit bien de réalisations qui réévaluent « du matériau par ramollissement, liquéfaction, compression, dilatation, condensation »¹⁵, toutes des propriétés qui caractérisent la matière dans son inconsistance naturelle. À cela s'ajoutent de nouveaux matériaux choisis pour leurs propriétés élastiques comme la mousse, le feutre, l'éponge, la graisse, le caoutchouc, certaines étoffes. Ces matériaux à structure instable pointent vers des notions comme la contingence, la réversibilité, la perméabilité, la relativité, qui s'opposent radicalement aux valeurs de l'esthétique classique plutôt dominée par la rigidité, la dureté, la permanence, la densité dans des matériaux comme le bronze et le marbre. Il est évident que la « vocation formelle » des matériaux doit être définie d'une toute autre façon si l'on professe la productivité artistique de l'inconsistance.

Selon Fréchuret¹⁶, le paradigme de l'inconsistance est instauré par le geste innovateur de Marcel Duchamp depuis les readymades, comme l'*Urinoir* de 1917. Fréchuret mentionne trois aspects du projet duchampien qui ont révolutionné la conception même de l'œuvre d'art à partir de 1960. Il s'agit d'abord de travailler et de maîtriser le hasard, d'intégrer l'imprévisibilité, de promulguer les figures de l'indéterminé et du contingent, « lâcher tout, laisser tomber », tenter de renverser le hasard, d'endiguer le flux, apprécier la courbe, la chute et la massification, jeter les bases d'une « physique amusante », comme ironise Duchamp. Ensuite, réaliser la déformation de l'objet, étendu, élastique, exploiter la souplesse, la mollesse du matériau, jouer avec la compressibilité ou l'extensibilité des objets, répondre au mieux à la fluidité voulue de la forme, « protéger l'œuvre de l'éternité ». Et enfin, accepter « le désir des mains », la main vagabonde qui frôle et caresse, la déception du regard, l'apologie de la cécité et

14 M. Fréchuret, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, présente dans son livre minutieusement détaillé un panorama raisonné d'un grand nombre d'œuvres d'artistes qui travaillent depuis 1960 autour et avec la valeur de la mollesse et de l'inconsistance en général. Parmi mes trois artistes, Robert Morris et Eva Hesse sont évidemment présentés et analysés par Fréchuret. J'ai ajouté Berlinde de Bruyckere au panorama.

15 *Op.cit.*, p. 19.

16 *Op.cit.*, pp. 25-78.

l'exclusion de tout oculo-centrisme. L'exploitation de matériaux mous, flexibles et élastiques, extensibles ou compressibles est à l'origine d'un nouvel art de la sculpture. Duchamp lui-même était fasciné par la qualité sensuelle de matériaux comme la gaze, la ficelle, le fil à coudre, le feutre, le velours, le coton, l'air même (*Air de Paris*), le caoutchouc-mousse, la graisse, des matières qui invitent à l'appréhension tactile (*Prière de toucher*) et appellent directement l'exercice des doigts et de la paume qui peuvent apprécier, par une légère pression, l'arrondi de la forme, la tendresse de la matière. Apologie de la « sculpture molle »... Le dessin reste secondaire par rapport au matériau dont l'expérience se fait dans la découverte vaguement érotique de la mollesse, de la malléabilité et adaptabilité d'une matière à l'exercice tactile. C'est ainsi que l'objet de l'expérience artistique n'est peut-être dit monomorphe ou amorphe mais plutôt *automorphe* – la forme s'adapte en toute autonomie à la sensualité haptique de l'âme-corps qu'est le *felix aestheticus*.

Une telle célébration de l'inconsistance, une telle hypostase de la mollesse et une telle rupture radicale avec la normativité de l'esthétique canonique explose donc dans les années soixante. Un grand nombre d'artistes contribuent à cette célébration, tous spécifiques et importants, comme Giovanni Anselmo, Richard Serra, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Ernesto Neto, et tant d'autres « post-minimalistes ». Je me restreins au rappel sommaire de trois artistes représentatifs pour cette « révolution » post-duchampienne, Robert Morris, Berline De Bruyckere et Eva Hesse, et de six de leurs stratégies générant des « figures de l'inconsistance » : *pendre, chuter, pourrir, coaguler, peigner, tresser*. *L'inconsistance* couvre ces six stratégies comme un prédicat au puissant bénéfice épistémologique pour situer et comprendre l'art contemporain.

Pendre/Chuter (Robert Morris)

Faisant partie de la série des *Feutres*, ces compositions en feutre industriel illustrent comment Morris s'éloigne de la rigidité géométrique du minimalisme de ses premières productions, en direction de l'« antiforme », notion à laquelle il consacre plusieurs écrits. Ce combat de libération que Morris mène contre le minimalisme est un combat d'estime pour le processus matériel, mais ce « matérialisme » ne se limite pas à la monstration des seules propriétés physiques, dans ce cas, du feutre. Les feutres, en témoignant d'un simple constat matériel, constituent en fait une réponse à l'idéalisation minimaliste. C'est ainsi que les *Feutres* peuvent être exploités pour leur qualité érotique, énonce Morris, et pour leurs associations corporelles – le feutre a la même densité, balance et tactilité que la peau. Le *Feutre* (Fig. 4) que je présente comme *Pendre/Chuter* illustre comment Morris recherche l'accident et l'intégration de l'œuvre dans un processus aux marques ambiguës de l'indétermination, l'intégration donc de l'action de la gravité.



Fig. 4 - Robert Morris, *Tangle*, 1967, Collection Philip Johnson

Morris s'intéresse au double mouvement de l'élévation dynamique et de l'affaissement, action complexe de la gravité sur une matière docile qui, dans sa forme, montre peu de résistance. Ce qui s'ensuit est un jeu de courbes sans symétrie ni finalité qui pourtant induit une certaine « humanité », non pas comme l'inertie du caoutchouc mais plutôt comme une tendre proximité, due sans doute à l'association du feutre avec la peau humaine. Toutefois, c'est la dualité élévation/affaissement, *Pendre/Chuter* qui s'impose comme le signifié de cette série de feutres, sans doute pour ses connotations anthropomorphiques évidentes mais également pour toutes les suggestions évoquées par le combat de la forme avec l'antiforme, élever/affaisser, ou encore la tension entre la forme imposée (de l'élévation par accrochage) avec l'autoforme (dans l'affaissement du feutre). Ainsi Robert Morris, avec les *Feutres*, fait retour à la réalité et la matière, en contraste avec la dématérialisation et le dépouillement de sa période minimaliste. Contre l'art cérébral et la vision géométrique, standardisé, solide et rigide, Morris instaure une ambiance « baroque ». Fréchuret mentionne à ce propos l'esthétique du pli de Deleuze, et il qualifie l'art du Morris des *Feutres* comme « un art qui ne cesse de faire des plis, qui courbe et recourbe à satiété ». Morris exhibe « la tendance de la matière à déborder l'espace plastique ».

Pourrir/Coaguler (Berlinde De Bruyckere)

Les thèmes universels de la sculpture de Berlinde De Bruyckere¹⁷ sont la finitude, la souffrance humaine, la privation physique, les réalités dysphoriques de l'existence vulnérable marquée par une inconsistance fondamentale qui, certes, nous unit toutes et tous dans la communauté des humains. D'emblée on se rend compte comment cette sculpture impulse selon la dynamique du mou : instabilité processuelle, contingence chaotique, menace de dissolution, l'informe s'installe inexorablement, cruellement.

¹⁷ Voir la magnifique monographie *Berlinde De Bruyckere*, Bruxelles, Mercator, 2014 (avec des contributions éclairantes e.a. d'A. Mengoni et d'E. Alloa). Voir aussi B. Delmotte, *Étonnement. La chair et l'empathie dans l'œuvre de Berlinde De Bruyckere*, Paris, Furor, 2017.

La vision implacable de Berlinde De Bruyckere se manifeste nettement dans une œuvre récente, *Courtyard Tales* (2017), qui met en scène des stratégies complémentaires de l'inconsistance : le pourrissement et la coagulation. Les *Courtyard Tales* (Fig. 5) sont des sculptures fabriquées de couvertures usées en lambeaux.



Fig. 5 - Berlinde De Bruyckere, *Courtyard Tales*, 2017/2018, Somerset, Hauser and Wirth

Ces amas de tissus, disposés avec précaution et qui devraient apporter chaleur et protection, sont au contraire à demi décomposés, troués, misérables, d'une couleur repoussante. Ces figurations exhibent une entropie mortelle, et leur inconsistance signifie la finitude de nos existences. Ces couvertures en décomposition ont pourtant une histoire, celle d'une intimité, détruite, réprimée pour toujours par la nature et sa durée. Elles sont menacées d'annihilation définitive. Les trous témoignent de la fragilité molle de la matière, ils suppurent comme des blessures, échec entropique d'une corporéité massacrée, triomphe de la vermine, comme en parle Bataille à propos de la matière informe.

Peigner/Tresser (Eva Hesse)

Eva Hesse¹⁸, décédée en 1970 à l'âge de trente-quatre ans, exploite dans les années soixante, avec Robert Morris, l'élasticité, la souplesse, la mollesse des matériaux. Son génie généreux et sensuel perturbe le modèle géométrique du minimalisme. Elle introduit un baroque des formes en mettant en scène les effets de la pesanteur et en suspendant dans l'espace des « sculptures », souvent d'apparence organique, viscérale. Les matériaux sont divers : tissu, latex, plastique, plâtre, fibre de verre, corde, tandis que des gestes très divers travaillent cette matière : suspendre, nouer, verser, aligner, tremper, et certainement aussi peigner et tresser. Le cordage est un matériau privilégié pour sa malléabilité et l'échelle mobile posée à la verticale. *Untitled* (Fig. 6) de 1970, l'année de son décès,

¹⁸ Voir l'excellente monographie illustrée *Eva Hesse*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002. M. Fréchuret, *op.cit.*, consacre de belles pages à Eva Hesse, pp. 186 ss.

présente dramatiquement comment ce cordage bascule dans un désordre incontrôlé, explosion et dispersion de forces souterraines, dissémination, vibration intestinale – seule la gravité impose sa règle.



Fig. 6 - Eva Hesse, *Untitled*, 1970, New York, Whitney Museum of American Art

Le mou de la corde durcit jusqu'à ce qu'elle devienne tige biscornue d'une broussaille infernale. « Tresser » ne renvoie évidemment pas à la bégaine qui « tresse » sa dentelle, mais à l'araignée qui « tresse » sa toile traîtresse. Ce qu'on voit et ressent est un amas chaotique, fait de ficelles entremêlées, et un spectacle qui grouille comme un tas abject de vers. Une œuvre d'Eva Hesse, avec une telle texture enchevêtrée, ne montre aucune clé d'organisation, et n'est même pas une composition au sens canonique ; elle ne répond qu'à la loi universelle de la force gravitationnelle. Les fils se croisent et se recroisent à la recherche d'une liaison impossible, sans solution de continuité. Une telle « sculpture » ne produit que la figuration de viscères et d'entrailles en voie de décomposition, et ne fait qu'enregistrer les rythmes et les cycles vitaux comme un sismographe. Il n'y a ici aucune apologie idéalisante de la corporéité mais plutôt une exhibition du refoulé et de l'enfoui de l'imaginaire répulsif des profondeurs. Les sculptures d'Eva Hesse n'ont pas de limites bien déterminées, elles ne sont pas « encadrées », mais elles incarnent le plus haut degré d'une inconsistance qui nous fait perdre tout équilibre et nous coupe de toute téléologie. On a pu qualifier les œuvres d'Eva Hesse de « sculptures rampantes » faites de gestes intériorisés, introvertis. Il est vrai, le cordage n'a ni précision ni tonicité, la corde est une forme de résistance passive entre la résignation et l'attente de délivrance, très précisément comme le *céder/adhérer* que j'ai introduit comme la marque essentielle de la mollesse. L'œuvre d'Eva Hesse illustre avec génie l'informité de la mollesse, l'intimidation de l'inconsistance.

La modalité de l'inconsistance de la matière

Dans la tradition philosophique, la *matière* est le négligé, l'instance dévalorisée, et on l'assimile volontiers à l'indifférencié, à l'inarticulé. La matière est généralement considérée comme indéfinissable, non sans raison d'ailleurs. Si l'on s'imagine pouvoir circonscrire la matière, ne s'agit-il toujours pas d'une sorte de ruse ou de trompe-l'œil produit par des articulations figuratives complexes (lignes, formes, volumes) transposées, déformées même, par des stratégies énonciatives ? Il est vrai que les arts

plastiques ou musicaux célèbrent les matières, les pâtes et les pigments du peintre, les timbres des voix et des instruments, et la matière y est toujours sentie comme un *continuum* indifférencié, inerte et inanimé. Mais comment conceptualiser la matière ? C'est une autre affaire... Voici la réponse de Sartre à cette impossible question :

[La matière,] c'est l'acidité du citron qui est jaune, c'est le jaune du citron qui est acide ; on mange la couleur d'un gâteau et le goût de ce gâteau est l'instrument qui dévoile sa forme... Si je plonge mon doigt dans un pot de confitures, la froideur gluante de cette confiture est révélation de son goût sucré à mes doigts¹⁹.

Pour Sartre, les différentes significations existentielles sont liées à la matière, elles sont emboîtées dans la chair des objets. Et Sartre démontre très bien que, pour comprendre l'essence de la matière, il faut briser la mono-sensorialité, c'est-à-dire le fonctionnement des sens séparément, et se tourner vers la synesthésie basée sur le fondement haptique. C'est particulièrement évident quand on détermine le statut esthétique de la consistance/inconsistance.

Comme on l'a vu, la *consistance* de la matière n'est pas une propriété physique et naturelle, mathématiquement mesurable, et éventuellement utilisable par les technologies ; la consistance de la matière est plutôt phénoménologiquement perçue par et dans la sensibilité des sujets. Ainsi mes réflexions concernant la consistance de la matière devraient être transposées dans la sphère de l'expérience *subjective*, là où le sujet perçoit la consistance comme du sensible, comme un réseau d'intensités qualitatives et ses métamorphoses. La stabilité de la consistance est difficile à maintenir et le danger de basculer en inconsistance est toujours menaçant, immanent même. C'est que l'événement du consistant repose sur le mouvement contradictoire de *céder/adhérer* et un tel va-et-vient est fragile et facilement dérégulée.

Ainsi la consistance est une qualité projetée sur de la matière, les substances culinaires en premier lieu, projection sur un état de choses matérielles ou sur le comportement d'une personne comme caractérisation d'une psychologie, par un sujet-interprétant engageant ses facultés intellectuelles et passionnelles, surtout la faculté que Bachelard a nommée si pertinemment l'« imagination matérielle »²⁰. Une telle force imaginante donne vie à une cause matérielle spécifique. Le consistant prédique alors une image qui se fixe plus ou moins lentement dans l'univers mental du sujet-interprétant. Cette empreinte n'est pas « perçue » comme du pur *visible* mais plutôt comme du *tangible* présentifié imaginativement comme un acte de la main – l'image de la consistance/inconsistance dans l'imagination matérielle est en effet *haptique*, puisque la dialectique *céder/adhérer* fait nécessairement appel à la main, à ses prothèses et ses substitutions. On ne « voit » pas la consistance/inconsistance, on la « touche ». Ce qu'on « voit » éventuellement, par exemple dans le mouvement d'une matière consistante/inconsistante ou dans le changement de sa figuration, sont les conséquences praxéologiques de l'expérience haptique façonnant le consistant/inconsistant. Il y a du mystère, voire du miracle, dans cette force présentifiante de l'imagination matérielle du consistant/ inconsistant. En effet, cette force

19 J.P. Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 222-223.

20 G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942. Voir surtout l'Introduction « Imagination et matière », pp. 7-28.

présentifiante est inépuisable, elle est d'un approfondissement insondable, qui se transforme jusque dans la contemplation et la rêverie vagabonde, heuristique privilégiée qui nous mène vers la beauté de la matière.

Le sujet contemple rêveusement quand la consistance des substances dégénère en mollesse comme figuration standard d'une matière inconsistante. Les « substances molles », colle, glu, pâte, mousse, boue, provoquent le dégoût et la répugnance, précisément à cause de leur impact synesthésique sur le corps intersensoriel. J'ai déjà pu affirmer comment l'intersensorialité synesthésique se cristallise autour de l'expérience *haptique*, le toucher de la matière. Bachelard est le meilleur analyste de cet impact de la « moelle de la nature », la boue, les marais, sur l'âme d'un sujet-interprétant qui contemple et rêve²¹. C'est bien Bachelard qui oppose « l'agressivité droite dans le *dur* » à une « hostilité sourde du *mou* », et qui avertit que la glu, comme toutes les « inconsistances molles », corrompent, englobent, avalent et s'approprient selon des intériorisations variées. Et Bachelard d'affirmer que « la dialectique du *dur* et du *mou* commande toutes les images que nous nous faisons de la matière intime des choses [...]». Dans l'ordre de la matière, le *oui* et le *non* se disent *mou* et *dur* », et de là on parvient même à déduire une « sagesse de la mollesse ». La mollesse est « sage » puisqu'elle est proche de l'origine. La mollesse, dans l'imagination matérielle, est le point de départ qui donne lieu à un durcissement progressif des matières. Ainsi la *sublimation matérielle*, le travail des images matérielles par l'instinct plastique, suit le chemin de la sage mollesse d'origine vers la dureté, matière dérivée, domestiquée. Bachelard défend l'« anapsychoanalyse » qui devrait nous réconcilier avec la régulation psychique nous menant vers la sage mollesse d'origine. Une récupération existentielle de l'origine est un exercice d'équilibre difficile. Le passage du mou au dur est délicat. On ne peut s'ensabler dans l'inconsistance de la mollesse mais, en même temps, on ne peut se fixer sur la consistance des matières dures. D'une part, il y a le féminin, le mou, l'eau, la boue et les marais, et de l'autre, le virile, le dur, la pierre et le fer. Si l'on n'accepte pas cette complémentarité, on sera ou bien victime de la nausée sartrienne, de l'enlisement dans le visqueux, le poisseux, le pâteux, ou bien victime d'une pétrification paralysante, une masculinisation dans la figuration de notre existence humaine. La figuration d'un tel équilibre entre le mou et le dur, et encore, entre l'inconsistant et le consistant, génère des instructions pour une éthique organisant « délicatement » les forces vitales de notre existence.

Mais en fin de compte, qu'en est-il de cette *matière* sur laquelle on bute constamment et nécessairement dans l'analyse esthétique de la *consistance* ? Soyons radicalement déconstructeur : cette matière n'existe pas, mais elle *insiste*, elle *résiste*. Ainsi l'esthète n'est pas du tout capté par l'*existence* de la matière, son ontologie, mais plutôt fasciné par la *résistance* de la matière et les forces vitales qui y sont engagées. Résistante, la matière ne se laisse jamais transcender, elle garde sa pression sur tout ce qui la frôle, la manipule, la taille, même simplement la touche. Elle *insiste*, elle persévère, elle s'obstine comme condition *sine qua non* pour qu'une figure naisse sous la pression de la main, pour que l'« imagination matérielle », la force vitale du sujet-interprétant soit comblée et apaisée. On a déjà pu faire allusion plusieurs fois à la tension interne du sémantisme du *mou*, exhumé par Littré et organisé autour du couple *céder/adhérer*. La mollesse comme première figure de l'inconsistance livre de toute

21 Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947 (3^e édition), Chapitre V : « Les matières de la mollesse. La valorisation de la boue », pp. 103-129.

évidence le sens nodal de l'isotopie de la consistance dans son entièreté. Il se révèle maintenant que *consistant* et *inconsistant* ne sont pas des opposés mais des pôles d'un sémantisme *participatif*, et que *consistant* et *inconsistant* se rapportent non pas comme des termes contradictoires mais plutôt comme des positions relatives et graduelles. Le consistant risque par nature de basculer en inconsistant, et inversement l'inconsistant est virtuellement en état de solidifier, de prendre le chemin de la « sublimation matérielle », le « progressif durcissement des matières offertes à l'imagination humaine » évoqué par Bachelard²². La définition du *Dictionnaire historique de la langue française* exprime bien cette gradualité entre consistance et inconsistance : « *Mou* : *consistance* non dure au toucher ». La mollesse y est donc définie comme la modalité de l'inconsistance de la matière consistante.

Bibliographie

- ANZIEU, Didier
[1985] 1995 *Le Moi-peau*, Paris, Dunod (Coll. « Psychismes »).
- BACHELARD, Gaston
1942 *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti.
— *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947 (3^e édition).
- BARTHES, Roland
1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil.
- BOTUL, Jean-Baptiste
1999 *La vie sexuelle de Kant*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, Fayard.
- BOTUL, Jean-Baptiste
2007 *La métaphysique du mou*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, Fayard, 2007.
- CADAURELLE, Céline et VIGUIER, Emma
2016 *La dynamique du mou*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi.
- DELMOTTE, Benjamin
2017 *Étonnement. La chair et l'empathie dans l'œuvre de Berlinde De Bruyckere*, Paris, Furor.
- FURETIÈRE, Antoine
[1690] 2013 *Dictionnaire universel*, Paris, Hachette Livre BNF.
- RECHURET, Maurice
1993 *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije
1997 *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*
[1863] 2000 Paris, Hachette Éducation.
- MALLARMÉ, Stéphane
1998 *Brise marine*, dans *Œuvres complètes I, Poésies 1899*, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- MENGONI, Angela (éd.)
2014 *Berlinde de Bruyckere*, Bruxelles, Fonds Mercator.
- PARRET, Herman
2003 « Beauté et Eros. Venus à Venise », dans Omar Calabrese (dir.), *Venus dévoilée. La Venus d'Urbino du Titien* (Catalogue de l'exposition Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2003-2004), Bruxelles, Bozar, Europalia Italia.

22 *Op. cit.*, (*La Terre et les rêveries de la volonté*), p. 104.

REY, Alain

2004 *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

SARTRE, Jean-Paul

1943 *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard.

SUSSMAN, Elisabeth

2002 *Eva Hesse*, Cambridge, Yale University Press.

Pour citer cet article : Herman Parret. « Éléments d'une sémio-esthétique de l'inconsistance », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7782>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957