

**NUMÉRO ZÉRO
AVRIL 2010**

NUMÉRO INAUGURAL

PROTEUS



Cahiers des théories de l'art

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

« Vous ne savez pas qui je suis ? Louis M. Eilshemius, maître des arts, merveille suprême, Protée de tous les âges. L'Égal de tous ceux qui créent la Peinture, la Littérature et la Musique. »

Marcel DUCHAMP

Rendons hommage à Proteus, « vieil homme de la mer », dont les mille visages recèlent les mystères des temps à venir. Il faudra l'enchaîner, la déité marine, pour lui extorquer ces secrets dont elle se fait si précautionneusement (et peut-être avec réticence) la gardienne.

La revue *Proteus*, à l'instar de Louis M. Eilshemius, usurpe ce nom, c'est certain. Serait-il plus exact d'arborer le nom d'Aristée qui captura la divinité pour lui soutirer ses aveux ? Ce serait négliger que l'étude des arts s'apparente souvent à ceux-ci, tout à la fois révélatrice d'un sens caché et recelant elle-même de polysémie encourageant à l'interprétation. La théorie de l'art, image de celui-ci, stimule. Elle est, comme cette revue entend être, un vivier de création intellectuelle, un pivot d'activité scientifique, où la transdisciplinarité n'a pas à s'affirmer haut et fort pour exercer son intrinsèque souveraineté.

À l'heure où la recherche française connaît des déboires dus à sa faible capacité à dynamiser les flux monétaires, il importe de rappeler l'éminente indépendance de la sagesse et des finances. La nécessaire gratuité du commerce des savoirs que nous nous proposons de diffuser découle de leur nature même : tout à la fois l'enrichissement qu'ils offrent n'est-il souvent qu'intérieur et sans conséquences pratiques, mais encore leur partage constitue-t-il déjà sa propre rémunération. Grâce aux moyens de diffusion offerts par Internet, cette modeste revue escompte bien faire valoir ce principe. Partager la culture ne nous en prive pas : il importe donc de le faire par amour pour les arts et pour l'amour de art.

« Que faire dans un monde où ceux qui parlent vite et fort font de l'ombre à ceux qui chantent doucement et de belle manière ? Chanter d'encore plus belle manière et encore plus doucement. »

Andrzej MALINOWSKI

Sommaire

Libérer la théorie – Paris et son double Michel MAKARIUS (PARIS I), présentés par Olivier SCHEFER (PARIS I).....	4
Entre l'angoisse et la pulsion : intensités tactiles dans <i>eXistenZ</i> (David Cronenberg) Jacques BRUNET-GEORGET (BORDEAUX III).....	9
Le cinéma expressionniste allemand et la question de la « quantité intensive » chez Gilles Deleuze Suzanne HÈME DE LACOTTE (PARIS I).....	18
« Vers un théâtre pauvre » – Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski Émily LOMBI (PARIS III).....	26
Le classicisme, observatoire de la modernité Paul MAGENDIE (PARIS I).....	34
Notes préliminaires pour une étude de la spécularité dans les arts visuels Vangelis ATHANASSOPOULOS (PARIS I).....	40

étude monographique

De la présence féminine et de l'acte de voir. Le regard haptique dans l'œuvre filmique de Sarah Pucill Gloria MORANO (PARIS I).....	48
--	----

traduction

<i>Just doing</i> Allan KAPROW, traduit et présenté par Cécile MAHIOU (PARIS I).....	53
---	----

question de discipline

Quelques réflexions sur l'épistémè de l'esthétique Dominique CHATEAU (PARIS I).....	59
--	----

Libérer la théorie – Paris et son double présentés par Olivier Schefer

La dernière fois que je vis Michel Makarius de son vivant (« Maka », ainsi que nous l'appelions affectueusement), il me donna ce petit livre, *Puzzle*, texte d'une cinquantaine de pages, publié à compte d'auteur en 1982 aux éditions Le Hasard d'être... Sans m'en dire beaucoup plus. Nous n'avons pas eu le temps d'en reparler. J'écris ces quelques lignes comme on poursuit une discussion, étant assuré qu'un ami est quelqu'un à qui l'on oublie toujours de dire quelque chose après l'avoir quitté. Puisque l'amitié est une possibilité ; le dialogue est sans fin.

Je sais pourquoi Maka tenait à ce que je lise ces pages : ce volume, le titre l'indique assez, est un assemblage disparate de fragments et d'annotations diverses, consacrés à la peinture, à la musique, aux mœurs du moment, aux villes traversées, où passent, çà et là, les bouts d'un roman qu'il rêvait peut-être d'écrire. Il y propose notamment de réhabiliter la part de fiction inhérente à la philosophie. Toutes ces questions, il l'avait bien compris, sont aussi celles que je travaille ou plutôt qui me travaillent. Voici comment il définissait en quatrième de couverture ce petit volume : « Sous les délices de l'ambiguïté, Théorie et Fiction n'ont jamais cessé à la fois de s'ignorer et de se lorgner. Mais si cette fusion concrète demeure encore aujourd'hui la plus sûr figure de l'Utopie, rien n'empêche de parier sur leur résonances souterraines. Aussi, cette brève chronique qui mêle le commentaire et la nouvelle, l'émotion esthétique et la critique d'art, ne saurait se comprendre autrement que comme la tentative de susciter virtuellement – fût-ce par bribes – cette figure problématique de la liberté. » Aucun ordre imposé (alphabétique, thématique, historique) entre ces textes, sinon celui que le lecteur voudra bien leur conférer, vagabondant d'une page à l'autre, et que Maka appelait volontiers la *séduction* : un certain art de ne rien faire, en apparence du moins, d'être captivé, embarqué, charmé. Il est vrai que lorsque l'occasion se présentait, comme deux écoliers paresseux, nous profitions d'un banc au soleil, lézar-

dant à l'envi, pour évoquer la Grèce, l'Inde, l'Italie ; les femmes et les enfants d'abord. Mais la séduction qu'il pratiquait (en séducteur qu'il était) était autant chez lui un art de vivre qu'une manière de penser et d'écrire. Il me semble que son beau texte sur Paris en est une merveilleuse illustration. Makarius (et néanmoins Maka) s'emploie dans ces quelques pages à déployer la luxuriance hypertextuelle de Paris : ville où se croisent et se superposent l'intime et le public, la régulation normative des grands boulevards et les arrières cours secrètes, le lisse et le strié auraient dit Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, mais aussi les dérives situationnistes et les déambulations baudelairiennes chères à Benjamin. La *séduction* se tient bien *entre-deux*, puisqu'elle est affaire de relation. C'est elle qui permet de saisir la matière sensible de la ville, sa dualité, sa structure mobile et ses contradictions, révélées, selon lui, par les architectures de fer. En somme, le séducteur devient pour Makarius une autre figure du flâneur baudelairien : un sujet qui se glisse dans les interstices, qui passe entre deux portes, s'arrête à une fontaine, devant un jardinet, jette un œil dans les bâillements d'un tissu (urbain), là où Barthes guettait la naissance de l'érotisme.

*

Chacun d'entre nous sait de l'autre une part de vérité, faite de mille détails, gros plans, gestes familiers, intonations de voix, goûts, manies etc. Proust le note dans la *Recherche* : « nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ». Si bien que la « vérité » de l'autre ne réside sans doute pas ailleurs que dans ces détails minimes qui, mis bout à bout, font un portrait. Ce petit *Puzzle*, chronique sensible et délicate, livre un portrait à facettes de celui qu'on appelait aussi Michel.

Olivier SCHEFER

Libérer la théorie

Il va de la spéculation comme de la mécanique. Les roues dentées, poulies cuivrées vis et bielles qui depuis quelques siècles faisaient tourner le monde sont désormais délaissées au profit des ordinateurs, circuits intégrés et microprocesseurs. Et le beau discours réglé sur les charnières visibles du raisonnement qui, de Descartes au structuralisme, se fantasmait comme une machine, laisse place aujourd'hui à ce que l'on pourrait appeler une réflexion molle dont la qualité essentielle est de pouvoir « traiter » n'importe quel objet, de se fondre en lui, de le parler jusqu'à épuisement et saturation. Comme pour l'ordinateur cela marque un net « progrès », d'autant plus que cette pensée molle est capable d'explorer les domaines troubles, ignorés par le discours traditionnel tels que la séduction dont « le charme, nous dit Baudrillard, est d'abord d'être un objet théorique non-identifié, objet non-analytique et qui par là fait échec à toute théorie-vérité laissant place à la théorie fiction et au plaisir de son exercice ». Mais, évoquer « la jouissance subtile qu'ont les choses de rester secrètes alors que la vérité passe par la pulsion obscène de les révéler », n'est-ce pas – dans l'exacte mesure où cela est vrai – déjà se dédire ? Et les deux cent quarante-cinq pages de *De la séduction*, si elles ne s'annoncent pas comme la vérité révélée, ne résonnent-elles pas comme la révélation d'un secret ? Légère et inévitable ambiguïté (pourquoi pas) qui, sans en faire grief à Baudrillard, permet de voir dans sa démarche, à la fois l'ultime expression du Vrai et un avant-courrier de la « théorie-fiction » ; puis, comme le discours « réversibles » est par définition indépassable, l'oublier.

S'il paraît difficile d'aller plus loin sur cet argument et dans ce travail d'élaboration que ne l'a fait Baudrillard, il paraît tout aussi problématique de tenir un discours sur quoi que ce soit, dans la mesure où désormais l'objet éventuel de ce discours disparaîtrait. Toutefois, si cet état de fait déjoue définitivement les prétentions théoriciennes de l'écriture, celle-ci conserve toute sa

légitimité pour peu qu'on veuille bien la considérer non plus du point de vue de la vérité mais de l'implication singulière de son auteur. Implication qui se traduit dans la formulation, les expressions employées, le choix des mots, bref dans la *forme*, et qui tend à faire participer toute écriture à l'ordre du textuel. La conceptualisation qui jusqu'ici refoulait ses attaches linguistiques et par voie de conséquence, littéraires, ne peut donc être authentique que si elle renonce à sa vocation étroitement spéculaire, car « le charme des miroirs n'est pas de s'y reconnaître, ce qui est une coïncidence plutôt désespérante, mais bien dans le trait mystérieux et ironique du redoublement » (Baudrillard). Pour ceux qui déploierait la perte du référent objectif et redoutent l'irruption d'un nouveau subjectivisme irrationnel, il faut rappeler ici que ce qui objectivement résiste à la domination de l'*universel abstrait*, à laquelle contribue d'ailleurs la catégorie du savoir objectif, reste encore et toujours la subjectivité en tant qu'expression de l'individu concret.

Tel est en tout cas le message que délivre chaque œuvre d'art, dont la somme s'est pourtant solidifiée en une masse compacte et « objective » (la Culture) autorisant son histoire, sa critique etc. Mais c'est très précisément ce que l'esthétique qui prétend parler au nom des concepts au lieu d'utiliser le *Je* ne peut entendre, manquant ainsi le moment essentiel de son « objet ». Autrement dit, le même mouvement qui élucide les œuvres (quelle que soit la méthode d'analyse) constituant un savoir objectif renforce en même temps leur tendance à la réification en les posant comme choses. Seule une critique qui revendique sa propre singularité est en mesure de pénétrer le fait que « la part subjective dans l'œuvre d'art est elle-même un élément d'objectivité » (Adorno) et de la comprendre comme expérience. Pour Adorno cette double position d'extériorité ou d'intériorité qui s'offre à l'esthétique sous la forme de dilemme, traduit la situation aporétique de l'art. Toutefois, avec toutes les précautions dialectiques d'usage, le philosophe semble pencher pour l'extériorité gnoséologique : « l'explication implique qu'on le veuille ou non, une réduction du nouveau et de l'inconnu au connu, même si ce que les œuvres ont de meilleur résiste à ce traitement. Sans cette réduction qui fait tort aux œuvres d'art,

celles-ci ne pourraient survivre ». Ceci a l'avantage de sauver non seulement les œuvres – fût-ce sous la forme de cadavres embaumés – mais aussi la bonne parole philosophique : « L'idée de l'esthétique est au moyen de la théorie, de libérer l'art du durcissement que lui impose l'inévitable division sociale du travail ».

Ne pas craindre l'irruption de la fiction dans la spéculation, briser la choséité des œuvres, mettre le concept sous la coupe du vécu, tout renverser et affirmer que *l'idée de l'art* est, au moyen de l'expérience créatrice, de libérer la théorie, voilà ce que je veux tenter aujourd'hui.

Paris et son double

Le charme insoluble de Paris qui excita fortement l'esprit de Walter Benjamin se résume un peu froidement à l'épaisseur insondable de son tissu urbain. Pour garder l'image, on peut dire que ce tissu est, à la façon de certains vêtements doublés, muni d'un revers tourné vers l'intimité du corps, composant un intérieur à usage privé, avec ses coutures secrètes, ses déchirures invisibles, son confort réservé. Sous l'habit d'apparat donc, grandes avenues, quais bordés d'arbres, places nanties de colonnes ou de statues, Paris est aussi fait de cours d'immeubles, d'enfilades, de passages couverts et découverts, monde fragmentaire d'arrière commerce impitoyablement sabré et morcelé par les percées haussmanniennes mais aussi par la plus banale des rues qui, ornée de sa plaque, compose le plan officiel de la cité. C'est dire que Paris existe deux fois. Une fois selon son tracé reconnu et répertorié ; une autre fois selon cette incohérence surprenante qui se découvre par la fenêtre d'un appartement, par la vue des toits qui recouvrent un territoire toujours insoupçonné depuis la rue.

La chose peut sembler fort banale. Toute ville dira-t-on connaît ces deux visages : de la rue ou de la fenêtre, le paysage diffère toujours. Sans doute, sauf qu'à Paris cette duplicité revêt la forme d'un fantastique affrontement : l'opposition fondamentale et non-résolue entre le principe

général et unificateur de l'organisation urbaine et les expressions particulières de l'espace architectonique. On comprendra mieux l'originalité de cette spécificité parisienne si on la confronte à deux villes, Naples et New York, qui incarnent respectivement les deux extrêmes de l'organisation urbaine. Si le dédale des ruelles napolitaines apparaît comme l'extension et la somme du désordre intrinsèque de chaque maison, les pâtés de gratteciel à New York (justement appelés blocks) s'intègrent, comme un pion sur sa case, dans le quadrillage routier de la ville. À l'opposé l'une de l'autre, ces deux cités offrent donc une similitude, à savoir la domination quasi absolue d'un principe sur l'autre, ici l'irréductible suprématie de la construction individuelle, là l'ordre capillaire étendu à l'ensemble des éléments particuliers.

Bien sûr, il s'agit là de ces cas extrêmes entre lesquels peuvent exister mille nuances, autant qu'il existe de villes sur terre. Mais dans cette perspective, Paris représente ce pôle unique de tension entre le dedans et le dehors, le connu et le méconnu, le public et le privé. Il faut donc en convenir, l'aménagement autoritaire tant décrié de Haussmann fut peut-être critiqué de façon quelque peu dogmatique. Paris ne serait pas Paris sans l'ambivalence de sa structure urbaine, et cela doit passer aujourd'hui par une réhabilitation du célèbre Baron ; ce qui fut du reste implicite chez les surréalistes qui, Breton en tête, situaient du côté du Boulevard de Bonne Nouvelle le terrain d'élection du merveilleux. Dans le même esprit, le mouvement situationniste qui, dès sa constitution porta de façon inédite l'accent sur l'urbain comme cadre de contraintes et promesse de libération ici-maintenant, pressentit l'importance de la spécificité parisienne même s'il ne put la formuler clairement.

En fait, on ne peut réduire Paris à son ambivalence structurelle ; mais on ne peut guère manquer de relever cette donnée comme essentielle à la compréhension sensible de la ville ainsi que de son pouvoir de séduction.

Au demeurant, l'idée de faire jouer une brutale dichotomie entre l'espace domestique et l'espace officiel a été sciemment utilisée pour séduire les foules au XVII^e siècle lors de l'aménagement pontifical de Rome. On sait que l'urbanisme baroque se fonde sur l'effet de surprise et le ravissement que

provoque la découverte intempestive d'une place qui est toujours, par les bâtiments qui la bordent, sa fontaine et son obélisque, l'affirmation triomphante et ludique de pouvoir. Aujourd'hui, le stratagème baroque participe intimement à la beauté ineffable de la Ville Éternelle, mais les nombreuses ruptures prévues par le Cavalier Bernin n'existent plus que comme souvenir d'une époque révolue, au même titre que les monuments qui survivent. Les charmes de Rome ne sont pas faits de mystères mais d'étalage où toutes les indiscretions sont permises, à l'image des innombrables balcons et terrasses qui, vus du Pincio, révèlent le paradoxe de l'espace italien, à savoir que les lieux privés doivent être visibles de tous (tandis que par ailleurs, les affaires publiques sont traitées comme des histoires privées). Par contre, la séduction de Paris opère très précisément selon le mode du ravissement au sens fort du terme (celui d'enlèvement) par le brutal changement de décor qu'elle impose au piéton curieux. Ceci devient véritablement spectaculaire lorsque l'inattendu apparaît sous forme de verdure, jardinet, gazon ou mur de lierre, c'est-à-dire par l'irruption de cet autre de la ville qu'est la Nature. Au demeurant, les arbres plantés le long des quais, des boulevards et des avenues sont, par leur contraste avec la pierre grise des immeubles qu'ils ombragent, l'essence minimale du paysage parisien. Platanes, marronniers, cattleyas apparaissent ainsi comme l'indice timide, officiel et discipliné des jardins secrets de la capitale.

Que la ville soit une accumulation de traces d'un monde absent (révolu, imaginaire ou caché), voilà ce que la fréquentation amoureuse et attentive de Paris permet de vérifier. Les arbres, mais aussi tout ce que l'on nomme sous les termes de « mobilier urbain » comme si l'espace de la rue était un grand salon, désignent un ailleurs, ou pour le moins un usage quasi confidentiel de la ville. Édicules, kiosques, vespasiennes, colonnes Morice, fontaine Wallace etc. définissent un rapport intime et privé avec l'espace public. Sans doute est-il plus immédiat-perceptible au prétendu sexe fort qui, pressé de satisfaire un besoin naturel, trouve sur son chemin (la rue) l'abri salvateur. Mais s'il est le plus ostentatoire, l'exemple de l'urinoir ne fait que rendre évidente la privatisation de l'espace public inhérent à chaque banc, poubelle,

horloge, occupant le trottoir et qui interpelle le passant comme un clin d'œil.

En fait, toute l'architecture métallique du type des pavillons Baltard (pour les Halles) partage ce traitement paradoxal de l'espace. On n'a pas encore mesuré toute l'ampleur du bouleversement qu'a entraîné avec lui, du point de vue de la perception spatiale, l'apparition de ce nouveau matériau analysé le plus souvent en termes étroits d'un progrès technologique de la construction. Dit en peu de mots, l'utilisation du fer rompt avec celle, séculaire, de la pierre dans la mesure où elle permet de prélever et de qualifier un espace tout en laissant à ce dernier son rôle spécifiquement urbain, c'est-à-dire sa capacité d'entretenir des rapports avec son environnement immédiat, voire avec la ville entière. Cela est bien sûr dû à la vocation couvrante de la structure métallique, comme l'a d'ailleurs compris avec outrage un architecte comme Hector Horeau. Ainsi, le fer élabore un nouveau mode d'architecture qui ne relèverait plus de la construction mais de l'articulation, en ce sens que les espaces qu'il définit sont fondamentalement contradictoires : tout à la fois en continuité et en rupture avec l'extérieur. Dans son article « Paris, capitale du XIX^e siècle », Benjamin évoque l'utilisation du fer qu'on « applique aux passages, aux galeries d'expositions, aux gares – aux édifices qui servent à des buts transitoires ». Mais s'il est vrai que cette architecture est caractéristique du siècle de la révolution industrielle et que cette dernière s'incarne parfaitement dans Paris, Benjamin ne cherche pas le lien qui lui permettrait d'inclure dans son analyse ce qui à Paris n'appartient pas à ce siècle tout en s'y reconnaissant. En fait, s'il ne l'indique pas clairement, le promeneur infatigable qu'est l'auteur des Paysages urbains l'a néanmoins ressenti ; c'est la sollicitation instamment déambulatoire de Paris, qui par sa structure urbaine décrite plus haut appelle constamment le flâneur indiscret et que la fonction « transitoire » de l'architecture de fer ne fait que redoubler.

Mais ce redoublement n'existe que du point de vue d'un dispositif d'attirance et de séduction. Car à l'inverse de l'architecture de fer, les édifices parisiens instituent non pas une articulation mais, comme on l'a vu, une barrière entre le dehors et le dedans, le public et le privé si bien que du point de vue de la distribution des espaces, le Paris

construit de fer s'oppose au Paris de pierre. Tel serait donc le dernier terme de la séduction topographique de Paris : non seulement chaque mode de construction et chaque type d'urbanisme présent est complexe et ambivalent en lui-même, mais ces différents modes, dont le côtoiement constitue la trame touffue de la ville, sont à leur tour contradictoires entre eux. Le charme de Paris, c'est cette duplication sans fin qui, à l'image de la séduction, joue de plusieurs masques à la fois.

Michel MAKARIUS

Plutôt que de se spécialiser dans une époque ou un mouvement artistique ou théorique particulier, Michel Makarius étudiait le rapport entre art et philosophie. Ses différents ouvrages, articles et conférences cherchent à montrer le sens philosophique des œuvres d'art ; parallèlement à sa recherche théorique Michel Makarius menait également un travail de critique artistique.

Entre l'angoisse et la pulsion : intensités tactiles dans *eXistenZ* (David Cronenberg)

« Je dois rendre le monde chair ». Ces mots de David Cronenberg consonent avec ce que son œuvre affiche depuis toujours : la volonté de faire surgir un nouveau type de corporalité, plus intense et plus inventive, à la faveur de métamorphoses, des plus fantastiques aux plus réalistes, des plus organiques aux plus affectives. Ce projet bouleverse profondément l'identité du corps et ses attributs sensoriels, au premier rang desquels figure le toucher, dont la proximité immédiate avec la matière rend d'autant plus délicat son traitement cinématographique. Dans *eXistenZ* (1999), le cinéaste aiguise en quelque sorte les données du problème en introduisant les corps dans l'univers des jeux vidéos virtuels. Dans un espace qui semble proprement non-tangible et relever d'une réalité purement artificielle, les différentes modalités du contact prennent pourtant une place décisive au point d'affecter radicalement le ressenti corporel des personnages ; par là, elles modifient le regard même du spectateur sur l'image. À partir de ce problème, nous nous proposons de montrer comment l'objet filmique produit des effets théoriques qui restent pris dans l'immanence de l'œuvre : comment le dispositif même des images conduit-il à la pointe extrême des images, et comment ce « jeu » dessine-t-il une conceptualité spécifique, une sorte de pensée esthétique qui se laisserait ressaisir à travers d'autres sites conceptuels, mais en se déployant toujours depuis ses propres coordonnées ?

Le film commence dans une salle de séminaire d'une multinationale : un nouveau jeu virtuel, *eXistenZ*, est présenté. C'est la créatrice du jeu elle-même, Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh), qui mène le test. Une douzaine de séminaristes sont désignés ; on leur fournit les manettes, appelés les « pods », pour se connecter au jeu. Ce sont des composés technico-organiques, animés d'une pul-

sation ronronnante dès qu'on les presse pour commencer à jouer ; on apprendra plus tard qu'ils sont connectés au jeu et à la perceptualité organique et nerveuse des joueurs par des sortes d'ombilics, câbles branchés sur un « bio-port », orifice artificiel situé en bas de la colonne vertébrale. Les joueurs semblent entrer, lorsqu'ils amorcent le jeu en caressant leurs pods, dans une espèce de léthargie hypnotique. En fait, le jeu donne l'impression d'évoluer dans un espace réel, qui procure des sensations intenses et violentes. Soudain, un séminariste sort un revolver et ouvre le feu en criant : « Mort à la démonsse Allegra Geller ! ». Le maître du séminaire ayant révélé avant de mourir que la multinationale était infiltrée, la créatrice prend la fuite, accompagnée d'un jeune employé naïf, Ted Pikul (Jude Law). Dans un climat de paranoïa, ils filent vers une destination inconnue, et se réfugient dans un hôtel. Allegra éprouve le besoin de se connecter au jeu, mais elle a besoin d'un partenaire ; or Ted avoue ne pas avoir de bio-port, angoissé à l'idée de ce trou dans l'épine dorsale. Le chantage affectif d'Allegra les conduit dans un station-service, où Ted se fait installer un bio-port par un mécano ; la violence de l'impact le paralyse quelques instants, puis Allegra enfonce un bout ombilical dans l'orifice. Mais la surtension nerveuse, due à la panique, fait implorer le pod, qui contenait la version originale du jeu. Le mécano, Gas, révèle alors qu'il a lui-même saboté la connexion au jeu ; il les menace d'un fusil, arguant que la tête d'Allegra est mise à prix pour plusieurs millions. Ted parvient à neutraliser Gas. Ils reprennent la route et vont se réfugier chez Kiri Vinokur, un réparateur à l'accent slave qui soigne le game-pod malade d'Allegra et répare le bio-port défectueux de Ted. Dans le chalet de Kiri Vinokur, ils se connectent enfin au jeu, et se retrouvent dans une sorte de snack-bar aux couleurs psychédélisantes. En fait, ils sont dans la

boutique d'une société, *Cortical Systematics*, qui vend des jeux et leurs accessoires. Ils discutent avec leur premier « contact » dans le jeu, D'Arcy Neder, qui leur fournit des pistes pour continuer à y évoluer, et leur donne des « micro-pods », pods miniatures censés leur permettre de se glisser dans leurs nouvelles identités. Ils s'isolent dans une pièce et s'affairent à utiliser leurs nouveaux instruments. C'est cette séquence, largement dominée par la question du toucher, qui nous occupera principalement. Allegra commence par « préparer » le bio-port de Ted en enduisant le bord de l'orifice, grâce à un *stick*, d'une sorte de gel lubrifiant. Elle tâte le trou, puis y glisse le micro-pod, qui est invaginé d'une traite. Ted panique, imaginant déjà sa moelle épinière creusée et travaillée par les pulsations de l'objet. Allegra lui rappelle avec à-propos que ce n'est qu'un jeu, et Ted reconnaît d'ailleurs ne rien sentir ; la menace suggérée par la possibilité d'un contact interne ne se soutient d'aucune impression. La créatrice se fait à son tour pénétrer par le pod ; la chose entièrement avalée, Ted, animé d'un désir irrépressible, glisse sa langue dans l'orifice d'Allegra. Elle le rejette avec violence et le récrimine ; comme il explique ne pas savoir pourquoi il a agi de la sorte, elle se jette sur lui, et l'embrasse avidement, en susurrant que ceci est prédéterminé par le jeu pour accroître la charge émotionnelle des séquences suivantes. L'érotisme de la situation les emporte, en même temps que Ted fait part de son angoisse concernant son « vrai » corps. La scène décline une gamme intensive de contacts, de la caresse (main contre vêtements, main contre visage, paume contre paume) à l'étreinte, parfois brutale et marquée par la résistance, en passant par la succion. Saisissante par sa brièveté et son pouvoir de stimulation, cette scène enchaîne sans transition sur un autre décor. Dans la suite du film, les limites entre le jeu virtuel et la réalité immédiate s'estompent de plus en plus, jusqu'à précipiter les identités dans un vertige rendant problématique l'idée même d'une vérité tangible.

Présenté à la fois comme véritable film « angoissant » et comme un appel à libérer les « pulsions¹ », *eXistenZ* frappe en effet par l'omni-

1. La jaquette du DVD (Pathé, 2000) promet un authentique « thriller fantastique », et affiche cette

présence de l'angoisse et par la charge d'excitation qu'il alimente. Ce qui déconcerte, toutefois, c'est que nous ne reconnaissons plus vraiment la substance et l'intensité qui leur sont d'ordinaire attribuées. Il n'est pas anodin que l'expérience tactile contribue largement à modifier les paramètres de l'angoisse et de la jouissance pulsionnelle en les corrélant de manière originale. Sur ce point, le recours à la psychanalyse est d'une aide précieuse. En 1962, Jacques Lacan indique un objet qui détermine fondamentalement tout ce qui prend valeur de réalité pour le sujet² : l'objet *a*. « Cause » de désir, il désigne un « objet » qui échappe jusqu'à ne plus être représentable, au sens d'un « reste » non symbolisable. À ce titre, il renvoie à ce qui déchaîne le désir. Comme tel, il n'est pas quelque chose qu'on puisse indiquer de manière positive dans la réalité, contrairement à la compréhension ordinaire de l'objet qui voit en lui ce dont on peut disposer sous les espèces d'un donné intégrable. Lié à l'impact du langage sur le corps, l'objet *a* doit être entendu comme cause du désir, non comme un objectif ou une fin. Il adopte différentes formes : le regard, la voix, le sein, l'excrément, autant d'objets qui ont un certain rapport avec la séparation : l'objet *a* est

l'objet qu'il [le sujet] perd par nature : l'excrément, ou encore les supports qu'il trouve au désir de l'Autre : son regard, sa voix.

C'est à tourner ces objets pour en eux reprendre, en lui restaurer sa perte originelle, que s'emploie cette activité qu'en lui nous dénommons pulsion (*Trieb*).

Il n'est pas d'autre voie où se manifeste dans le sujet l'incidence de la sexualité. La pulsion en tant qu'elle représente la sexualité dans l'inconscient n'est jamais que pulsion partielle³.

Cette importance que donne Lacan à l'objet *a* induit que de nombreux plaisirs sexuels n'impliquent pas les organes génitaux. Par sa multiplicité et sa séparation du génital, il ne permet d'instaurer aucun type de normalité sexuelle et se com-

injonction au spectateur : « Déchaînez vos pulsions en entrant dans l'univers virtuel... ».

2. Cf. Jacques LACAN, *L'Identification*, Séminaire IX : 1961-1962, Paris, M. Roussan, 2003.

3. J. LACAN, « Position de l'inconscient », in *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 849.

prend, pour reprendre un terme de J. Lacan, dans une sorte de « vacillation »¹. Cette opération de dé-spécification pluralise les possibilités de jouissance. C'est que la multiplicité de l'objet induit corrélativement une multiplicité de pulsions partielles qui pourraient contribuer à défaire l'identité dans sa version monolithique.

Concernant la structure propre de l'objet *a*, celui-ci apparaît dans une double dimension : l'une vide et pour ainsi dire « insubstantielle », l'autre pleine et corporelle. Il en va ainsi de l'objet de la pulsion : il est considéré comme « un creux autour de quoi la pulsion tourne »². Étonnamment, en 1963, Lacan amène cette notion à partir de l'angoisse³. Si cet objet détermine le désir en nous confrontant aux limites de la signification, il a à faire avec un reste qui résiste à notre condition et que nous cherchons à faire apparaître dans l'Autre par un certain nombre de leurres. Aux prises avec la question de ce qu'il est pour l'Autre, le sujet n'a de cesse de se tromper sur ses affects. Pourtant, il est, selon J. Lacan, un affect qui ne trompe pas : c'est l'angoisse en tant qu'elle pointe au plus près ce reste, qu'elle dégage à vif cet objet qui échappe à la possibilité de symboliser le tout du corps pulsionnel, et qui se signale dès lors comme trou. Parmi les nombreuses façons d'approcher l'angoisse sous les espèces de l'objet *a*, il en est une qui mobilise étroitement le regard. Le regard a la caractéristique de neutraliser le manque : je ne peux pas voir ce que je perds et je ne vois pas non plus ce que l'autre perd. C'est précisément ce que dénude et subvertit l'angoisse. Dans le séminaire de l'année suivante, J. Lacan prend l'exemple de la tache⁴ : la tache concrétise ce qu'est « l'objet regard » en le mettant à l'extérieur de nous. Quand la tache, en quelque sorte, nous regarde et que nous n'arrivons pas à interpréter ce que nous voyons, que cette chose que nous n'arrivons pas à

réduire au sens (un signifiant ou une belle image) résiste, on peut dire que c'est la part de nous mise à l'extérieur qui nous regarde ; elle devient réelle, et nous saisit comme telle, car elle échappe à l'image et à la symbolisation. Plus généralement, dans l'angoisse, quelque chose ne nous regarde pas, mais nous, nous nous voyons vus, d'une façon qui laisse pourtant ouverte la possibilité que nous échappions au spectacle du monde.

Dans la séquence qui nous occupe, l'angoisse surgit à la faveur de la présence-absence d'un tel objet, incarné par le bio-port/micro-pod ; elle trouve un pivot crucial dans la question du toucher en induisant une relation oblique, mais cinématographiquement féconde, entre le regard et le contact. Tout d'abord, quand Allegra glisse le micro-pod dans le bio-port de Ted, qui, du coup, l'avale complètement, Ted est pris de panique : « Il m'est rentré dans le dos ? Il creuse sa galerie dans ma moelle épinière ? ». Allegra le rassure, en lui rappelant que ce n'est qu'un jeu. Ici, l'angoisse surgit en un point aveugle : l'objet pénètre le sujet hors de son champ de vision, d'une façon qui semble menacer l'intégrité immédiatement sensible de son corps ; pourtant, Ted confesse ne rien sentir. L'angoisse demeure, à l'état diffus, à l'occasion d'un contact qui devient paradoxalement immatériel, mais qui aura suscité une vision d'horreur fantasmée. Présent par sa solidité vivante, le micro-pod l'est d'autant plus qu'il entre en contact avec le corps de Ted d'une manière potentiellement altérante, voire destructrice, et que ce contact, en échappant à la saisie immédiate, objectivante, de la vision, suscite l'angoisse. Toutefois, cette présence est aussitôt barrée par le constat qu'il n'y a pas de sensations cénesthésiques (et qu'elle devient donc insituable comme telle), et par l'énoncé d'Allegra. Se dessinent les contours d'un objet à la consistance irréaliste : cette consistance, si elle menaçait justement d'être telle du fait de sa tactilité, se voit diluée dans une pure virtualité qui échappe à la saisie représentative ; dans le même temps, cet objet demeure la charnière – physique – et le moteur de toutes les actions du jeu. Ted « empode » à son tour Allegra : si les gestes semblent d'abord maîtrisés, l'angoisse, étale, insiste, au moins sous la forme paradoxale d'une quasi-fascination, et finit par laisser surgir la

1. *Idem*.

2. Jacques-Alain MILLER, « Biologie lacanienne et événement de corps », texte ronéo., transcription des leçons des 12, 19 et 26 mai, 2, 9 et 16 juin 1999 de *L'Orientation lacanienne* 3, 1, Département de Psychanalyse de Paris VIII, p. 43.

3. J. LACAN, *L'Angoisse*, Séminaire X : 1962-1963, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

4. J. LACAN, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI : 1964, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 222.

pulsion. Ici, l'intrication entre angoisse et pulsion est indexée sur un objet aux propriétés étranges : le bio-port en tant que trou qui vient « tacher » l'espace lisse de la représentation ; introduisant un déséquilibre, il appelle non seulement un contact physique irrépressible, mais va jusqu'à subvertir la dimension même du voir dans le toucher. Si cet objet joue le rôle de « cause », c'est qu'il oriente le désir de Ted en le dépossédant. L'organisation spéculaire du regard, censée assurer d'un répondant symétrique dans le monde et dans l'Autre, est perturbée au profit du surgissement d'un point de réel, porteur d'une charge de jouissance potentiellement menaçante. En un sens, Ted se voit vu par un point aveugle, marquant la limite de ce qu'il y a de représentable dans la situation. Ce qui le regarde, et le saisit, c'est l'objet au titre de « tache » sans signification définie. Comment le bouleversement des paramètres du regard se croise-t-il avec la question du toucher, et quel en est le mode proprement cinématographique ?

Le montage découpe trois unités de représentation qui sont mises en corrélation intensive : le visage d'Allegra, celui de Ted, et l'orifice du bio-port sur le dos d'Allegra. Cadré en plan serré, le visage d'Allegra est traversé de micro-mouvements au fur et à mesure que le corps de la conceptrice est touché et pénétré. Le même plan semble intervenir trois fois, montrant sa tête pivotant de droite à gauche ; mais il est à chaque fois plus court, et reflète les variations et l'amplitude de l'affect : le visage exprime d'abord une légère volupté, ensuite une inquiétude teintée d'absence, puis la répulsion et la colère. La répétition différentielle le soumet à une contraction physique et temporelle qui traduit les effets d'un toucher échappant au champ de vision. Pendant toute la durée du processus, le visage de Ted est isolé dans trois plans identiques, montrant un regard fixe et tendu, mais entre temps, nous avons vu Ted presser le micro-pod, puis le lâcher. Il faut noter que dès l'instant où le micro-pod entre en contact avec le bio-port, le plan moyen réunissant les deux héros est disloqué au profit d'un jeu serré de plan rapprochés et de gros plans délimitant et distribuant des objets partiels pour enregistrer la montée intensive de l'affect. Ce régime permet de précipiter la fascination en poussée pulsionnelle,

en instaurant une scission entre l'œil, la main et l'objet. En effet, quand nous voyons le regard de Ted attaché à l'objet qu'il manipule, celui-ci est relégué en dehors du champ ; le bio-port apparaît ensuite dans un gros plan où il est associé aux mains manipulatrices de Ted. Les mains se retirent du plan, l'objet semble s'animer de lui-même, présence visqueuse bientôt avalée, laissant l'orifice du bio-port polariser l'ensemble du champ. Saturant la vision d'ambiguïté (œil, anus, fente sexuelle ?...), le plan, à la fois fixe et vibratoire, amène en quelque sorte à « visagéfier » l'objet. Abstrait de toute référence spatio-temporelle, et suspendant toute action déterminée, la surface ainsi isolée n'est plus qu'une zone réfléchissante éventuellement animée de micro-mouvements. Selon Gilles Deleuze

chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles : surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrions dire : cette chose a été traitée comme un visage [...]. Il n'y a pas de Gros Plan de visage, le visage est en lui-même Gros Plan, le Gros Plan est par lui-même visage¹.

Bien plus, la surface-trou va venir conditionner le mouvement même et en gouverner le régime d'apparition. Ce qui frappe, c'est que le visage de Ted va entrer, comme attiré et happé, dans ce « Gros Plan », pour enfoncer sa langue dans l'orifice. De scindés qu'ils étaient, sujet et objet se trouvent réunis dans un seul plan qui modifie par là même le régime de représentation : l'espace touché, et montré comme tel, devient lui-même une condition de représentativité, qui confère aux parties du corps une charge intensive, et dévoile la portée tactile du regard. En effet, le bio-port et le dos ne figurent pas seulement un espace de représentation, ils deviennent un véritable espace de visibilité. D'abord touchés, puis regardés, ils *donnent maintenant à voir* en happant le visage de Ted à l'intérieur du champ, sur le mode d'un contact pénétrant. Ce visage investit un plan qui préexiste à son apparition, et qui, en un sens, le requiert irrésistiblement. Objet « cause » du désir, l'orifice oriente le passage de l'angoisse à la pul-

1. Gilles DELEUZE, *L'Image-Mouvement*, Éd. de Minuit, 1983, p. 136.

sion : il exalte le toucher indépendamment de la distance réflexive de la vision, et confère à la vision elle-même un caractère profondément « haptique », impliquant la plus intime des proximités et faisant du point de contact un vide à remplir. De fait

on parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre [de l'œil ou de la main], ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique¹.

Dans la suite de la séquence, Ted et Allegra s'enlacent malgré eux. Après que Ted lui a expliqué qu'il ne savait pas pourquoi il avait léché le bio-port, Allegra se jette sur lui et l'embrasse avidement, en susurrant que ceci est prédéterminé par le jeu. L'excitation est poussée à son comble, bien qu'accompagnée de mouvements de résistance, parfois brusques, et par une montée impérieuse de l'angoisse chez Ted. Dans une telle perspective, le toucher a plusieurs formes. Sensuel et sexuel, il passe par la caresse ou par l'étreinte et confère à la scène une intensité d'autant plus grande qu'elle est dépourvue de volontarisme. Parfois brutales, sa pression et sa tension peuvent néanmoins évoquer une ébauche de volonté, à travers un rapport de force entre les corps et la programmation. Indice d'angoisse, le contact qui immobilise le mouvement sert enfin à éprouver sa propre réalité, lors même que le sens de ce que Ted entend par « vrai corps » lui échappe. L'échange entre Ted et Allegra montre bien le paradoxe du surgissement de l'angoisse, comme affect d'un réel certain, au cœur d'un univers non-tangible :

T.P. : Et nos nouvelles identités ? Tu sens la tienne ?

A.G. : Qu'elle se débrouille.

T.P. : Je m'inquiète beaucoup pour mon corps.

A.G. : Ton quoi ?

T.P. : Où sont nos véritables corps ? Est-ce qu'ils vont bien ? Et s'ils ont faim ? S'ils sont en danger ?

A.G. : Ils sont là où on les a laissés. Assis tranquillement, les yeux fermés. Comme s'ils méditaient.

T.P. : Je me sens vulnérable, désincarné.

A.G. : Ne t'en fais pas. Tous tes sens sont en éveil.

Cette phrase est prononcée paume contre paume, dans un contact fébrile et serré ; puis, Allegra suce un doigt de Ted. Tout se passe comme si le jeu disposait d'un degré de réalité supérieur, plus intense et excitant. De fait, les modalités du contact déclenchent une traversée d'affects qui trouble l'identité du corps sexué et les codes de l'érotisme conventionnel. Ces corps sont re-sexualisés par le biais d'un orifice inédit, ni masculin, ni féminin, sorte d'interface entre l'organique et la machine, entre le réel et le virtuel, voie de pénétration (pour les pièces du jeu, pour les doigts ou pour la langue) et vecteur d'un processus d'excitation qui excède et emporte les désirs individuels.

Pour autant, la question de l'angoisse reste prégnante, et l'importance du toucher ne cesse justement de la pointer à travers celle du tangible. Dans son analyse de *eXistenZ*, Mehdi Belhaj Kacem repère même l'angoisse comme affect majeur – et montre qu'elle affecte jusqu'à la forme de la narration cinématographique pour en faire un plan d'immanence et d'intensités². Sur la base de ces hypothèses, il s'agirait de suggérer comment le récit communiqué à l'image une *intensité tactile*, reformulant la problématique du virtuel et du réel dans les coordonnées d'un « écran-peau », c'est-à-dire d'une surface sensible où tout serait affect.

Selon M. Belhaj Kacem, le film enregistre une métamorphose au sens du moment d'un rapport de forces où deux forces en présence se capturent et passent l'une dans l'autre, s'altérant dans un composé méconnaissable. En l'espèce, les deux forces aux prises sont l'affect d'angoisse et la forme du jeu. Il signale un double mouvement : sous la pression de l'angoisse, la forme narrative traditionnelle (figurative, psychologique...) est

1. G. DELEUZE, *Logique de la sensation*, Éd. de la Différence, 1981, p. 99.

2. Mehdi BELHAJ KACEM, *eXistenZ, lecture d'un film*, Éd. Tristram, Auch, 2005.

absorbée dans la forme du jeu et dans sa territorialité spécifique, lors même que le jeu re-territorialise l'affect d'angoisse de façon diffuse et non locale. Celui-ci est distinct de la peur, toujours circonscrite par les menaces concrètes et indexée sur une perspective de résolution. Ce qui recoupe une intuition majeure de J. Lacan : avec l'objet *a*, il dégageait un objet non réductible à une chose objective, affectant le sujet tout en suspendant la possibilité d'une saisie définitive ; l'angoisse fait surgir un réel qui imprime sa marque sur le corps et le laisse aux prises avec la perte. Affect de l'impossible saisie de son objet, elle est ici dissociée des événements particuliers ou des moments paroxystiques auxquels nous nous attendions à la reconnaître. Pénétré par le jeu, le film distribue l'angoisse en dehors de tout récit psychologique, ce qui affecte en retour la forme même de la narration :

eXistenZ ressemble ainsi à un *trip* qui ne décollerait pas, resterait au ras de la terre, s'y écraserait et s'y étalerait insidieusement, aurait pour caractère non plus la fuite *verticale* du *trip*, mais cet arpentage horizontal du territoire. Ceci parce qu'il traite de l'angoisse qui immobilise, et est du coup comme le point de gravité de toutes les mobilités par quoi l'angoisse s'informe elle-même [...] Le jeu se métamorphose en ne traitant que de l'angoisse, l'angoisse se métamorphose en [...] une nouvelle façon de parcourir l'espace¹.

Le mouvement de l'angoisse est plus subtil, son intensité moins familière, sa violence moins évidente, mais elle se diffuse dans un plan d'immanence dont les coordonnées se reformulent sans cesse, dans une cartographie non hiérarchisée par la surenchère de réalisme ou d'exutoire imaginaire.

Par le jeu, l'angoisse se matérialise comme objet introuvable, volatilisé dans toute la territorialité du jeu remplie de ses mouvements (donc volatilisé en *temps*), et se donne forme à elle-même, s'informe elle-même à nouveau de son intensité. [...] Le jeu ne sort pas indemne de sa contraction de l'immanence étale et existentielle de l'angoisse. Il rase le territoire, l'angoisse *est* le jeu car elle fait de l'impossible trouvaille de son objet l'énergie même du jeu

et de sa mobilité².

Ce qui revient à tracer des trajectoires intensives dans une nouvelle territorialité, horizontale et immanente, métamorphosant sans cesse ses propres données. Comment le toucher participe-t-il de ce dispositif, et surtout, en quoi pourrait-on reformuler ce dernier sous les espèces d'une territorialité *tactile* ?

Cette territorialité se donne d'abord comme surface. C'est à nouveau le bio-port, et l'expérience qu'il commande, comme point de passage – et de brouillage – entre l'organique et l'artificiel, entre le dedans et le dehors, qui permettent d'en appréhender les coordonnées paradoxales. Ted s'angoisse quand le pod disparaît dans son dos mais, cette fois, il ne sent rien, et Allegra lui rappelle que c'est un jeu. Il faut bien prendre acte de ce que la totalité de ces coordonnées suggère quant au statut modifié du corps. D'un côté, par la force de l'affect, il est tiré du côté d'une chair vulnérable, susceptible de pâtir dans une profondeur opaque ; d'un autre côté, il est redéployé dans une surface virtuelle, au sens d'un dehors sans dedans (Ted ne sent rien, comme s'il n'y avait justement pas d'intériorité organique...) qui peut se dédoubler à l'infini, en conservant, et même en accroissant, le degré de réalité de la sensation et la charge émotionnelle. Le bio-port est le centre absent, c'est-à-dire non situable et non objectivable comme tel, de ce dispositif. Passage entre des espaces impossibles qui deviennent indéfiniment commutables, il met tout contact à l'épreuve d'une expérience éminemment contradictoire – et, par là même, source d'intensité. Du reste, cette contradiction se répercute avec une amplitude de plus en plus grande au cours du film.

Bien plus, ne peut-on reconnaître à cette surface une *tactilité* propre, innervant le plan dans son ensemble ? Ainsi, si l'orifice du bio-port frappe par sa ressemblance avec d'autres parties du corps, potentiellement érotiques et appelant le toucher, on ne peut pas dire qu'il est stimulant en ce qu'il pourrait s'échanger contre un organe sexuel, mais parce qu'il révèle, ou constitue, une zone, une traversée d'intensité déterminante. Elle

1. M. BELHAJ KACEM, *op. cit.*, p. 44-45.

2. *Ibid.*, p. 45-46.

conserve l'énergie de l'opération – du choc – qui a ouvert la peau, et bénéficie du plan « pornographique » de D. Cronenberg. Ce plan, au-delà d'une identification organique, suscite une profonde tension, accompagne l'intensité d'une peau, très localisée (gros plan). Il s'agit d'échanger une surface altérée contre une intensité, et de se perdre en elle. Ce qui frappe, c'est la façon dont un néo-organe se fond dans le tissu même de la surface cinématographique ; la métamorphose organique devient émotive, presque abstraite, à la faveur de l'énergie du plan. Il n'y a pas loin de cette territorialité à celle du « corps sans organes » telle que la thématisent G. Deleuze et F. Guattari :

Une onde d'amplitude variable parcourt le corps sans organes ; elle y trace des zones et des niveaux suivant les variations de son amplitude. À la rencontre de l'onde à tel niveau et de forces extérieures, une sensation apparaît. Un organe sera donc déterminé par cette rencontre, mais un organe provisoire, qui ne dure que ce que durent le passage de l'onde et l'action de la force, et qui se déplacera pour se poser ailleurs¹.

Il ne s'agit pas de dire que ce corps n'a pas d'organes, mais que ceux-ci apparaissent avec leurs nouvelles fonctions, avec les traversées vibratoires qui inondent le corps. C'est le concours, à un moment précis, de diverses énergies concomitantes – le désir irrépressible de Ted, celui du plan comme pure conscience impersonnelle, et la déformation de la peau – qui confère à l'orifice le caractère d'un nouvel organe sexuel. C'est l'application, la concentration, de ces trois énergies sur la peau – coextensive, alors, à la pellicule cinématographique – qui révèle l'organe, par-delà toute ressemblance. Il apparaît uniquement dans le temps de l'expérience ; la seule ressemblance avec une fente vaginale ou avec un anus donnerait à l'orifice un caractère sexuel, certes à jamais, mais susceptible de perdre son pouvoir stimulant. La traversée d'intensité sur la peau conserve et reformule, à chaque apparition, la contrainte de la sensation comme forme même du jeu. En un sens, c'est la surface qui s'auto-affecte dans l'immanence d'une expérience intensive. Il s'agirait alors, à l'horizon, de reformuler et d'élar-

gir la question du « toucher » à distance des paramètres organiques, psychologiques et spatiaux qui en gouvernent l'appréhension, pour la définir de façon coextensive à une sorte de conscience cinématographique impersonnelle nervurant le plan.

À ce titre, l'enchaînement des séquences est significatif. Sans transition, les corps en train de se peloter laissent place à un décor d'usine où Pikul, habillé d'une chemise de travail maculée, est aux côtés d'un collègue ouvrier à l'accent slave. Il s'agit d'une usine de traitement « transgénique », pour la fabrication de *game-pods*, à partir de cadavres d'animaux bizarres, soigneusement disséqués et éviscérés par les ouvriers. Les gestes de Ted lui-même s'affairent à disséquer et ranger quelques organes d'animaux transgéniques. Le changement de scène procède d'une contamination sonore des espaces. Pris par l'érotisme de la situation, Ted serre Allegra contre lui ; on voit ses mains imprimer une pression sur son buste. On perçoit en même temps, et assez faiblement, des bruits spongieux, comme si la poitrine était une matière visqueuse réagissant au toucher. Ces bruits seront identifiés au plan suivant comme émanant du cadavre de batracien que la main gantée de Ted manipule, comme malgré elle. Ce nouveau plan lui-même est accompagné de bruits de respiration, de râles, imputables rétrospectivement à Allegra, le gros plan sur le cadavre d'animal induisant la superposition, troublante et presque obscène. On note à la fois une rupture nette et une continuité paradoxale qui repose sur une inversion ; l'image est disjointe du son, ce qui crée un écart intensif qui passe par la question du toucher et en modifie les paramètres. Le plan n'est pas homogène ni proprement représentatif, c'est une multiplicité paradoxale envahie par un champ d'effets qui ne peuvent être reconduits à des causes locales et déterminées. Ces éléments concourent au devenir-affect de l'image qui s'éprouve comme intensité tactile, comme auto-affectation diffractant le prisme ordinaire de nos sensations sans venir buter sur une résolution dans un objet, dans une décharge ou dans un sens. Intervenant en pleine montée de l'excitation, l'enchaînement confère au contact un caractère indéterminé et ambigu pour reconduire une nouvelle fois l'angoisse, sous la forme d'un trouble peut-

1. G. DELEUZE, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 34.

être à peine perceptible comme tel. On peut reconnaître avec M. Belhaj Kacem que

[l'angoisse] semble ici perdre en violence intensive, quand, en fait, elle se distribue en une *épaisseur* différente [...] Ses *impacts* émotifs semblent résonner sourdement, presque feutrés, presque étouffés ; et c'est cet effet d'*amortissement* (de l'intensité-angoisse, de son impact sur les corps), par conséquent forcément *comprimé* par quelque *force*, qui prolonge les *durées* de ces impacts, flottant et s'interférant par morceaux du passage d'une séquence à l'autre ; si bien que ces impacts semblent eux-mêmes se surseoir à l'infini, ne prendre prise sur aucun point déterminé, comme le fait, en toute rigueur, habituellement un impact. Portées impactuelles distendues, prolongées interminablement, différant à perpétuité leurs localisations précises en empreintes sensibles et définitives' [...]

Mais une telle angoisse demeure jouissive, ouvrant sur une sensorialité neuve. Déjà, les premiers instants chez *Cortical Systematics*, introduits également par un procédé de contamination, en soulignaient la force. Réfugiés dans le chalet de Kiri Vinokur, qui doit notamment soigner le game-pod malade d'Allegra Geller et réparer le bio-port défectueux de Ted Pikul, les deux personnages vont immédiatement essayer le jeu. Allegra l'active par une sorte de chiquenaude, suivie d'une caresse ; le pod émet un ronronnement. Assis sur le lit, Ted, à peine branché, entend un bruit de pas, venant très nettement de la partie supérieure de la chambre. Il se redresse et tourne la tête vers le haut. Un homme descend un escalier, chez *Cortical Systematics* (le bruit entendu dans le plan précédent). Ted et Allegra sont introduits dans un nouvel espace, précisément celui de *Cortical Systematics*. Le son du deuxième lieu a contaminé le premier ; et c'est le toucher qui va être exacerbé quand le regard ne peut plus rendre compte de la réalité de l'espace. Ted se touche le corps, se palpe, examine sa nouvelle nature et célèbre sa présence :

T.P. : C'était magnifique. Je me sens moi-même. C'est normal ce genre de transition ? Ce doux entrelacement d'un espace dans l'autre ?

A.G. : Tout dépend du style de jeu. Il peut y

avoir des coupes brusques, de lents fondus, du métamorphing...

Un peu plus tôt, Allegra jouissait déjà de cette sensibilité. Elle parcourait les allées de la station-service, effleurant les murs, les caressant de la main, avec douceur, se délectant de diverses matières, comme si elle évoluait déjà dans le jeu. Au fur et à mesure que le film brouille les limites entre le réel et le virtuel, un degré de réalité supérieur semble conféré à l'irréel, quel qu'il soit ; il contamine dans le même mouvement l'expérience du corps et la surface de l'écran en reformulant le sens et la portée de tous les contacts : le toucher devient la pointe intensive de l'aporie de la spatialité.

Si la séquence examinée possède un tel pouvoir d'excitation tout en créant un trouble, un malaise certains, cela tient beaucoup à l'exaltation du toucher dans ses modalités les plus paradoxales. Plus qu'un motif parmi d'autres, simplement figurable, il se donne comme un opérateur nouant le surgissement de l'angoisse à une reconfiguration de l'érotisme et faisant se modifier mutuellement la forme du jeu et la forme narrative du récit. Décrochée du modèle de la préhension comme saisie matérielle d'un objet, ou de l'idée d'un contact entre des surfaces extérieures l'une à l'autre, pour éprouver une consistance supposée réelle, et délestée des significations intentionnalistes qu'une phénoménologie hâtive tend à lui attribuer, l'expérience tactile se rend coextensive à celle de l'affect comme pur devenir intensif pour contaminer l'ensemble du plan et lui communiquer une énergie spécifique. Pellicule sensible traversée de rapports intensifs, la surface de l'écran ne cesse d'enregistrer des métamorphoses ; transcendant l'intérieur et l'extérieur, puisqu'elle a pour propriété de mettre en contact la profondeur et l'enveloppe (physique ou imaginaire) pour les déplier en un seul plan (qu'il n'est pas impossible, alors, de qualifier de « virtuel »), elle imprime à l'image le statut d'événement. Ce qui invite, dans le même temps, à reformuler les coordonnées du désir au-delà de l'opposition entre l'imaginaire et la réalité et suivant une logique impersonnelle, qui distribue les identités suivant des seuils et des niveaux d'intensité. Ted s'inquiète de son propre

1. M. BELHAJ KACEM, *op. cit.*, p. 31-32.

corps léthargique, captivé – ailleurs, mais ici – dans la caresse inconsciente du pod ; mais cette présence-absence exalte un désir irrépressible, un désir de contact au-delà de toute volonté...

Jacques BRUNET-GEORGET

Le cinéma expressionniste allemand et la question de la « quantité intensive » chez Gilles Deleuze

Le cinéma expressionniste allemand ne fait pas l'objet de longs développements de la part de Gilles Deleuze dans *Cinéma 1*, mais son approche n'en est pas moins d'importance. Dans *L'image-mouvement*, l'étude sur l'expressionnisme trouve sa place au chapitre 3 consacré au « montage »². G. Deleuze commence par proposer une définition du montage compris comme « détermination du Tout³ » du film, et structure ensuite son argumentation en trois temps, chacun consacré à une « école » de montage : « la tendance organique de l'école américaine », « la dialectique de l'école soviétique » et « la quantitative de l'école française d'avant-guerre ». Il propose aussi de prendre en considération une quatrième école : la tendance « intensive de l'école expressionniste allemande⁴ » qui ne fait pas l'objet d'une analyse autonome : le philosophe l'étudie directement à la suite de l'école française et en opposition à elle.

Il ressort donc que, dans *L'image-mouvement*, le cinéma expressionniste allemand s'insère dans une réflexion sur le montage et s'il est abordé, c'est seulement en opposition au prétendu cartésianisme de l'école française et en vue de dégager un certain vitalisme qui lui serait propre, que le philosophe associe à la « puissance non organique des choses » et qui ouvre la voie à un montage « intensif ». Cette approche est finalement assez singulière car le cinéma expressionniste a plutôt été abordé, dans les études qui lui ont été consacrées du point de vue de ses caractéristiques plastiques (rôle des *Filmarchitekten*) ou de la *Weltanschauung* qu'il véhicule. Il faut néanmoins reconnaître que le cinéma expressionniste fait l'objet

d'une autre tentative d'explicitation de la part de G. Deleuze, dans ses cours cette fois-ci, liée à la question de l'automatisme :

Dès le début du cinéma, les automates et toutes leurs variétés envahissent l'image cinématographique. Sous la forme de l'expressionnisme allemand, les golems, les somnambules, les automates vivants, les zombies deviennent les personnages-clé de ce nouvel art⁵.

L'approche choisie dans *L'image-mouvement* permet justement de comprendre les relations cruciales du couple matière-pensée en invoquant l'opposition vivant/inerte. En effet, en articulant l'automatisme au vitalisme, une troisième donnée émerge dans le débat matière-pensée : la vie.

Deuxième exemple parallèle à l'expressionnisme allemand : l'école française. D'une toute autre manière, elle peuple l'image cinématographique d'automates présentés alors [comme des] automates inanimés et ne cesse de procéder à la confrontation et à l'échange. *Ce ne sont plus les automates vivants de l'expressionnisme allemand*, c'est le rapport perpétuellement développé, perpétuellement inversé de l'automate et du vivant⁶.

S'il est manifeste que G. Deleuze emprunte nombre de ses arguments à plusieurs auteurs spécialistes du cinéma expressionniste, la référence à Wilhelm Worringer est pertinente pour créer un lien entre sa propre philosophie et ce courant cinématographique particulier. Il est assez évident que la thèse deleuzienne de l'expressionnisme comme cinéma intensif ne provient pas tant de la vision attentive des films que de la lecture de textes s'y rapportant. Les deux principales « sources » qui se détachent le plus clairement

1. G. DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983 et *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

2. Voir en particulier *L'Image-Mouvement*, *op. Cit.*, p. 73-81.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 47.

5. G. DELEUZE, cours du 30 octobre 1984.

6. *Idem.* Nous soulignons.

sont Lotte Eisner et W. Worringer. La première a publié un volume essentiel sur le sujet qui fait aujourd'hui encore autorité, *L'écran démoniaque*¹, le second a notamment écrit *L'art gothique*² et *Abstraction et Einfühlung*³ deux ouvrages qui ont eu une influence notable sur la pensée de G. Deleuze au-delà même de son étude sur le cinéma.

En ce qui concerne l'apport de L. Eisner, il semble que celle-ci a influencé G. Deleuze sur l'importance de la lumière. Dans *L'écran démoniaque* elle fait référence au travail de Max Reinhardt, le premier à concevoir des décors composés entièrement avec les faisceaux lumineux de projecteurs au théâtre (le livre de L. Eisner a pour argument principal l'influence de M. Reinhardt sur le cinéma expressionniste, bien que lui-même ne fut pas cinéaste mais metteur en scène de théâtre). On peut trouver là un écho intéressant à la thèse défendue par G. Deleuze, selon laquelle la matière est lumière : l'image-matière ne devient perceptible que lorsque la lumière est réfléchi par une conscience-écran. Nous souhaitons ainsi attirer l'attention sur une remarque de L. Eisner que G. Deleuze aurait pu reprendre à son compte mot pour mot :

C'était la traduction visuelle de l'axiome expressionniste qui commande de ne viser qu'un seul objet choisi dans le chaos universel et de l'arracher à ses liens⁴.

Le thème de l'automatisme se retrouve également chez l'historienne du cinéma ; il est possible que G. Deleuze s'en soit inspiré pour fonder ses propres déclarations :

Ce qui caractérise le jeu d'acteurs expressionnistes, c'est à la fois sa concision extrême et son anti-naturalisme. Il s'agit d'exprimer le maximum d'émotions avec le minimum de gestes. D'où l'impression d'automates que donnent certains acteurs. Les gestes sont saccadés, ramassés et souvent expressifs [...] *Véritable automate*, l'acteur expressionniste

semble jouer "en biais"⁵.

Enfin, L. Eisner développe un troisième thème sur lequel G. Deleuze se penche aussi, celui de l'animation de l'inorganique, que l'historienne du cinéma emprunte explicitement à W. Worringer :

Il s'agit vraiment de "l'animation de l'inorganique" dont parle Worringer et Kurtz lui-même affirme que "la force dynamique des objets hurle leur exigence d'être créés"⁶.

C'est précisément l'animation de l'inorganique qui retient toute l'attention du philosophe dans le cas de l'expressionnisme⁷, bien davantage que l'idée d'une certaine germanité culturelle qui développerait les thématiques du somnambulisme, du double, de l'inéluctabilité du destin, des forces incontrôlables (bien qu'elles soient présentes chez G. Deleuze, mais introduites hors de tout contexte « germanique ») ; davantage aussi qu'une stylisation poussée à l'extrême dans la recherche systématique d'effets d'image, la « *Bildlichkeit* » qui accentue l'image en tant que plan. G. Deleuze ne développe pas non plus la piste du film comme vision subjective d'un personnage ou, dans une perspective poétique, celle de la vision créatrice du cinéaste. Il préfère poursuivre la pensée de W. Worringer : elle permet au philosophe de déployer sa réflexion autour de la « vie non-organique des choses », qui exclut la tentation de l'abstraction pure et le naturalisme classique, au profit d'une « abstraction expressive⁸ » qui renvoie à une « vie intensifiée qui dépasse tout organisme⁹ ». Il s'agit

1. Cf. Lotte EISNER, *L'Écran démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, André Bonne, 1952.
2. Wilhelm WÖRRINGER, *L'Art gothique*, D. Decourdemanche (trad.), Paris, Gallimard, 1967.
3. W. WÖRRINGER, *Abstraction et Einfühlung*, E. Martineau (trad.), Paris, Klincksieck, 1986.
4. L. EISNER, *L'Écran démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, André Bonne, 1952, p. 43.

5. *Ibid.*, p.41. Nous soulignons. Ainsi les seuls « vrais » acteurs expressionnistes sont-ils, aux yeux de L. Eisner, Conrad Veidt, Werner Krauss (qui joue notamment dans *Le Cabinet du docteur Caligari*) et Fritz Kortner (qui joue dans *Das Haus zum Mond*).

6. *Ibid.*, p.39.

7. G. DELEUZE ne cite pas W. Worringer seulement à l'occasion de son analyse sur le cinéma expressionniste, et rien ne prouve qu'il ait découvert son œuvre grâce à L. Eisner : il y fait déjà référence dans *Francis Bacon, Logique de la sensation* (voir en particulier p. 48 sur la ligne septentrionale). Il est toutefois important de noter qu'il mentionne le fait que c'est Worringer qui a le premier utilisé le terme « expressionnisme » (voir *Ibid.*, n. 119 p. 121 (note *ad locum*)).

8. W. WÖRRINGER, *op. cit.*, p. 135.

9. *Idem*.

là d'une pensée pleinement vitaliste, mais marquée par une angoisse terrible due au processus d'abstraction malgré tout nécessaire, qui risque de nous ramener à l'idée d'un chaos informe. L'abstraction permet l'accès au monde inorganique, mais renvoie surtout à la mort et à l'angoisse, si prégnantes en effet dans les films expressionnistes. Refusant de considérer l'art comme une autre nature, pouvant proposer une ontologie singulière, et l'abstraction comme un phénomène en soi (l'abstraction concerne bien des corps « réels », la vie ne peut pas être abstraite au point de n'être qu'une idée sans contenu), W. Worringer propose la théorie d'un « phénomène hybride¹ » et qu'à sa suite G. Deleuze décèle dans le cinéma expressionniste. Son analyse développe en outre une notion qu'il emprunte très certainement à l'historien de l'art : le spirituel. W. Worringer écrit que « le caractère propre de cette expression est de représenter les valeurs non pas sensuelles et organiques, mais non sensuelles, c'est-à-dire spirituelles². » C'est là une question qui concerne le cinéma au premier chef : et si le cinéma était l'art par excellence qui nous permettrait d'atteindre, à travers une certaine représentation réaliste et sensible, une idée abstraite, bien qu'expressive, de la matière, elle-même comprise dans des rapports étroits avec l'ordre du spirituel ? Dans une formulation quasiment mystique, G. Deleuze écrit :

La vie non-organique des choses culmine dans un feu, qui nous brûle et brûle toute la Nature, agissant comme l'esprit du mal ou des ténèbres ; mais celui-ci, par l'ultime sacrifice qu'il suscite en nous, dégage dans notre âme une *vie non-psychologique de l'esprit* qui n'appartient pas plus à la nature qu'à notre individualité organique, mais qui est la part divine en nous, le rapport spirituel où nous sommes seuls avec Dieu comme lumière³.

Faire appel à un principe vital pose inévitablement la question du statut de la matière en relation avec l'esprit, et donc avec la pensée. Ces deux dimensions, matérielle et spirituelle, revêtent une importance toute particulière dans le cas de l'expressionnisme :

L'expressionnisme ne cesse de peindre le monde rouge sur rouge, *l'un renvoyant à la terrible vie non-organique des choses* [la matière], *l'autre, à la sublime vie non-psychologique de l'esprit*⁴ [la pensée].

L'argument développé par G. Deleuze pour justifier son étude du cinéma expressionniste allemand est celui d'un montage intensif qui correspondrait à une conception et une utilisation particulières de la lumière, pensées comme « l'affrontement de deux forces infinies [qui] détermine un point zéro par rapport auquel toute lumière est un degré fini⁵ ». L'énoncé reprend une argumentation d'Emmanuel Kant sur la « quantité intensive », à différencier de « la quantité extensive ». G. Deleuze poursuit ainsi, reformulant un passage de la *Critique de la raison pure* :

En effet, ce qui appartient à la lumière, c'est d'envelopper un rapport avec le noir comme négation = 0, en fonction duquel elle se définit comme intensité, quantité intensive⁶.

À plusieurs reprises G. Deleuze revient sur cette question de la quantité intensive chez le philosophe allemand, ainsi que dans ses cours sur E. Kant (voir en particulier le cours du 21 Mars 1978), sur Baruch Spinoza (voir le cours du 10 mars 1981), mais aussi sur l'image-mouvement (voir les cours du 12 et du 19 avril 1984). Les quantités intensives sont définies comme des « grandeurs ordonnables selon le plus et le moins mais non mesurables⁷ ». Il en déduit, dans une perspective spinoziste, qu'une forme n'est pas invariable en elle-même et par conséquent pré-

4. *Ibid.*, p. 81. Nous soulignons.

5. *Ibid.*, p. 74.

6. *Ibid.* E. Kant, pour sa part, écrit : « J'appelle *grandeur intensive* la grandeur qui n'est appréhendée que comme unité et dans laquelle la pluralité ne peut être représentée que par son rapprochement de la négation = 0. Toute réalité dans le phénomène a donc une grandeur intensive comme un degré. » (*Critique de la raison pure*, A. Tremesaygues et B. Pacaud (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 169).

7. G. DELEUZE, cours du 10 mars 1984. Ce sont les « quantités extensibles » qui sont mesurables : inscrites dans l'espace, elles nécessitent pour autant une « synthèse du temps » qui nous permet de les appréhender et de les mesurer comme se succédant sur une ligne qui acquiert une dimension temporelle.

1. W. WORRINGER, *L'Art gothique*, op. cit., p. 70.

2. *Idem.*

3. G. DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, p. 80.

sente des « degrés intrinsèques ». Dès lors, chaque essence singulière peut à son tour être pensée comme exprimant un certain degré de puissance.

G. Deleuze envisage le cinéma expressionniste à l'aune de cette théorie : il aborde les films selon l'opposition entre la lumière et les ténèbres comprises comme intensités, opposition qui découle elle-même de la nécessité pour la lumière de devenir visible (pour ce faire, elle a besoin des ténèbres, sorte d'écran qui la réfléchirait¹). Ce système d'opposition est conçu comme un *processus qualitatif* : là où l'on perçoit des différences d'intensité, ce sont des différences de qualité qui s'expriment, indépendamment de toute référence à la quantité. La quantité « dont la représentation des parties rend possible la représentation du tout² », est en effet par nature spatialisée. Ici, si la quantité intensive s'inscrit bien dans l'espace (« qu'est-ce qu'une quantité intensive ? C'est ce qui remplit l'espace et le temps à tel ou tel degré³ »), il est pour autant impossible de la diviser en parties distinctes. Autrement dit, le cinéma expressionniste allemand nous donnerait à voir une lumière qui se déploie bien dans l'espace (la lumière se diffuse dans le plan) mais qui ne s'y réduit pas, et qui exprime bien plus profondément des intensités par nature non divisibles. Le cinéma, dont on a vu qu'il pouvait s'exprimer pleinement dans le plan et hors de toute primauté accordée au montage, peut-il réellement se définir en des termes intensifs ? À nos yeux, une association du qualitatif au quantitatif demeure incontournable : séparer quantité et qualité ne peut aboutir, en termes esthétiques, qu'à des abstractions. Une des difficultés de la pensée deleuzienne sur le cinéma

découle de sa tentative pour légitimer une pensée littéralement sans image, c'est-à-dire une pensée qui pourrait s'abstraire de la dimension proprement spatiale de l'image, alors même que le cinéma semblait fournir l'occasion de l'inscrire dans l'ordre du phénomène, par nature perceptible dans l'espace. Or le concept de quantité intensive réemployé dans le cadre du cinéma semble légitimer une réflexion qui irait dans le sens d'une image déspatialisée au profit de pures intensités. L'espace est malgré tout maintenu mais sous une forme inétendue, intensive et qualitative⁴.

Si le cinéma expressionniste allemand est convoqué pour légitimer cette réflexion sur la notion d'intensité, il ne faut pas perdre de vue que c'est du même coup la question des rapports entre la théorie et l'expérience concrète des films qui doit être envisagée. L'on se rend compte que cette théorie de la quantité intensive résonne avec la philosophie deleuzienne, mais est-elle effectivement pertinente dans le cadre du cinéma expressionniste ? C'est ce que nous voudrions étudier, en ajoutant qu'en arrière-plan se profile la question des rapports matière/pensée.

Nous avons choisi de nous pencher sur deux films en particulier : *Le Cabinet du Docteur Caligari* et *Nosferatu*⁵ (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922). Notons que ces deux films ne font pas l'objet d'analyses particulièrement

1. Pour davantage de précisions sur cette théorie, nous renvoyons aux cours du 12 et 19 avril 1984 cités *supra*, où l'on apprend que G. Deleuze s'inspire du philosophe Joseph Boehme pour développer l'idée de la lumière comme âme ou comme Dieu, mais aussi l'idée d'un sans-fond de la lumière (*Ungrund*) qui renvoie à la volonté divine de se manifester (car la lumière ne peut pas demeurer invisible...). G. Deleuze semble « appliquer » au cinéma expressionniste cette pensée de la lumière invisible (qu'Henri Bergson développe également à sa manière) et la nécessité de lui adjoindre les ténèbres pour qu'elle puisse se manifester. Il semble difficile de convenir qu'il « tire les concepts du cinéma » expressionniste ici.

2. E. KANT, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 165.

3. G. DELEUZE, cours du 21 mars 1978.

4. C'est très précisément ce que laissent entendre G. Deleuze et Félix Guattari au sujet du Corps sans Organe (CsO) :

« Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent [...] Le CsO fait passer des intensités, il les distribue dans un *spatium lui-même intensif, inétendu*. Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré — au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0 ». G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 189. Nous soulignons.

5. Nous laissons volontairement de côté la question du caractère véritablement expressionniste de *Nosferatu*. Il nous paraît indéniable qu'il présente certaines caractéristiques expressionnistes, même si, par exemple, Murnau tourne de nombreuses scènes en décors extérieurs, ce qui n'est pas caractéristique de ce mouvement...

détaillées de la part de Deleuze. *Caligari* est intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord le film se présente comme le récit d'un personnage, Francis, dont on apprendra à la fin du film qu'il est interné dans un asile de fous : il s'agit de la mise en images subjective de son aventure. L'esthétique du film (avec les fameux décors à la géométrie stylisée d'Hermann Warm, de Walter Reimann et de Walter Rohrig), ainsi que les faits qui sont relatés (l'histoire du Docteur Caligari, un homme de foire qui expose, aux yeux de ceux qui veulent bien payer, Cesare, un somnambule qu'il utilise pour commettre des meurtres dans une petite ville d'Allemagne du Nord) semblent naître de l'esprit malade de Francis. Mais là n'est sans doute pas le plus important¹. Le film se caractérise plus profondément par l'utilisation absolument nouvelle des décors et la façon dont les personnages les habitent. On peut y déceler une vision tourmentée du monde, pourquoi pas une métaphysique particulière qui met en balance un état (étrangement) structuré des choses avec la menace de leur destruction : les objets sont saillants, géométrisés à l'extrême ; les décors sont agencés et dessinés de telle façon qu'on se demande comment ils tiennent, bien que dans le même temps ils donnent l'impression d'une structure particulièrement envahissante et d'une présence inquiétante. Pour reprendre une formule de Georges Didi-Huberman, les décors tangent entre « l'absence et l'effondrement d'un côté, le matériau et l'empâtement d'un autre² ». Quant aux personnages, ce sont de véritables morts-vivants, mi-réels, mi-fantasmés (Jane est présentée comme un fantôme au début du film, le Docteur Caligari semble le produit d'une hallucination, quant à Cesare, c'est un somnambule à l'allure plus mortifi-

ère qu'onirique). Cette unité des décors, des accessoires et du jeu des acteurs, suscite également l'idée d'un chaos à la fois spirituel et vital qui envahirait l'espace et l'esprit des personnages. C'est à une rencontre particulière entre l'esprit et la matière que nous assistons, rencontre qui s'exprime dans une intensification de l'espace. W. Worringer propose une lecture intéressante : il pense, contrairement à une certaine tradition esthétique occidentale qui avait fait de l'expérience sensible des choses de la nature le fondement de l'art, que l'expressionnisme (à la suite de l'art gothique) promeut la puissance de l'esprit *sur* la nature :

Que s'est-il passé ? Ceci simplement : dans cet art, l'esprit s'est à nouveau déclaré souverain vis-à-vis de l'expérience de la nature ; du fond de la détresse de l'art a retenti le cri salvateur du *Veni creator spiritus*. S'émancipant des chaînes que lui imposaient les lois de la nature présentées comme unique source de salut, l'esprit créateur a dressé ses propres tables de la loi : et un public déconcerté regardait les tableaux qui lui semblaient forcément privés de la *raison* puisque c'est *l'esprit* qui les habitait³.

Le cinéma reprendrait ainsi à son compte ce qui caractérisait la peinture expressionniste : la force et la prééminence de l'esprit dans l'art. Dans cette confrontation, la force de l'esprit (qui se caractérise par ses capacités créatrices) devient sensible puisqu'elle agit sur la matière conçue comme l'ensemble des lois mécaniques de la nature :

L'esprit, c'est [...] la somme des forces qui s'opposent aux lois aveugles de la nature, au déroulement automatique des événements livrés à eux-mêmes. L'esprit, c'est [...] l'intervention de Dieu dans un monde mécanisé⁴.

Précisons que la force spirituelle qui irrigue *Caligari* est malade, paranoïaque, irrésistible et

1. Fritz Lang, d'abord pressenti pour réaliser le film, a déclaré être à l'origine de l'idée du scénario enchâssé. Initialement, l'action ne devait pas être présentée comme le récit d'un fou, mais la production, craignant de mauvaises réactions de la part des spectateurs, a demandé à Fritz Lang de fournir une explication narrative à ces plans qui s'apparentent à des visions cauchemardesques.
2. Georges DIDI-HUBERMAN, « Image, matière : immanence », *Rue Descartes* n° 38 (2002/4), p. 96. Cet article est disponible à l'adresse web suivante : [http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RDES&ID_NUMPUBLIE=RDES_038 &ID_ARTICLE=RDES_038_0086]

3. W. WORRINGER, « Pensées critiques sur l'art nouveau », J.-C. Margotton (trad.), dans Michel BOUVIER et Jean-Louis LEUTRAT (dir.), *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 177. Cet article de W. Worringer a été publié initialement dans le tome 1 de *Genius* en 1919.
4. *Idem*.

c'est précisément ce qui lui donne toute sa puissance et contribue à asseoir l'idée qu'il est présent dans chaque recoin de l'espace : « *Les esprits sont partout, ils nous entourent. Ils m'ont chassé de mon foyer* » déclare Francis au début du film.

Cette présence spirituelle se manifeste sur le mode du dérèglement, et c'est aussi sur ce point que l'on peut parler d'image intensive, au sens où des choses et des personnages, n'émane pas la tension « normale » attendue. Si l'on considère comme G. Deleuze que tout être est la concrétisation d'un certain agencement intensif de forces, alors effectivement, tout se passe comme si une puissance vitale, originaire et invisible (qu'on l'appelle lumière ou vitalisme, esprit ou matière première, peu importe finalement) cherchait à s'exprimer en animant et déformant les éléments présents dans le cadre, faisant fi de l'équilibre habituel des rapports de forces. Il peut être pertinent dans ces conditions de faire appel à la notion de « quantité intensive » pour décrire la déformation des perspectives, des gestes, des décors, qui semble trouver sa source dans un dérèglement des forces en présence. Celui-ci trouverait même son point d'aboutissement dans l'anéantissement. On peut alors réactiver l'idée d'un point zéro comme horizon possible, qui serait la dissipation de toute image, dans une explosion intensive dérégulée. Citons un extrait de « L'épuisé » : « Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée¹. »

C'est dans cette perspective que nous proposons d'étudier le motif de l'étoilement qui apparaît constamment dans *Caligari* et qui rend sensible aussi bien l'idée d'une explosion matérielle dans l'espace que celle d'une dissipation de la matière : on retrouve ce motif sur les cartons, mais également au sein des décors, comme par exemple dans une des cellules de l'asile où l'étoilement figure aussi bien la forclusion et l'enfermement d'un esprit malade que l'éclatement, la menace d'une destruction totale. Associé à Francis et à son délire, le motif de l'étoilement se

retrouve également dans la cour de l'asile.

L'étoilement envahit enfin tout le décor (et fait écho à la « ligne septentrionale » définie par W. Worringer) et perd ainsi son centre et l'aspect géométrique des bandes alternées au profit d'un système d'opposition entre le blanc et le noir, entre la lumière et les ténèbres, plus complexe, mais dont on retrouve néanmoins la source au niveau du lampadaire. On aperçoit, dans *Le Cabinet du Docteur Caligari*, une figure d'étoile au sol qui fait écho aux structures instables du décor. En dernière instance, la caméra elle-même semble prendre à son compte le motif de l'étoilement : à plusieurs reprises dans le film en effet, la scène est cadrée à l'aide d'un cache en forme de losange. La subjectivité malade du personnage (il n'est d'ailleurs pas attesté qu'il soit le seul ni le plus fou dans cette histoire) éclate pour contaminer tous les moyens d'expression à la disposition du réalisateur, de l'opérateur et des décorateurs. C'est ainsi tout le film qui est mis en péril.

De ces exemples, on peut tirer l'idée que si le monde est vu par les yeux d'un malade, le monde n'en est pas moins malade lui-même. Il semble atteint par la force de l'esprit, à tel point que l'inanimé s'anime et que les personnages semblent se fondre dans la matière stylisée du décor. La différence entre l'humain et l'inhumain semble se dissoudre au profit d'un vitalisme primitif dérégulé et puissant qui n'évite pas le danger d'une dissolution totale. Et effectivement, l'image en tant que quantité intensive se donne comme sensation, profondeur de l'instant, et non comme perception d'un phénomène spatialisé.

Le cas de *Nosferatu* est quelque peu différent, il nous invite à faire l'expérience d'une vie primitive, un « *Urgrund* » (fondement originaire ténébreux), voire d'un « *Ungrund* » (sans fond), pour reprendre deux concepts développés par le philosophe mystique J. Boehme auquel G. Deleuze se réfère parfois. Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat analysent par exemple, dans une formule reprise par G. Deleuze, la manière dont le film propose de nombreux plans ayant pour caractéristique de présenter un arrière-plan noir, perçu comme un « sans-fond » à la fois dans un sens physique et métaphysique, et un personnage au premier plan, éclairé :

1. G. DELEUZE, « L'Épuisé », dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, p. 76.

Des spots [...] dessinent un cercle blanc derrière les personnages, de telle sorte que les formes semblent moins se déterminer par leur mouvement propre qu'elles ne paraissent exclues, chassées d'un sans-fond [*Ungrund*] ou d'un fond plus originaire [*Urgrund*] que celui de leur arrière-plan ainsi partiellement noyé de clarté. [...] Par cette rupture, ce qui s'actualise devant cette tache de lumière et fait irruption, fantôme coupé du fond, *n'est pas ce qui demeure habituellement caché dans cette évanescence profonde que suggère le clair-obscur par exemple*. De là ce caractère fréquemment plat des figures ainsi éclairées, et le sentiment qu'elles tiennent, par leur nature même, de l'ombre *sans qu'elles s'alimentent romantiquement en elle* [...] *Cet effet n'est pas réductible à celui produit par un contre-jour*¹. »

À plusieurs reprises dans le film, le vampire semble émaner des ténèbres selon un processus d'incorporation qui aurait pour principe la mise en lumière. Pour dire les choses autrement, c'est la lumière qui donne corps à Nosferatu. Celui-ci a d'ailleurs pour caractéristique d'exister à la fois selon un mode matériel et selon un mode immatériel. Matériel parce qu'il s'incarne dans le comte Orlok, immatériel parce que son existence se manifeste aussi à travers le souffle : deux cartons précisent lors du voyage en bateau que « *Le souffle mortuaire de Nosferatu gonflait les voiles du navire, qui voguait tel un spectre* ». Dans un plan suivant on voit, selon un effet de rime, les rideaux de la chambre d'Ellen se gonfler. Cette dernière, bien qu'éloignée physiquement du vampire et de son fiancé, éprouve leur présence et ressent ce qui les affecte. À la question « Nosferatu a-t-il un corps ? », nous pouvons répondre oui, mais un corps à la fois localisé et diffus. Pour preuve, les nombreux plans sur l'ombre du vampire, et dans le dernier plan, sa disparition évanescence et la fumée légère qu'il laisse derrière lui.

La notion de quantité intensive peut donc également être convoquée dans le cas de *Nosferatu*, mais elle semble ici renvoyer à un principe premier, qui peine à se concrétiser dans des êtres déterminés et qui autorise une mise en relation des différents règnes : le règne animal, le règne

végétal, l'espèce humaine, mais aussi une interpénétration de la matière et de l'esprit. Les objets se meuvent comme s'ils étaient véritablement animés (les portes et le cercueil de Nosferatu se referment d'elles-mêmes), les animaux (rats, mouches, araignées, hyènes), les plantes (la plante carnivore étudiée par le professeur Bulwer) semblent animés d'un même principe, vital et mortifère à la fois, qui oscille entre la concrétisation et la néantisation. Et c'est certainement le polype à tentacules, animal primitif s'il en est, étudié par le professeur, qui exprime le mieux cette idée, « *transparent... presque incorporé. À peu de choses près, un fantôme* ».

Si le cinéma expressionniste allemand présente un espace dramatisé, il renvoie également à ce que nous pourrions appeler la phobie de la mutabilité et à la thématique de l'indifférencié qui se manifeste par la crainte d'entités hybrides dans lesquelles siège un principe vital. Celui-ci met en danger nos certitudes quant à la réalité de ce qui définit un corps, une identité, quant à la distinction entre les règnes. Cette instabilité va de pair avec la perte de nos certitudes au sujet de la capacité classificatoire de la pensée. Philosophiquement, on peut envisager certaines conséquences, à l'instar de G. Deleuze qui, ayant apparemment laissé de côté la question du cinéma après la parution de *L'image-temps* en 1985, ne s'en réfère pas moins, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* à un usage (ou une image) de la pensée que l'on pourrait qualifier d'expressionniste. Alors qu'il insiste sur l'importance de la dimension non-philosophique de la philosophie, sur la nécessité de penser le non-philosophique au sein de la philosophie elle-même, il écrit que le non-philosophique nécessite « une sorte d'expérimentation tâtonnante, et [que] son tracé recourt à des moyens peu avouables. Ce sont des *moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'exès* ». Et G. Deleuze de citer à nouveau W. Worringer, dans une perspective cette fois-ci exclusivement métaphysique, qui nous semble pourtant dépendante d'une appréhension esthétique du monde :

Du fond des âges, nous vient ce que Worringer appelait la ligne septentrionale, abstraite et infinie,

1. Michel BOUVIER et Jean-Louis LEUTRAT, *op.cit.*, p. 135-136, cités par G. DELEUZE, *L'Image-Mouvement*, n. 32 p. 79 (note *ad locum*). C'est G. Deleuze qui souligne.

2. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1995, p. 44. Nous soulignons.

ligne d'univers qui forme des rubans et des lanières, des roues et des turbines, toute une "géométrie vivante", "élevant à l'intuition les forces mécaniques", constituant une puissante vie non-organique¹.

Cette tentative d'approche du cinéma expressionniste allemand, qui demeure bien évidemment très partielle, nous a permis de mettre en avant plusieurs points saillants pour préciser les rapports philosophie-cinéma chez G. Deleuze et alimenter la réflexion sur les relations image-matière-pensée au cinéma. La question de l'intensité de l'image cinématographique nous a semblé pertinente car elle ouvre un questionnement sur le fait qu'il est impossible de réduire l'image cinématographique à une abstraction (un concept ou une idée) : si elle donne à penser, à défaut de penser elle-même, elle n'en appartient pas moins à l'ordre des phénomènes, c'est-à-dire, pour rester fidèle à E. Kant, qu'elle s'inscrit dans l'espace et dans le temps.

Suzanne HÈME DE LACOTTE

1. *Ibid.*, p. 172.

« Vers un théâtre pauvre » Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski

Au début du siècle dernier, l'invention du cinématographe marque un bouleversement majeur dans l'histoire de la représentation et des codes du langage, offrant grâce aux images animées, au montage et aux effets toujours réinventés la possibilité de retranscrire l'imaginaire. Face à lui, le théâtre, autre art de la représentation, doit affirmer sa valeur et fonction. S'il ne veut pas devenir l'ombre du 7^{ème} art, le théâtre doit défendre son authenticité et assurer sa pérennité. Pour y parvenir, il semble nécessaire de repenser son essence afin qu'émerge une signification nouvelle qui lui permettra de mieux exister au regard de la modernité et ainsi occuper légitimement sa place ; place validée par des spectateurs ré-enchantés par la spécificité du médium théâtral. Alors qu'un large panel de théoriciens, tels Vladimir Maïakovski, les frères Čapek et György Lukács¹, s'est penché sur

cette question, on doit au metteur en scène polonais Jerzy Grotowski d'offrir la formulation d'une réponse à travers une approche en résonance aux expérimentations de ses prédécesseurs, à savoir : Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold. En 1965, dans le mensuel *Odra*, J. Grotowski publie « Vers un théâtre pauvre ». Ce petit essai diffusé au Danemark puis aux États-Unis dont Peter Brook signe la préface, devient une référence incontournable pour tous les chercheurs tant la pratique de son auteur ouvre de nouveaux horizons. « Vers un théâtre pauvre » constitue un résumé de la première étape de travail de J. Grotowski qui se concentrait sur l'élaboration d'une méthode interprétative et sur la nécessité de la pauvreté au théâtre faisant de cette revendication la pierre angulaire de sa réflexion. En postulant la pauvreté du théâtre, J. Grotowski offre une solution pertinente au problème de sa survie face au développement technique de son époque et, dans cette perspective il répond aux questions suivantes : par quel biais le théâtre peut-il déployer sa singularité ? En quoi est-il irremplaçable et diffère-t-il des autres media ?

L'essence du théâtre : la rencontre acteur-spectateur

On peut comparer la méthode de J. Grotowski à la philosophie à coups de marteau de Friedrich

voleront jamais les battements de cœur qui résonnent sur les planches.

Dans l'article « Pensées sur une esthétique du cinéma » dans *Le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, op. cit. p. 214, György Lukács s'insurge quant à lui contre une théorie déclarant que le cinéma pourrait remplacer le théâtre. Cette idée est à combattre car elle méprise le principe actif du théâtre dont la principale caractéristique est la singularité de nous donner à voir directement, librement dans un moment éphémère la présence d'une personne vivante.

1. Les textes de Vladimir Maïakovski, Karel et Josef Čapek et György Lukács se trouvent regroupés dans l'essai de Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*. En 1913, Maïakovski considère le cinématographe comme un prolongement technique (et non artistique) plus perfectionné du théâtre naturaliste de son époque dont la démarche semble être sclérosée. S'il veut résister et éliminer toute concurrence avec le cinématographe, le théâtre de l'avenir doit se définir et advenir. Les deux pourront alors cohabiter ; le cinématographe affirmera son utilité technique en revisitant les conceptions de la mise en scène et du décor. Cf. *Le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, D. Banda et J. Moure (éd.), Paris, Flammarion, 2008, p. 252.

De leur côté, les frères Karel et Josef Čapek, démontrent en 1910 dans « une nouvelle scène, un nouveau monde » (*Ibid.* p. 210), comment en l'espace des quatre années d'émergence, le cinématographe a réussi à dépasser les 400 ans de tentatives du théâtre dans sa reproduction du réel. Toutefois, selon eux, la course à la réalité ne va pas déclencher de bataille car chacun doit trouver ses propres droits élémentaires. Certes, le cinématographe possède une technique inégalable pour le théâtre mais, les ombres que nous propose l'écran ne

Nietzsche¹; en épurant au maximum, il examine ce qui donne souffle au théâtre et, au-delà des moyens techniques, il reconsidère son fondement. Si Grotowski en arrive à avancer que le théâtre s'apparente à la pauvreté c'est suite à une remise en question de son essence et de ce qui est nécessaire à sa survie.

Ainsi, il s'interroge entre autres sur l'utilité de la lumière, du texte, du costume, du maquillage. Pour lui – et l'histoire théâtrale le confirme par une pléthore d'exemples – la lumière, les costumes tout cela est accessoire, artifice. Sur la scène du théâtre pauvre, seuls l'acteur et le spectateur sont essentiels et c'est grâce à cette relation que le théâtre trouve sa respiration. Pauvre certes, mais dans toute la puissance du lien fondamental car, sans ce dernier le théâtre meurt.

Comme dans toute relation, un échange s'établit. Or, de quel type d'échange est-il question entre ces deux entités ? En effet, comment se manifeste l'échange chez le spectateur qui semble plutôt en état de passivité, assis confortablement dans son fauteuil ? De plus, comment l'acteur peut-il échanger et par quel intermédiaire parvient-il à toucher chaque individualité ? Conçue sur la notion d'échange, cette relation est nommée chez J. Grotowski « une rencontre » : c'est en son cœur que réside l'essence du théâtre. Que ce soit entre spectateur-acteur ou entre metteur en scène-acteur, tout est centré sur l'idée d'une rencontre entre deux actants. Entrer dans les encintes du théâtre ne s'apparente pas simplement à appuyer sur un bouton comme nous pouvons le faire avec un poste de télévision. L'expérience théâtrale brasse en elle une démarche où l'avant, l'après et surtout le pendant prennent sens pour que s'établissent le moment de la rencontre dans un contexte inhabituel, extra-quotidien riche d'un contact humain qui n'existe ni au cinéma ni à la télévision, puisque le spectateur n'est plus face à un écran qui par des images montrent des personnages. Au théâtre se manifeste une véritable expérience humaine, où les corps tissent dans le silence un lien invisible de l'ordre de l'indicible, comme si dans un temps voué à l'éphémère, chaque actant échangeait en état de transcen-

dance. Pour atteindre cet « état de grâce » chez l'acteur et le spectateur, l'acteur doit être capable de s'offrir sans retenue à l'autre joueur qu'est le spectateur. Ce don du corps, ce don de soi est possible grâce à celui que J. Grotowski appelle « l'acteur saint » qui, selon des techniques inductives, réussit à se donner totalement par les mouvements et le son. Pour l'acteur, arriver à se livrer sans aucune pudeur est un acte difficile puisqu'il doit faire abstraction de lui-même alors qu'il devient autre. L'homme quotidien cesse d'exister pour pouvoir être pleinement sur la scène, revêtir sa condition d'acteur et se donner entièrement à l'autre. Pour être plus clair, pour laisser surgir l'acteur, l'homme doit oublier ses inhibitions.

À la recherche d'une *praxis* corporelle favorisant l'échange

J. Grotowski va fonder en 1959 un théâtre laboratoire qui a pour but de former de tels acteurs à travers une *praxis* conduisant à l'éveil. Il cherche et expérimente les moyens appropriés à la constitution d'une troupe composée idéalement d'acteurs dits « acteurs saints ». Ainsi, J. Grotowski travaille en repensant au jeu de l'acteur en fonction de ses processus mentaux, physiques, émotionnels.

À ce sujet, P. Brook définit ce qu'est le laboratoire de J. Grotowski dans les termes suivants :

En Pologne un petit groupe dirigé par un visionnaire, Jerzy Grotowski, a lui aussi, le désir d'atteindre le sacré. J. Grotowski pense que le théâtre ne peut être une fin en soi. Comme la danse et la musique pour certains derviches, le théâtre est un véhicule, un moyen d'analyse personnelle, une possibilité de salut. Le domaine d'action de l'auteur, c'est sa propre personne. Ce domaine est plus riche que celui du peintre, plus riche que celui du musicien, car, pour l'explorer, il doit faire appel à tous les aspects de son être. Sa main, son œil, son oreille et son cœur sont ce qu'il étudie et ce avec quoi il étudie. Vu de cette façon, l'acteur est l'œuvre d'une vie : pas à pas, l'acteur étend la connaissance qu'il a de lui-même à travers les situations douloureuses, toujours renouvelées, que créent les répétitions, et les extraordinaires signes de ponctuation que sont les représentations. Dans la terminologie de J. Grotowski, l'acteur laisse le rôle le pénétrer².

1. Cf. Friedrich NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, J.-Cl. Hémerly (trad.), Gallimard, Paris, 1988.

2. Peter BROOK, « L'espace-vide », dans *Écrits sur le théâtre*,

Il faut donc pour l'acteur éliminer tout blocage de la vie quotidienne propre à l'homme banal qui serait jeté au devant de la scène. L'acteur doit accomplir un acte total. C'est-à-dire qu'il conquiert ses aptitudes à être à cent pour cent de ses capacités corporelles, émotionnelles, spontanées et créatrices. Pour être libéré il faut aussi qu'il prenne conscience à la fois de son potentiel et de son corps.

Afin qu'advienne l'acteur saint, il semble évident que celui qui le guide doit également être de nature sainte : c'est pourquoi J. Grotowski concède les mêmes exigences au metteur en scène et suggère que la sanctification de l'acteur soit orientée par un metteur en scène pareillement saint.

En tant que metteur en scène « saint », J. Grotowski propose beaucoup d'exercices ayant pour objectif de faire découvrir à l'acteur toutes les ressources corporelles dont il dispose. L'exemple suivant est assez simple mais éclairant : nous avons l'habitude de respirer avec la cage thoracique alors que pour gagner en puissance vocale et souffle il convient de respirer de manière abdominale. J. Grotowski invite l'acteur à pratiquer une série d'exercices lui faisant prendre conscience de son abdomen. Succinctement, cette référence explique le genre de prise en compte dans le jeu que J. Grotowski veut éclairer afin d'augmenter et d'exploiter au maximum les ressources de l'acteur. Par un travail rigoureux, l'acteur acquiert toutes les connaissances et possibilités de son corps qu'il peut ensuite / alors déployer sur la scène. P. Brook a lui aussi formulé la même remarque, bien qu'il nuance en notant que l'acteur n'est pas danseur. De ce fait, l'acteur ne doit pas chercher à avoir un corps de danseur au contraire, il convient de garder les caractéristiques corporelles propres à chacun, la représentation théâtrale n'étant pas un spectacle de danse mais un spectacle de vie, à l'image du commun des hommes. Ainsi, il affirme :

Il faut admettre que l'instrument corps n'est pas aussi développé chez nous, pendant l'enfance et la jeunesse, qu'en Orient ; donc le besoin de s'exercer est évident. Un acteur doit se rendre compte qu'il a

besoin de compenser ces difficultés, tout en sachant qu'il n'est pas un danseur.¹

Toutefois, même s'il doit rester un acteur et ne pas revêtir le corps du danseur, il doit en posséder la souplesse et la connaissance du corps. Déjà, chez Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*, on retrouve la comparaison entre le théâtre de l'Orient et le théâtre de l'Occident. A. Artaud tire la conclusion qu'il faudrait repenser le langage théâtral en terme d'actions physiques pour oublier le texte et retrouver ce qui fait que l'art théâtral tout comme la musique possède un mode d'expression déterminé.

Étant donné cet assujettissement du théâtre à la parole on peut se demander si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre, s'il serait absolument chimérique de le considérer comme un art indépendant et autonome, au même titre que la musique, la peinture, la danse, etc [...] Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux².

L'Orient comme référence ; à la conquête d'un corps-signe

La référence à l'Orient, et en particulier au théâtre japonais, est évidente d'autant plus lorsque l'on sait que J. Grotowski puis P. Brook ont été émerveillés par les formes d'art théâtral du soleil levant et notamment celui du théâtre Nô³. Au Japon, il existe principalement quatre grandes formes de théâtre traditionnel : le Nô (théâtre de cour), le *Kabuki* (art populaire), le *Bunraku* (ou encore « théâtre de poupées ») et le *Kyôgen* (farce). Le théâtre Nô apparaît à la fin du XIII^{ème} siècle au Japon et fait partie de ce que l'on appelle le « théâtre sacré ». Chants, musique et textes poé-

Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 83.

1. P. BROOK, *Le Diable c'est l'ennui, Propos sur le théâtre*, Actes Sud, Paris, 1991, p. 30.
2. Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1994, p. 106-109.
3. Cf. ZEAMI, *La Tradition secrète du Nô*, R. Sieffert (trad.), Paris, Gallimard, 2001.

tiques sont au cœur de ses représentations. Ces drames lyriques présentent un jeu codifié et dépouillé. Là, on admire la souplesse du corps des acteurs, le langage qui s'en dégage. Le corps devient un instrument de langage aussi significatif que la parole – d'autant plus prégnant lorsque l'occidental ne comprend pas la langue orientale. Comme nous l'avons dit précédemment, J. Grotowski élimine le maquillage mais, là encore, à l'instar des costumes c'est à l'avantage de l'expression corporelle même. Par exemple dans sa pièce « *Akropolis* », conformément à sa méthode il bannit le masque pour demander en contrepartie à chaque acteur de composer un masque organique, c'est-à-dire une grimace constituée de traits faciaux que le personnage garde durant toute la représentation. Alors que le corps bouge, le masque, lui, reste figé indiquant une expression bien précise ; ici l'expression du désespoir, là celle de la souffrance. Pour arriver à de tels résultats on comprend que le travail entrepris par J. Grotowski est un travail de longue haleine qui nécessite un entraînement syncrétique de plusieurs heures avec le recours notamment aux techniques orientales.

Mais n'est-il pas contradictoire, voire impossible de s'oublier pour laisser aller le corps spontanément dans des émotions qui découlent d'une situation donnée et qui appartiennent à un personnage imaginé ? Tel est l'art de l'acteur. C'est-à-dire s'ouvrir et prendre conscience d'être l'autre le temps de la représentation tout en habitant un corps qui n'a plus le contenu du soi et accepter cette perte éphémère. L'acteur doit réussir à ôter son masque social pour pouvoir faire don de soi.

Si l'acteur est conscient de son corps, il ne peut pas pénétrer à l'intérieur de lui-même ni se révéler. Le corps doit être libéré de toute résistance. Il doit virtuellement cesser d'exister [...] Il doit apprendre à utiliser son rôle comme si c'était le bistouri d'un chirurgien, pour se disséquer lui-même [...] L'important c'est d'utiliser le rôle comme un tremplin, un instrument grâce auquel on étudie ce qui est caché sous notre masque quotidien afin de le sacrifier, de l'exposer.¹

On est bien loin des objections que formulait

Bossuet au XVII^{ème} siècle, reprochant au théâtre d'être immoral par essence, du fait même qu'il était corporel, et d'avilir le corps en le prenant comme objet d'exhibition. Pour J. Grotowski, l'acteur est en état de sacrifice proche de la sainteté d'où l'expression que nous avons déjà mentionnée plus haut d'« acteur saint ». Cet excès pour l'acteur est aussi valable pour le spectateur : l'acteur invite le spectateur à entrer dans la même logique de don de soi, le convie à s'arrêter et à considérer la réalité, la vérité que nous cachons dans le quotidien et que nous ne prenons pas le temps de regarder. On retrouve la notion d'échange qui s'établit entre acteur et spectateur que l'on pouvait déjà lire chez Aristote dans la *Poétique*² lorsqu'il parle de la *catharsis* soit, la purgation de l'âme grâce à la représentation théâtrale. Mais, Aristote n'examine que le point de vue du spectateur et omet le rôle de l'acteur dans l'acte de *catharsis*, ou du moins, il n'en développe pas assez les aspects dans les écrits qu'il nous reste. À l'inverse, J. Grotowski insiste à la fois sur la révélation de l'acteur à travers le jeu mais aussi sur celle du spectateur à travers la vision du jeu. Étymologiquement le mot théâtre signifie « le lieu où l'on voit » ; mais que voit-on ? Une scène, des corps qui se meuvent ? On voit une action, un personnage, mais surtout on se voit. La scène est comme un miroir grossissant où nous éprouvons avec les personnages des faits, des thèmes qui nous touchent et nous affectent. En se confrontant au spectacle, le spectateur se confronte à lui-même et peut ainsi s'auto-analyser.

De l'ombre à la lumière ou le surgissement de l'être

La représentation provoque une sorte de conflit psychique avec le spectateur : celui-ci n'est pas simplement passif en attente, à regarder un spectacle quelconque sans conséquence. Inconsciemment, la scène a des effets fondés sur un intérêt humain ; ces effets résultent à la fois de la relation acteur-spectateur et du sentiment d'acceptation. Chacun de son côté interpelle les tréfonds de l'âme humaine, l'un en les amplifiant et les montrant à l'autre qui les perçoit comme siens ou reconnaît la palette de sensibilité et d'émotions de

1. Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Cl. B. Levenson (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 34-35.

2. ARISTOTE, *Poétique*, Michel Magnien (trad.), Paris, Le livre de poche, 1990, p. 93 (VI 1449b28).

l'homme qu'il est lui aussi.

Dans « *La Naissance de l'individu dans l'art* », ouvrage collectif de Bernard Focroulle, Robert Legros et Tzvetan Todorov, chacun montre, dans des domaines variés, (peinture, musique, littérature) suivant quelle évolution l'individu parvient à naître dans l'art ; en d'autres termes, l'art enfante l'individu. Au théâtre, le même constat peut être fait car la scène n'est pas seulement un lieu où déferlent les artifices, c'est avant tout un lieu de proximité entre divers organismes vivants qui s'apportent mutuellement et sont indispensables pour l'évolution de tous. Tout l'échange s'effectue dans un langage autre, un langage élémentaire de signes et de sons compréhensibles au-delà des valeurs sémantiques du mot, un théâtre compréhensible par tous au-delà de la langue puisque comme le dit J. Grotowski, c'est un théâtre fondé sur l'introspection :

Tout le système de signes bâti par le spectacle doit faire appel à notre expérience, à la réalité qui nous a surpris et formés, à ce langage de réaction, de murmures, de sons et d'intonations attrapés au vol dans la rue, au travail, dans les cafés-en bref, à tout le comportement humain qui fait impression sur nous.¹

Nous l'avons bien compris, le but du théâtre est donc, de faire impression sur nous mais pas de n'importe quelle manière. Tout d'abord, il s'agit d'un « nous » général qui implique à la fois l'acteur, le spectateur mais aussi le metteur en scène qui a appris à l'acteur à atteindre l'acte total afin de comprendre le langage discursif particulier qui est nécessaire au dialogue avec le spectateur, qui lui ne subit aucune préparation spéciale. Ensuite, il convient de préciser que le terme impressionner n'est pas à prendre dans le sens d'époustoufler, mais plutôt dans le sens de troubler, d'affecter, de remuer afin de susciter la réflexion *a posteriori*. Cette notion d'impression rejoint la définition de l'art en général pour J. Grotowski qui est un processus nous conduisant de l'obscurité à la lumière, à l'illumination.

Il y a donc dans l'acte théâtral un surgissement de l'être que ce soit du côté de l'acteur comme du spectateur ou du metteur en scène. Tous sont en

état de création ; création qui, bien qu'elle puisse sembler individuelle, s'élabore ensemble grâce à un langage corporel, une écoute particulière, un dispositif qui favorise l'échange. En effet, le théâtre possède un dispositif à part entière qui lui confère le pouvoir de transcender tous ses membres. Pour parler de la transcendance nous pouvons revenir sur les propos de Jean-Paul Sartre ; ce concept caractérise la réalité humaine et le mouvement en vertu duquel un être est rejeté hors de lui-même, pour aller au-delà de lui-même et de ce que la conscience vise. Ainsi, au théâtre le spectateur et l'acteur vont au-delà d'eux pour essayer de se dépasser à travers le personnage, à travers et grâce à l'autre. Mais tout ce processus est rendu possible par l'acte créateur auquel répondent tous les actants. Pourquoi peut-on dire que tous sont créateurs ? Il va de soi qu'acteur et metteur en scène sont sans cesse en état de création, mais cette idée est moins évidente quant au spectateur. D'un côté, le jeu de l'acteur répond à l'approche particulière d'un metteur en scène qui lui a insufflé une redirection à prendre. Tandis que de l'autre, le spectateur participe pleinement à ce jeu en acceptant le langage théâtral, en ayant une écoute particulière et enfin, en laissant libre cours à son imagination.

Cette notion de création contribue à révéler l'être. À ce titre, nous pouvons noter que le mot « création » dans le *Vocabulaire d'esthétique* est défini par Étienne Souriau comme étant « l'acte par la vertu duquel une chose, un être commencent à exister. Il désigne aussi l'être qui résulte de cet acte ».²

La psychanalyse a très bien montré l'importance de l'acte de création dans le développement de l'être et de sa prise de conscience, à partir de l'enfance mais encore à l'âge adulte. Donald Winnicott, psychanalyste, étudie la fonction du jeu dans son livre *Jeu et réalité* et revient ainsi sur la notion de création comme révélation du moi.

J'envisagerai la quête de soi. Je formulerai l'idée que certaines conditions sont nécessaires pour que cette quête aboutisse. Ces conditions sont associées à ce que l'on a coutume d'appeler la créativité. C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu,

1. J. GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 51.

2. Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 522.

enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi.¹

Le corps-signe : un nouveau langage pour un autre mode de communication et de communion

La requête de J. Grotowski est de créer des signes, rechercher un système de signes adapté à la civilisation occidentale tout en prenant exemple, en particulier, sur les orientaux. Même si cela peut conduire à concevoir des signes qui s'apparenteraient à des clichés, J. Grotowski mentionne que c'est néanmoins le travail qui va permettre d'analyser le domaine des réactions humaines organiques pour les structurer et donner un tout cohérent, c'est-à-dire créer un langage de signes fondé sur l'organicité de l'homme et détaché de la littérature. Partant du principe que la littérature ne doit pas servir de pilier à la représentation et aux émotions dégagées par l'acteur, J. Grotowski s'accorde le droit de modifier les textes, de les couper, de réécrire certaines scènes, etc. Le théâtre ne doit pas illustrer la littérature, mais c'est plutôt au corps que revient la tâche de donner à voir les émotions que suscite telle ou telle action relevant elle, en revanche, de l'imagination d'un auteur qui a été ensuite traduite en mots. Par conséquent, le metteur en scène n'est pas forcé de respecter chaque mot de la pièce puisque ce qui prime est de retraduire avec les gestes l'émotion, le sentiment de la scène dans une autre langue que celle des mots choisis par l'auteur. Le langage est avant tout corporel, la communication n'est pas obligatoirement verbale mais peut découler des gestes qui deviennent signes et donnent sens. À ce propos, J. Grotowski mentionne A. Artaud qui lui aussi refuse d'illustrer un texte dramatique sur scène en affirmant que le théâtre doit être et est avant tout un acte créateur dont le but n'est pas simplement une redite de la littérature.

Il est utile de changer notre mode d'adaptation et d'appréhension au texte. Ainsi, J. Grotowski se confronte aux mythes qui pour lui, tout comme pour A. Artaud, sont essentiels et constituent le centre dynamique de la représentation. F. Nietzsche avant A. Artaud avait déjà souligné

l'importance du mythe en ceci que la transgression du mythe renouvelle ses valeurs essentielles et, en tant qu'élément de menace, tend à rétablir les normes bafouées. Le théâtre est donc le lieu où se jouent les tourments de la société, qui perdurent pour devenir des mythes.

Nous découvrons que l'essence du théâtre ne se trouve ni dans la narration d'un événement, ni dans la discussion d'une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision-mais que le théâtre est un acte accompli *ici et maintenant* dans les organismes des acteurs, devant d'autres hommes, quand nous découvrons que la réalité théâtrale est instantanée, non pas dans une illustration de la vie mais quelque chose près de la vie par analogie.²

Outre la représentation d'une réalité quotidienne, ou d'un fait social, ce qui importe est véritablement la relation acteur-spectateur, ce moment de vie qui naît entre eux dans un temps précis et un lieu adéquat : un autre espace-temps que celui de la quotidienneté. On peut par ailleurs analyser la manière dont J. Grotowski traite la dimension théâtrale selon deux perspectives relatives au surgissement de l'être comme nous l'avons vu. D'une part, ce surgissement résulterait de la rencontre acteur-spectateur et de la création réciproque de ces deux actants. Mais qu'est ce qu'être ? Une chose est quand elle est présentée dans l'expérience : la scène est le lieu de l'expérience de l'acteur tout comme le fauteuil est celui de l'auditoire. L'expérience peut avoir lieu à partir de ce dispositif. Elle surgit d'autant plus grâce aux utilisations faites de l'espace proposées par J. Grotowski : par exemple le rapport entre le spectateur et l'acteur est privilégié par une variation de la configuration adéquate au type de spectacle. Ainsi, l'auditoire peut très bien se retrouver au centre, mais toujours en vue de mettre le spectateur dans un état d'action, de l'inclure dans le spectacle. L'homme *est* quand il fait l'expérience de son être et, par le biais du théâtre il réalise pleinement l'expérience de son existence. Comprendre la démarche de J. Grotowski ne va pas de soi. En effet, au premier abord, on pourrait se demander pourquoi vouloir éliminer les costumes, le

1. Donald W. WINNICOTT, *Jeu et réalité*, Cl. Monod et J.-B. Pontalis (trad.), Gallimard, Paris, 1975, p. 109.

2. J. GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 86-87.

maquillage, c'est-à-dire vouloir éliminer tout ce qui compose l'univers magique propre au théâtre. Mais, par delà ces considérations rapides, le spectateur se laisse embarquer dans une véritable expérience humaine loin de la fantasmagorie que peuvent susciter bien des artifices. Toute notre analyse a donc eu pour ambition de montrer en quoi le théâtre laboratoire de J. Grotowski relève plus d'une expérience humaine à travers la création et la représentation que d'une volonté d'émerveillement et d'enchantement communément recherchée. La vocation du théâtre est bien repensée par J. Grotowski et on peut dire qu'à travers l'idée d'un théâtre pauvre, il a redonné à cet art sa légitimité face au cinéma en le réétudiant comme redécouverte de soi à travers une relation organique dans un instant éphémère propre à chaque représentation à chaque type de spectateur. Reprenons la formule de George Berkeley qui affirme qu'« être, c'est être perçu¹ » (*esse est percipi*) et réutilisée par Edmund Husserl. Quoi de plus significatif que le théâtre pour mettre en application cette formule : l'acteur *est* quand il est regardé, et bizarrement il est homme quand il incarne autrui. Le processus s'établit en chassé-croisé : le spectateur perçoit l'acteur qui se perçoit grâce au regard du spectateur qui lui-même se perçoit grâce à l'image que l'acteur lui renvoie. L'être que je suis pour l'autre c'est-à-dire l'être pour autrui devient une dimension ontologique de mon être parce que le pour-soi (notion que l'on retrouve chez J.-P. Sartre²) rencontre le regard d'une autre conscience. Il s'agit d'une relation inter-individuelle ; l'un s'objective parce qu'il est objectivé par l'autre. Citons la phrase de J.-P. Sartre dans « *L'Être et le néant* » :

par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui [...] je reconnais que je suis comme autrui me voit.³

La notion de jugement sur soi-même à partir

1. George BERKELEY, *Principes de la connaissance humaine* (1710), dans *Œuvres*, t. I, M. Phillips (trad.), Presses Universitaires de France, p. 320 (§ 3).
2. Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953, p. 109-255.
3. *Ibid.*, p. 260.

de l'autre a encore plus de force au théâtre puisque si c'est en voyant l'autre que le spectateur se ré-interroge sur lui, il l'est encore plus par les situations qui se jouent, par les mythes qui portent en eux les maux de l'homme. Mais, tout ce mouvement est réalisable dans la mesure où il y a création, comme nous l'avons vu, réalisable elle-même par l'imagination. En effet, c'est parce qu'il s'imagine être autre et faire partie d'une situation donnée que l'acteur crée un espace où peut avoir lieu l'échange avec un autre qui en faisant jouer lui aussi son imagination se laisse bercer par l'illusion. Pour que l'acte théâtral ait lieu, il faut donc une acceptation de l'illusion car, en allant au théâtre on sait à l'avance que ce qui se passe sur scène est purement fictif, un assemblage de codes qui permet d'y croire, à juste titre.

À travers la présentation du travail de J. Grotowski en regard à son ouvrage *Vers un théâtre pauvre* on comprend mieux pourquoi, le metteur en scène polonais mérite une place importante au sein du monde théâtral et en quoi il nous invite encore aujourd'hui à ouvrir plus grandement les yeux. En effet, en redéfinissant l'essence du théâtre, il nous permet de repenser l'impact du dispositif théâtral sur l'individu. Le théâtre n'a besoin que d'un acteur et d'un spectateur pour être, et, l'acteur et le spectateur ont tout autant besoin l'un de l'autre pour être à leur tour. Par son épuration, le théâtre pauvre de J. Grotowski met en lumière ce qu'est le théâtre et le pouvoir qu'il possède ; pouvoir que l'on ne soupçonnerait peut-être pas si nous étions trompés par les artifices pensant à tort que c'est à eux que nous devons l'échange. C'est de cette manière que l'on peut parler de véritable magie ; dans un espace clos, coupé de la réalité, deux formes d'être échangeant et apprennent par l'art, par la création à découvrir leur être. J. Grotowski synthétise cette remarque dans les lignes suivantes :

nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné

et amené jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle en un mot quand cet acte accompli par le théâtre est total, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié que nous vivons.¹

L'acte total est donc l'essence de la vocation de l'acteur mais aussi l'émergence de soi même. Le « faire rêver » n'est pas la motivation première du théâtre chez J. Grotowski. Par l'organisme vivant de l'acteur, la motivation est bien plus grande ; la révélation de l'être réel. J. Grotowski ajoute que cette possibilité traitée de manière disciplinée en prenant conscience des responsabilités que cela suppose peut laisser percevoir la fonction thérapeutique du théâtre pour notre civilisation actuelle.

Ce point résume tout le sens du travail de J. Grotowski : tendre vers un théâtre à la vertu thérapeutique, au théâtre du dévoilement de l'être, d'où la nécessité d'une technique corporelle irréprochable afin d'acquérir une totale élasticité organique favorisant le déploiement de l'être. Ainsi, « *Vers un théâtre pauvre* » est une clef essentielle à la compréhension du théâtre laboratoire de J. Grotowski, sans quoi son univers reste obscur. D'un point de vue pratique comme théorique, J. Grotowski offre une mise en exergue de la singularité du théâtre. Enfin, les propos d'Henri Gouhier dans « *L'essence du théâtre* » permettent d'illustrer à juste titre la démarche du metteur en scène, à savoir :

Le théâtre n'est pas le cinéma + quelque chose ou le cinéma - quelque chose. Le cinéma n'est pas davantage le théâtre + quelque chose ou le théâtre - quelque chose. Le cinéma nous parlera jamais que par images interposées : l'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps².

Émily LOMBI

1. J. GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 93.

2. HENRI GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002, p. 21.

Le classicisme, observatoire de la modernité

Lorsque Charles Baudelaire thématise la modernité, sans doute ne la cherche-t-il pas dans le classicisme. Le principal reproche que le poète fait à certains de ses contemporains est d'appliquer à leurs réalisations une stylisation inspirée de formes passées. Ils manqueraient ainsi l'élément constitutif de l'art qu'est la modernité. Cependant, parce que le substantif *modernité* s'est libéré d'un conflit de génération auquel restait attaché l'adjectif moderne, il peut affirmer sa spécificité sans avoir à s'opposer aux anciens.

Le classicisme peut être un observatoire de la modernité à condition que celle-ci ne soit pas réduite au privilège des modernes. Comme nous le rappelle Henri Meschonnic, les modernes ne peuvent contenir la modernité parce que « la modernité déborde les modernes »¹. À sa façon, le classicisme, qui veut reproduire ce qu'il identifie comme un exemple de perfection, se laisse déborder par l'actualité de son entreprise et l'hypothétique immuabilité de son modèle est sujette à métamorphose.

Cherchant à renouer avec le berceau mythique de l'Occident, le classicisme se tourne vers le monde antique, centré sur le v^e siècle grec, entre les guerres Médiques et du Péloponnèse, la période de gloire athénienne dont l'art sera régulièrement célébré par les ambitions hégémoniques. L'autorité du modèle, diffusé par la culture latine, devient un outil de légitimation de programmes esthétiques et de régimes totalitaires. Ainsi la supposée source d'une perfection acquise a rejailli sous de multiples aspects. Chaque résurgence étant l'occasion de singularités nouvelles, le classicisme pourrait constituer un observatoire de la modernité, comme l'on juge des variations à l'aune de la stabilité d'un modèle. Mais le passé, bien qu'exemplaire, est aussi emporté par la modernité de la réflexion historique.

Selon Stendhal, le classicisme précautionneux « ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelques vers d'Homère »². C'est à peu-près ce que C. Baudelaire reproche au classicisme de Jean-Auguste-Dominique Ingres :

M. Ingres trouve un modèle grand, pittoresque séduisant. « Voilà sans doute, se dit-il, un curieux caractère ; beauté ou grandeur, j'exprimerai cela soigneusement ; je n'en omettrai rien, mais j'y ajouterai quelque chose qui est indispensable : le style. » Et nous savons ce qu'il entend par le style ; ce n'est pas la qualité naturellement poétique du sujet qu'il en faut extraire pour la rendre plus visible. C'est une poésie étrangère, empruntée généralement au passé. J'aurais le droit d'en conclure que si M. Ingres ajoute quelque chose à son modèle, c'est par impuissance de le faire à la fois grand et vrai³.

Tandis que le peintre de la vie moderne tire courageusement son œuvre du transitoire, le peintre classique se contente d'imposer à son sujet une stylisation passée. Mais si la forme ancienne a perdu de sa vitalité, l'artiste qui veut la ranimer ne l'isole pas pour autant de l'esprit du temps. Que les figures de Nicolas Poussin ou de Jacques-Louis David, observant les proportions du Doryphore, aient le nez dans l'alignement du front et contiennent près de sept fois et demi la hauteur de la tête dans celle du corps, ne les tient pas à l'écart de la modernité. La manière n'étant jamais pleinement prescriptible, la soumission au canon ne peut éluder son actualité.

La différence de démarche, entre le peintre de la vie moderne qui désire rendre dans son œuvre le spectacle du monde qui vit sous ses yeux et le classique qui veut le conformer, semble pouvoir se réduire à un antagonisme clair mais classique ou moderne, la modernité s'imisce et témoigne partout de sa spécificité indomptable. L'ambition

1. Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1998, p. 12.

2. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, 2005, p. 39.

3. Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1859 », dans *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 317.

du classicisme est ainsi une chimère nostalgique emportée malgré elle loin de sa source et Johann J. Winckelmann le sait bien, le goût classique « s'est rarement éloigné de la Grèce sans perdre quelque chose »¹. Ce que le moderne peut identifier comme un gain.

L'entreprise qui veut faire du classicisme un observatoire de la modernité semble d'abord compromise parce que celui-ci se caractériserait par l'inactualité de son goût. Stendhal l'oppose ainsi au romantisme : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères »².

Le goût n'est sans doute pas aussi pur que le voulait Emmanuel Kant et les impératifs de la mode entravent sérieusement la liberté du jeu des facultés. Tributaire de paramètres sociaux culturels historiquement déterminés, le goût qui s'exprime dans un jugement demeure donc contextuel et l'art s'appliquant à ressusciter des formes surannées pourrait ainsi naître obsolète. Pourtant, le goût pour l'antique s'est imposé à plusieurs reprises comme le goût du moment : J. J. Winckelmann rend ainsi grâce à son monarque pour avoir répandu le modèle grec dans les arts, contribuant à « former le bon goût »³. Avant de relever la normativité qu'implique l'expression de « bon goût », celle-ci suppose un plaisir. Stendhal lui-même n'ignore pas que le classicisme peut avoir quelques vertus romantiques, au sens où il a su plaire à ses contemporains. Ainsi il « n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique », lui qui s'inspirait de Sophocle et Euripide qui eux-mêmes furent pour leurs contemporains « éminemment romantiques »⁴. Deux modernités, deux goûts dont l'un fut un modèle pour l'autre. Or, comme le fait remarquer Karl Marx :

La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'époque sont liés à certaines formes du

développement social. La difficulté la voici : ils nous procurent encore une jouissance artistique, et à certains égard il servent de norme, il nous sont un modèle inaccessible⁵.

L'inactualité du classicisme ne résulte pas d'une incapacité à plaire mais de sa prétention à l'immuable. Se référant à la stabilité d'une norme, perfection supposée fossilisée et scellée dans l'histoire, le classicisme contreviendrait à la modernité que C. Baudelaire définit comme le *fugitif* le *contingent* et le *transitoire*. L'obéissance au canon, aux proportions dictées, figerait la forme jusqu'à en occulter la vitalité au profit d'une *nécessité* traditionnelle. Ce n'est pas seulement la conscience d'un présent dans sa spécificité qui tend à être occultée mais l'impermanence du mode de civilisation. L'Idéal de simplicité résorbe le temps par identification avec le passé. À l'échelle de l'Occident, le modèle de la tragédie aristotélicienne prescrivant l'unité de temps obtient l'éternité contre un peu d'oubli. Retrouver l'antiquité pour les hommes de la Renaissance suppose ainsi l'occultation d'un âge moyen, une contracture du temps dans sa représentation historique.

Or, les historiens et archéologues, qui ne sauraient se contenter de thésauriser l'écoulement du temps, transforment d'autant le modèle qu'ils l'informent. Même si, à la fin du XIX^e siècle le tourisme archéologique d'un Heinrich Schliemann découvrant un masque d'or mycénien l'identifie comme la figure d'Agamemnon, figure obstinée d'un mythe persistant, ce n'est qu'un effet d'annonce critiqué par la scientificité historique qui tend à prendre le pas sur la légende. Ainsi l'identification du site de Pompéi a revivifié le classicisme en même temps qu'elle lui a donné une plus grande rigueur, la normativité du modèle semblant s'accroître à proportion du savoir que l'on en a. Dans le néoclassicisme de Jacques-Germain Soufflot, il n'est plus question de pilastre comme en usait Pierre Lescot. L'architecte de la renaissance française qui puisait à la source des représentations gravées, donc bidimensionnelles, de Sebastiano Serlio, a juxtaposé à angle droit quatre vues frontales d'un arc en bas-relief pour sa fon-

1. JOHANN J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, M. Charrière (trad.), Éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1991, p. 15.

2. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 38.

3. J. J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, *op. cit.*, p. 15.

4. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 38.

5. KARL MARX, *Introduction générale à la critique de l'économie politique*, M. Rubel et L. Evrard (trad.), Paris, Gallimard, 1965, p. 485.

taine des innocents tandis qu'à l'église Sainte-Geneviève la colonne retrouve sa fonction porteuse. L'antiquité des néoclassiques, plus qu'un répertoire ornemental, doit ainsi dicter l'ordonnance de la structure.

Le désir de stabilité rationnelle est contredit par la variabilité des imitations d'un modèle lui-même renouvelé par l'évolution des connaissances historiques. La fixité de la référence grecque ne peut être assurée qu'à condition que soit occulté le filtre historique qui la révèle.

Certaines découvertes du XIX^e siècle ont ainsi remis en cause les représentations traditionnelles de l'antiquité bousculant certaines habitudes théoriques du classicisme. L'absence de témoignage pictural et la blancheur des pierres grecques telles qu'elles nous sont parvenues ne pouvaient laisser présager ce que les travaux de Jacques-Ignace Hittorff porteront à la connaissance du public : L'Acropole fut polychrome. Ainsi, la représentation que Lawrence Alma-Tadema donne de *Phidias montrant les frises du Parthénon à ses amis (1868)*, rend-elle de façon inédite leurs couleurs aux Panathénées. De telles découvertes ont dû fortement ébranler la théorie classique qui affirmait le primat du dessin sur la couleur. Le schéma critique entretenu par Félibien a vu ses fondements fragilisés.

Cependant, comme Pierre Paul Rubens était opposé à N. Poussin, C. Baudelaire, préférant Delacroix à Ingres, ne fait pas l'économie de tels outils critiques. Il se rallie à ceux de ses contemporains qui utilisent l'anagramme *en gris* pour critiquer le privilège du dessin dans les tableaux de Jean-Auguste-Dominique tandis qu'Eugène élabore énergiquement ses toiles de couleurs expressives. Le clivage demeure : le classique, endossant la structure rationnelle et ordonnatrice du dessin, délaisserait la sensualité charnelle de la couleur propre aux peintres baroques ou romantiques. Mais ce ne sont là que les outils d'une critique traditionnelle qui tendent à perdre de leur netteté. C. Baudelaire le sait bien :

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur au détriment de la ligne, sans doute c'est un point de vue ; mais ce n'est ni très large ni très juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières¹.

Certes, la ligne graphique qui circonscrit s'accorde à la rationalité classique, tandis que la couleur qui s'empâte produit des glissements incertains, mais le dessin engendre aussi la valeur et ses dégradés tandis que la couleur sépare les formes par ses contrastes chromatiques. Sans pouvoir se contenter des découvertes de J.-I. Hittorff comme d'une explication causale, l'opposition paradigmatique du dessin et de la couleur paraît devoir s'estomper comme s'estompe l'opposition des anciens et des modernes dans le flux de la modernité.

Cependant, de même qu'on ne peut abstraire la couleur de l'œuvre de M. Ingres, C. Baudelaire y reconnaît « quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne »². Comme la distinction de la couleur et du dessin, celle des classiques et des modernes peut apparaître comme un dualisme hérité d'un schéma classique ; « ce n'est ni très large ni très juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières ». Pourtant, l'antagonisme demeure un outil du critique.

Le poète en convient, ce sont là des « jeux de la pensée abstraite » mais il faut encore à la modernité se définir par contraste, comme l'une des deux parts constitutives de l'art dont l'autre est l'idéal. Or, pas plus que la modernité n'est le privilège des modernes, l'idéal ne peut être l'apanage des classiques. E. Delacroix a su faire surgir l'idéal de la modernité, l'idéal d'une beauté qui s'imprime singulièrement sur les habits et gagne jusqu'aux traits des visages de chaque époque.

La perfection de la figure humaine n'est pas contenue dans les règles du canon. Qu'importe si le profil a perdu sa linéarité, « chaque individu est une harmonie [...] Telle main veut tel pied ; chaque épiderme engendre son poil. Chaque individu a donc son idéal³ ». L'idéal baudelairien n'est pas un précédant. Ni devant nous, indiquant l'horizon téléologique, ni derrière nous, irrémédiablement perdu comme le paradis. Il est incarné, il se réalise sous toutes ses formes, au présent. Il n'est pas en puissance, isolé des phénomènes dans un

op.cit., p. 78.

2. C. BAUDELAIRE, « Salon de 1855 », *op. cit.*, p. 246.

3. C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », dans *Critique d'art*, *op.cit.*, p. 116.

1. C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », dans *Critique d'art*,

ciel inaccessible. Il est cet ordre dont les marques se laissent lire partout. Ainsi, les visages que le peintre de la vie moderne croise dans la foule, présentent-ils des harmonies singulières. Pourtant, l'idéal invoqué par C. Baudelaire comme nécessaire à la beauté de l'œuvre d'art emprunte encore ses traits à l'harmonie préétablie des anciens grecs.

Feuilletant les gravures de mode, pour en faire défiler les variations, le critique nous permet d'imaginer la modernité. Bien que difficilement descriptibles, ses métamorphoses s'expérimentent sensiblement dans l'art ; l'allongement maniériste, l'ondulation rococo, la fougue romantique. Mais quelle forme revient à l'idéal ? Quel est le goût de l'idée ? Aucun en particulier sans doute puisqu'il s'agit d'en reconnaître l'harmonie singulière dans chaque individualité. Pourtant lorsque le poète veut l'évoquer, il lui donne la quiétude des marbres grecs. Cette part éternelle, habillée d'un simple drapé et d'une fibule, persiste à ressembler au *rêve de pierre* des statues antiques. Elle en a le calme classique.

« Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière »¹.

Pourquoi la beauté de C. Baudelaire s'adresse-t-elle à des *mortels* ? sinon parce qu'elle est la digne héritière de l'immuable ciel platonicien. L'idéal baudelairien, qui doit quitter la froideur académique pour prendre forme individuelle, est encore imprégné d'hellénisme et les gravures de mode que feuillette le poète « peuvent être traduites en beau et en laid ; en laid, elle deviennent des caricatures ; en beau, des statues antiques »². Accentuer les singularités jusqu'à la caricature ou épurer le modèle jusqu'au canon. Le paradigme, malgré sa rigidité traditionnelle, est encore le moyen d'évoquer le mouvement qui le déborde.

Bien que la modernité soit fluctuante et contingente selon C. Baudelaire, il serait possible d'écrire une *théorie rationnelle et historique du Beau*. Pour que cette contingence se laisse saisir par les artifices de

la théorie, il faut que la mobilité des formes obéisse à une logique donnant à son histoire une cohérence lisible. La théorie du poète ressemble à un hégélianisme. Idéaliste et rationnelle, la lecture de l'histoire se donne un référent classique. Le développement de l'Esprit absolu, jusqu'à la réalisation de son concept, s'affirme comme le sens positif d'un accomplissement de la connaissance. Or, l'art grec constituerait dans ce cheminement le moment de la parfaite expression sensible de l'idée de beauté.

Cette réalisation du concept du beau à laquelle l'art symbolique s'efforçait vainement d'atteindre, s'accomplit, pour la première fois, dans l'art classique³.

Sans doute faut-il y voir l'effet d'un goût personnel et conjoncturel mais aussi la conjonction de l'idéalisme avec une nécessité traditionnelle affirmée par le classicisme. L'hégélianisme un platonisme bien compris, l'inscription de l'éternité dans le temps positif de la révolution. Une démocratie grecque qui se réalise encore dans la révolution française, sous les yeux de Georg W. F. Hegel qui y voit l'accomplissement des idées de liberté et de justice.

Mais le développement de l'idée mène au désastre et l'Absolu devient un système qui soumet ses membres jusqu'à leur négation. La dialectique est devenue négative selon Theodor W. Adorno⁴. La réalisation de la connaissance qui promettait l'objectivation de l'Esprit c'est-à-dire l'identité à soi se reconnaît dans l'abjection, sans pouvoir en relever le moment parce que la connaissance est meurtrière. La modernité est alors souffrante, l'idéal désabusé et la rationalité coupable.

Le classicisme n'échappe pas à la suspicion. Une tentative, pour sauver le classicisme de son histoire politique, voudrait rappeler l'idéal révolu-

1. C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 49.

2. C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art, op.cit.*, p. 344.

3. Georg W. F. HEGEL, *Esthétique*, t. 1, C. Bénard (trad.), Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 542.

4. Lorsque T. W. Adorno théorise le lien qui tient la poésie de Baudelaire et l'horreur spectaculaire de la seconde guerre mondiale, on peut être surpris par l'amalgame : pourquoi accuser le poète ? Est-il coupable rétrospectivement d'avoir transformé le mal en fleur ? Sans doute est-il le dernier recours pour exprimer l'ineffable horreur.

tionnaire que portait J.-L. David, donnant dans son ébauche du *Serment du Jeu de Paume* des corps d'Apollon aux députés du tiers état. Mais le grand récit est parfois univoque lorsque les impérialismes occidentaux puisent aux mêmes sources leur légitimité culturelle. Pour le sacre de Napoléon, J.-L. David dissimulera finalement les béquilles malsaines de Notre-Dame-de-Paris derrière un décor de pilastres civilisées.

L'impérialisme national-socialiste a également cherché son image dans la civilisation antique. Le goût sûr de Polyclète fera envie à Arno Breker et les travaux d'Ictinos seront une séduisante garantie pour ceux de Albert Speer. Le goût, si peu désintéressé, habille le fascisme de pourpre fascinante. Le voisinage du classicisme et du totalitarisme ne peut se réduire à la contingence. Il témoigne d'une confusion qu'ils ont en partage et qui transforme l'idéal en norme.

L'identification d'une perfection avec un temps, en un lieu précis, suppose une normativité dont la certitude rend aveugle à ce qui vient. Les métamorphoses ne sont plus que des déviations *contingentes* au regard de la stricte ordonnance. L'allongement maniériste est un amollissement et l'agitation baroque un déséquilibre. Ils réveillent chez le classique rigoureux un sentiment de décadence. S'assimilant à ce qui est sain, il suspecte la maladie chez les romantiques, la débilité dans des circonvolutions rococo. Affirmant sa normativité, il dénonce toute déviance comme pathologique et pratique parfois l'amputation de ce qu'il considère dégénéré.

Le classicisme, tel un patient affirmant avec trop d'ostentation son équilibre, attire l'attention du thérapeute qui diagnostique la puissance d'un Surmoi occultant. L'assurance classique est suspecte. Sa quiétude est rongée de l'intérieur, son calme dissimule trop soigneusement le tumulte de passions ravageuses. L'obstination froide qui se justifie dans un idéal autoritaire est pathologique. Mais ce qu'elle a de plus désarmant c'est qu'elle participe de la normalité.

La distinction thétique du pathologique et du normal n'est que transitoire¹ et doit laisser place à l'équilibre dynamique de la psyché. Elle constitue pourtant un outil clinique. De même l'opposition

du classique et du moderne semble devoir se dissoudre dans le flux de la modernité et constitue pourtant un outil critique. Le classicisme qui a donné son visage à la folie est aussi une pathologie normale. Friedrich Nietzsche s'inquiétait ainsi de la santé de Richard Wagner dont l'idéal fut pourtant romantique :

Les seules choses contre lesquelles il faut se défendre, c'est la fausseté, la duplicité instinctive qui refuse d'appréhender ses antithèses comme des antithèses : c'est l'attitude de Wagner qui était un virtuose dans ce genre de fausseté².

La lucidité du diagnostic ne peut pas pour autant prescrire l'éviction de l'idéal. Le deuil n'est jamais parfait ni la guérison définitive.

La normativité rationnelle s'affirme après-guerre dans les fondements théoriques du modernisme : le Corbusier assimile alors l'ordre au bien-être ; l'emploi du nombre d'or, renouant avec l'antiquité d'Euclide, justifie l'application d'un modèle qui soumet la singularité des habitants à la norme de l'habitat. Le paradigme semble bien débordé lorsque la rationalité classique s'incarne dans le modernisme. Le postmodernisme, en pendant, revendique un vocabulaire classique indépendant de sa rationalité, privilégiant l'ornement à la fonction. Le classicisme, léguant sa rationalité au modernisme et ses ornements au postmodernisme semble n'être plus qu'un souvenir disloqué.

Cependant, l'utilisation d'un vocabulaire antique, la référence à la perfection du nombre, éveille l'esprit critique qui ne saurait fonder son évaluation sans en interroger la provenance. Certes, la modernité ne peut se réduire à un souvenir de pierre, à des schémas connus depuis l'antiquité. Le fugitif ne se laisse enfermer dans aucune forme canonique. Mais elle n'est pas davantage une contemplation immédiate de l'actuel. Si la modernité « exprime l'idée que notre temps se fait de lui-même dans sa différence, sa « nouveauté » par rapport au passé »³, elle suppose une projection historique qui représente le temps en une linéarité de moments révolus. Qu'elle apparaisse dans une succession de ruptures sou-

1. Voir Georges CANGUILHEM, *Le Normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

2. F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, É. Blondel (trad.), Paris, GF, 2005, p. 72.

3. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 173.

mises au schéma du dualisme traditionnel, ou au contraire, comme un développement organique dont les transitions sont « aussi abondamment ménagées que dans l'échelle du monde animal¹ », il s'agit pour la civilisation occidentale de penser son identité dans un effort d'analyse qui réveille ses souvenirs d'enfance. Inquiète, elle transforme son antiquité en symptôme de son présent.

Paul MAGENDIE

I. C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *Critique d'art, op. cit.*, p. 345.

Notes préliminaires pour une étude de la specularité dans les arts visuels

*Voir sa propre vue est une cécité visible*¹.

Robert SMITHSON

Instrument au service du peintre et du photographe, sujet iconographique, symbole ou emblème de vanité terrestre dans l'art classique ou encore objet phénoménologique d'interpellation directe et déroutante du spectateur dans l'art contemporain, le miroir est intimement lié à notre conception de la représentation. Le présent article est une tentative de baliser le terrain d'une réflexion sur l'image spéculaire dans les arts visuels en organisant les premiers éléments qui permettront d'interroger son statut sémantique, phénoménologique et discursif au sein de l'esthétique occidentale. Nombre de travaux importants ont été consacrés à ce sujet, dont nous réservons le commentaire à une étude ultérieure². Nous nous bornerons à dire que, en ce qui nous concerne ici, le miroir sera envisagé comme *dispositif* particulier de *visualité*, intimement lié à l'art, mais également apparenté au fonctionnement de l'œil humain³. Par dispositif de visualité on entend une constellation structurelle et phénoménologique spécifique (technique, idéologique, culturelle) au sein de laquelle s'effectue l'acte de voir. Dans ce sens, il s'agit d'aller de l'image spéculaire,

on ne peut plus fuyante, vers la specularité de l'image : la specularité en tant que « trope » ou « mode » visuel, modalité inhérente à la vision mais aussi code perceptuel culturellement produit, qui renvoie à une certaine économie politique du regard.

Notre hypothèse de base est que, de la Renaissance à l'avènement du numérique, le concept de représentation dans l'art occidental peut être envisagé comme rapport dialectique entre deux conceptions opposées de l'image, comme fenêtre et comme miroir. Un Janus à deux visages, pris entre la foi en la transparence et la transcendance du visible d'une part, l'illusion – et la désillusion – de la surface spéculaire d'autre part. D'un côté le tableau, qui, même lorsqu'il n'a d'autre sujet que sa propre condition d'image, permet de voir « à travers » lui, vers un au-delà historique ou métaphysique salutaire. De l'autre côté le reflet, qui est à vrai dire moins qu'image et qui ne saurait *représenter* quoi que ce soit, puisque :

« Non seulement l'image du miroir ne peut être définie comme "image" (étant donné qu'elle n'est qu'image virtuelle et n'est pas formée d'une expression matérielle) mais encore, dans le cas où nous admettrions l'existence matérielle de l'image, il nous faudrait reconnaître qu'elle n'est pas *à la place d'autre chose* mais *face* à autre chose. Elle n'existe pas *au lieu de*, mais *à cause de* la présence de quelque chose : quand ce quelque chose disparaît, disparaît en même temps la pseudo-image dans le miroir⁴. »

Au moment de la Renaissance, le refoulé platonicien du peintre en tant que « l'homme au miroir » refait surface mais cette fois inversé, c'est-à-dire employé comme argument pour et non plus contre un art illusionniste qui désormais prétend à la noblesse de la poésie. En récupérant chez Ovide le personnage de Narcisse, Leon Bat-

1. « To see one's own sight means visible blindness. ». Robert SMITHSON, « Interpolation of the Enantiomorphic Chambers » (1966), dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, J. Flam (dir.), Berkeley, University of California Press, 1996, p. 40. Nous traduisons.

2. Voir, entre autres, Jean-Pierre VERNANT et Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1997 ; Michel THÉVOZ, *Le Miroir infidèle*, Paris, Éd. de Minuit, 1996 et Soko PHAY-VAKALIS, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001.

3. L'organe optique capte la lumière à travers le cristallin, sorte de lentille convergente qui se trouve derrière l'iris, pour projeter ensuite sur la rétine l'image renversée de la réalité.

4. Umberto Eco, *La Production des signes*, Paris, LGF, 1992, p. 50.

tista Alberti voit dans celui-ci l'inventeur de la peinture, associant le mythe à une réflexivité qui est celle des arts libéraux, les arts de l'esprit, plutôt qu'à un attachement superficiel à l'apparence extérieure des choses¹. Ovide établit également le lien entre l'histoire de Narcisse et un autre grand mythe fondateur de la représentation qui est aussi une histoire de reflets, celui de Méduse². Comme le note Camille Dumoulié, l'association des deux mythes apparaît également dans *Amours d'Hyppolite* (1573) de Philippe Desportes et *Jettatura* (1857) de Théophile Gautier et souligne le fait que c'est le même processus de victimisation qui est en œuvre dans les deux cas : l'individu étant considéré comme victime de son propre reflet, le victimisateur (la société, Persée) se trouve déchargé de toute responsabilité : ce n'est pas lui qui regarde³.

L'image spéculaire se donne ainsi comme étant d'emblée prise dans le récit d'un crime fondateur qui se présente en fait comme une sorte de suicide et qui donne naissance à la représentation comme image d'une mort (qui est celle de son propre

réfèrent). En arrêtant, en figeant le réel, le regard de Méduse est doté de l'omnipotence créatrice de façonner des statues, de fixer des images. En tuant Méduse, Persée subtilisa son pouvoir de produire des figures. L'appropriation du regard est ici le thème principal du mythe, qui, dans le récit d'Ovide, commence par le vol d'un œil⁴. L'utilisation du bouclier comme miroir souligne le moment infime – l'instant décisif de la photographie – où Méduse fut *immédiatement* transformée en pierre⁵. Dans le miroir, le rapport sujet-objet se trouve inversé, transformant la force en faiblesse et vice-versa. Persée introduit Méduse dans un système fermé à l'intérieur duquel le regardeur s'identifie au regardé.

Pour Sigmund Freud, la décapitation renvoie à la peur de castration, rattachée à quelque chose que l'on voit, le choc visuel du manque du phallus de la mère qui constitue l'instant décisif du fétichisme. Les cheveux de Méduse, souvent figurés par l'art comme des serpents, fonctionneraient comme des substituts du pénis dont l'absence est la cause de l'horreur – et du désir. La démultiplication du symbole phallique signifie donc la terreur devant l'éventualité – mieux : la visualisation – de sa perte. Dans ce sens, la tête de Méduse

1. « Il n'y a pas d'art plus noble que celui de la peinture. Ainsi le pensaient nos ancêtres qui ne rangeaient point le peintre, et lui seulement, parmi les artisans [...]. Pour cette raison, je dis à mes amis que c'est Narcisse qui fut changé en fleur qui inventa la peinture. N'est-elle pas déjà la fleur de tous les autres arts ? L'histoire de Narcisse est la plus appropriée car qu'appellez-vous peinture sinon la façon – comparable à la sienne – d'embrasser avec art tout ce qui est représenté à la surface de l'eau d'une fontaine ? » L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, II, cité dans Louis MARIN, « Dé(négation) », dans *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997, p. 66.

2. Dans la mythologie grecque, Méduse était la seule des trois Gorgones à ne pas être immortelle. Fille de Phorcys et de Ceto, deux divinités marines, et sœur de Sthéno (force) et d'Euryalé (dont l'aire est large), elle était une figure apotropaïque dont le regard avait le pouvoir de pétrifier celui qui le croisait. Selon le mythe, c'est Persée qui, avec l'aide d'Athéna, trancha la tête de Méduse, prenant bien soin, pour ne pas être figé en pierre, de ne regarder que l'image de la Gorgone, telle qu'elle se reflétait dans le miroir poli de son bouclier. Du sang qui se répandit naquirent Pégase et Chrysaor. La tête de Méduse orna par la suite l'égide d'Athéna ; la déesse, grâce à cet attribut magique, mettait en fuite ses adversaires.

3. Pour une mise en rapport du mythe avec la peinture, voir Victor BURGIN, « The Separateness of Things », *Tate Papers*, n° 3 (printemps 2005), établi sur une conférence donnée par l'artiste à la Tate Modern le 15 juin 2004 [<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm>].

4. « Le petit-fils d'Agénor raconte alors qu'au pied de l'Atlas glacé, il est, à l'abri d'un épais et solide rempart, un lieu à l'entrée duquel habitaient deux sœurs, les filles de Phorcys, qui se partageaient l'usage d'un œil unique. À la dérobée, grâce à une ruse habile, au moment où l'une le transmettait à l'autre, substituant sa main à la main tendue, il s'en était emparé ». OVIDE, *Métamorphoses*, J. Chamonard (trad.), Paris, Flammarion, 1966, p. 132 (IV, 771-778). Dans *Détruire la peinture*, *op.cit.*, p. 150, Louis Marin interprète le mythe comme allégorie de la perspective monoculaire.

5. Cette version du mythe est soutenue notamment par L. Marin, « La tête de Méduse comme tableau d'histoire », in *Détruire la peinture*, *op. cit.* et Craig OWENS « The Medusa Effect, or, The Specular Ruse », in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992. Owens souligne également la nature proto-photographique de cet épisode qui « semble décrire cet instant infime où la vision se replie sur elle-même produisant sa propre empreinte » (p. 196). Sur ce point voir aussi Augustin BESNIER, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, 2005. Dans le domaine de la littérature C. Dumoulié, en s'appuyant sur P. Calderón, P. Prevelakis et R. Caillois, voit également dans le bouclier-miroir la véritable arme du crime. Cf. « Méduse », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel (dir.), Paris, Éd. du Rocher, 1994.

constitue un fétiche, au sens psychanalytique du terme : emblème de castration, représentation déplacée du sexe féminin¹. Au-delà de la lecture freudienne, l'identification instantanée et immédiate de l'acte perceptif et de sa propre apparence (le *look*) présente toutes les caractéristiques (dualité, symétrie, immédiateté et aspect spéculaire) de l'Imaginaire lacanien. Chez Jacques Lacan l'essence de l'imaginaire est une relation fondamentalement dualiste, opposition immédiate entre la conscience et son autre, dans laquelle chaque terme devient son opposé pour être perdu dans le jeu infini – et infiniment reproductible – du miroir. La perspective psychanalytique est importante ici dans la mesure où elle place l'image spéculaire au cœur du processus de structuration du sujet² recoupant l'approche philosophique – et notamment hégélienne – de la conscience de soi en tant qu'identification³. Chez J. Lacan celle-ci passe par la reconnaissance d'une image extérieure et indépendante en tant qu'image de soi, mais en même temps considérée comme plus complète, plus cohérente et finalement supérieure à soi. C'est dans cette image que vient se mouler la première articulation de la subjectivité à partir de laquelle le moi s'affirmera. Mais cette image même qui assure l'unité du sujet, fend son identité en deux, entre le moi et l'autre objectivé : le moi ressemble toujours à un autre. Construction imaginaire, il est façonné dans un rapport de dépendance à un ordre extérieur, celui du langage, qui le définit tout en le dédoublant. L'identité du sujet dérive ainsi de l'identification avec l'image que les autres en font⁴. Comme dans le mythe de Méduse,

le rapport sujet-objet se trouve inversé – la vision, selon J. Lacan, renverse l'ordre logique de la langue : d'abord, un instant terminal de capture et ensuite un instant initial de perception⁵. Le sujet se donne comme produit de l'image et en même temps comme son producteur, le fruit d'une division, d'un dédoublement. Ce dédoublement fonde le sujet en tant que tel. Il précède la formation de l'identité et fournit la matrice pour des futures identifications qui, conçues comme des répétitions de cette division primaire, permettront l'accès de l'enfant au langage. L'expérience du miroir renvoie donc à ce stade pré-sémiotique où l'individu « répète » son entrée dans la communauté du sens en se répétant, où il prépare le terrain de la division sémiotique entre signifiant et signifié en se divisant pour se reconstituer en tant qu'unité. De cette manière, la construction de l'identité implique l'aliénation comme dédoublement dans et à travers l'image. Cette dernière ne permet l'émergence du sujet que dans la mesure où elle le divise, le projetant hors de lui dans l'espace fictif d'un *ego* idéal qui, réincorporé par la suite comme idéal de l'*ego*, rendra possible l'identification aux autres⁶.

L'importance du stade du miroir dans la constitution du sujet souligne le paradoxe qui fait que son indicialité pré-sémantique constitue en même temps la condition nécessaire à toute *sémiotique*. S'il représente en quelque sorte le degré zéro de la représentation, le seuil inférieur de toute discursivité (tautologie), c'est qu'il sert justement de seuil à l'entrée dans le monde arbitraire du signe, du mot et de l'image. Sur « l'amphore d'Éleusis » (style protoattique, vers 650 avant J.-C., Musée d'Éleusis) le mythe de Méduse rejoint une autre

1. Cf. Sigmund FREUD, « La tête de Méduse » (1922-1940), dans *Résultats, idées, problèmes*, t. 2, J. Laplanche (trad.), Paris, PUF, 1985.

2. Jacques LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 92-99.

3. Cf. G. W. F. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, J. Hyppolite (trad.), Paris, Aubier, 1992. Les processus de projection et d'identification (éléments constitutifs de ce que l'on appelle ici spécularité) occupent un rôle central dans la conception hégélienne de l'art. Nous réservons ce point à un travail ultérieur.

4. Kate LINKER, « Representation and Sexuality », in Brian Wallis (éd.), *Art After Modernism : Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art / Boston, D. R. Godine, 1984, p. 398. Voir également *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École freudienne*, J.

MITCHELL et J. ROSE (dir.), Londres, R. W. Norton, 1982. Dans le champ littéraire, voir notamment Luigi PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, L. Servicen (trad.), Paris, Gallimard, 1930, où la crise d'identité du narrateur est déclenchée par l'expérience de son propre reflet dans la glace.

5. « C'est là ce par quoi la temporalité originale par où se situe comme distincte la relation à l'autre est ici, dans la dimension scopique, celle de l'instant terminal. Ce qui dans la dialectique identificatoire du signifiant et du parlé se projettera en avant comme hâte est ici, au contraire, la fin, ce qui, au départ de toute nouvelle intelligence, s'appellera l'instant de voir. » J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990, p. 130.

allégorie de la ruse et de la cécité, celle de l'aveuglement du cyclope Polyphème par Ulysse : « Comment t'appelle-t-on ? Mes amis m'appellent personne ». La cécité se recoupe ici avec l'impossibilité de nomination, le manque du nom propre : celui qui ne peut nommer, est aveugle. Car l'équivalent du miroir dans le domaine de la langue, c'est le nom, le nom propre. En ce sens le miroir renvoie au langage « à l'état pur », avant sa chute de la fonction de nomination. Il est une *figure* – au sens aussi de figure de discours – c'est-à-dire une construction imagée – et imaginaire – dont la structuration, bien que méta-langagière, concerne l'ensemble des conditions qui sont indispensables au langage, c'est-à-dire qui déterminent sa possibilité même. Non-signé, il se situe radicalement en dehors de la signification (avant elle). Mais en même temps il se donne en tant que *dispositif indiciel primaire* qui seul permet – qui seul rend possible – l'entrée dans le monde du sens et de l'esthétique. Si chez Lewis Carroll « la contestation de l'identité personnelle », « la perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice¹ » c'est que, perdre son propre nom signifie ne plus pouvoir se reconnaître dans le miroir, c'est se déposséder de cette capacité que seuls les êtres avec une âme possèdent, vain privilège qui se paie par l'enfermement dans ce sas étanche et pressurisé que l'on appelle « moi ».

Il semble ainsi qu'autour du miroir se développe un réseau dense de relations entre l'œil, le sujet et le langage, au sein duquel se négocie notre rapport à la représentation. Or, justement, qu'est-ce que cela implique au niveau de l'image artistique ?

Svetlana Alpers note, à propos des *Ménines* de Diego Vélasquez, que le tableau combine deux modes de représentation, dont chacun pose la relation entre le regardeur et le monde représenté d'une manière différente. Dans un effort de démontrer les traditions proprement picturales dont le tableau est issu, elle reprend les catégories classiques de l'histoire de l'art et notamment l'opposition entre le modèle italien exemplifié par la

perspective albertienne et le modèle nordique, minutieusement descriptif². Dans la première conception, le tableau est une fenêtre ouverte sur l'histoire. L'artiste contemple le monde qu'il reconstruit sur la surface de la toile, ensemble avec le spectateur, qui est ainsi posé comme extérieur et préexistant au tableau. Dans la deuxième conception en revanche, le tableau est comparé à « un monde qui génère sa propre image sans avoir besoin d'un cadre³ » c'est-à-dire qui se passe de l'intervention de l'homme-producteur, *un monde antérieur au regard de l'auteur autant qu'à celui du spectateur*. La distinction iconologique établie par S. Alpers à propos des *Ménines* renvoie à celle – linguistique – d'Émile Benveniste entre les énoncés discursifs et les énoncés historiques. Devant le tableau-fenêtre l'artiste-spectateur dit « je vois le monde » tandis que le tableau-miroir montre le monde « tel qu'il est vu ». Dans le premier cas, la représentation pose le spectateur comme présent dans la réalité mais absent de l'image. Dans le second, elle ne le pose pas ; elle semble l'ignorer en privilégiant une posture objective ou objectiviste capable de se passer de toute intervention humaine.

Pour Louis Marin, la coexistence dans la même œuvre de ces deux modes opposés constitue le fondement du système classique de représentation. Le miroir y sert à présenter et à consolider l'équivalence structurale – l'identification – du point de vue et du point de fuite comme l'atteste le paradigme de la boîte optique de Brunelleschi.

Dans cette dernière

cette équivalence ou cet assujettissement du regard à l'œil, par laquelle se constitue l'œil sujet, n'est démontrée que par l'effet d'un miroir placé devant le tableau ; le spectateur regarde le tableau dans le

6. Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Art After Modernism, op. cit.*, p. 365.

1. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 11.

2. Svetlana ALPERS, « Interprétation sans représentation. La perception des *Ménines* », *La part de l'œil*, n° 15-16 (1999-2000), p. 153-157, extraits d'un texte paru sous le titre « Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas* », *Representations I*, n° 1 (février 1983), p. 31-42, initialement présenté comme intervention au colloque « The Applicability of Literary Critical Methodology to the Analysis of Painting », organisé en décembre 1981 par la Modern Language Association.

3. *Ibid.*, p. 156.

miroir à travers le support (*per-spectiva*) et reçoit du miroir la projection des objets représentés à la surface du tableau dans son œil (*pro-spectiva*) : le reflet du “représenté”¹.

La représentation artistique est fenêtre autant que miroir.

L'écran représentatif est une fenêtre à travers laquelle le spectateur-l'homme contemple la scène représentée sur le tableau *comme* s'il voyait la scène réelle du monde. Mais cet écran, parce qu'il est un plan et une surface et, matériellement, un support, est aussi un dispositif réflexif-reflétant, sur lequel et grâce auquel les objets de la réalité sont dessinés et peints².

Le fonctionnement visuel et structurel du dis-

1. « Dé(négation) », *art. cit.*, p. 59. On note que dans ce dispositif la surface réfléchissante ne fait pas uniquement face à la surface peinte mais aussi partie intégrante de celle-ci. Le tableau étant pris dans la juxtaposition de deux miroirs, la partie qui représente le ciel et les nuages (réels et non pas peints) serait le résultat d'une double réflexion. « Pour la distance et la partie représentant le ciel c'est-à-dire là où les limites de la peinture se rencontraient avec l'air, Filippo plaça une plaque d'argent bruni de sorte que l'air réel et le ciel pouvaient s'y refléter et de même les nuages poussés par le vent quand il souffle se reflétaient dans la plaque d'argent. Le peintre de ce genre de tableau suppose qu'il doit être vu d'un seul point qui est déterminé en fonction de la hauteur et de la largeur de la peinture et qu'il doit être vu à une distance précise. Vue de tout autre point, il y a distorsion de l'effet de perspective. Aussi pour empêcher le spectateur de se tromper en choisissant son propre point de vue, Filippo fit un trou dans le tableau [...]. Ce trou était petit comme une lentille sur le côté du panneau qui était peint et sur son envers, il avait une forme conique de la taille d'un ducat ou un peu plus grand comme le fond d'un chapeau de paille de femme. Filippo demandait au spectateur de placer son œil au revers du panneau à l'endroit où le trou était le plus grand et tandis qu'il se cachait l'autre œil avec une main, il devait, de l'autre, tenir un miroir plat à distance de façon que la peinture s'y reflétait. [...] Quand on regardait ainsi le tableau, la plaque d'argent bruni déjà mentionnée, la perspective de la piazza et la fixité du point de vision rendaient la scène représentée absolument réelle. » Antonio MANETTI, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Florence, E. Toesca, 1927, cité dans *A Documentary History of Art*, t. I, E. G. Holt (dir.), New York, Doubleday Anchor Books, 1947-1957, p. 171-172, repris par Louis Marin dans « Dé(négation) », *art. cit.*, p. 57-59.

2. *Ibid.*, p. 60.

positif classique nécessite par conséquent l'affirmation et la négation simultanées de l'appareil représentatif en tant que tel, la combinaison de l'opacité de la surface-support avec le principe opposé de sa transparence³.

On observe que la manière selon laquelle Marin synthétise la matérialité, la spécularité et la transparence de la surface picturale répond au paradoxe de la fenêtre à sens unique qu'est le tableau par celui d'un étrange miroir « à double sens ». Plus précisément, dans le dispositif de Brunelleschi le spectateur se trouve derrière le tableau. Une fois passé devant et le regardant de face, le miroir disparaît, mais reste partie intégrante de la conception de l'œuvre ainsi que des conditions de sa visibilité. Il est d'une certaine manière « refoulé ». *D'un côté*, le miroir sert à confirmer ce que L. Marin appelle « l'assujettissement du regard à l'œil », c'est-à-dire le processus d'identification par lequel se crée le sujet de la perception. Mais *de l'autre côté*, le déplacement physique du spectateur et le refoulement subséquent du miroir introduisent une discontinuité dans le système. En d'autres termes : si l'on ne peut regarder un tableau que de face, concevoir l'écran représentatif en tant que dispositif « réflexif-reflétant », c'est supposer que cette vitre qui s'interpose entre la cornée et le monde *réfléchit sur son recto ce qui se reflète sur son verso*. Il s'agit là d'un problème de positionnement, dans l'espace autant que dans le langage, qu'il faudrait mettre en rapport avec le dispositif utilisé par Persée contre Méduse et qui semble constituer l'angle mort ou le point aveugle (*blind spot*) du système classique de représentation, le lieu propre de naissance du symbolique.

Dans le dispositif réflexif-reflétant, le trait d'union marque dans le mot composé l'interstice infime entre les deux versants d'une même surface bidimensionnelle, l'écart « inframince » – imperceptible puisqu'il fait partie du dispositif optique – entre un trou « petit comme une lentille » et un

3. « D'où la nécessaire position et la nécessaire neutralisation de la “toile” matérielle et de la surface “réelle” dans l'assomption technique, théorique, idéologique de sa transparence : c'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté. La diaphanéité est la définition technique-théorique de l'écran plastique de la représentation. » *Idem*.

autre, conique, « grand comme le fond d'un chapeau de paille de femme ». Ce cône est la mesure de cette étrange profondeur de la surface que revêt ici le terme d'« inframince ». (On pense à Duchamp et *Étant donné* 1) *La chute d'eau* 2) *Le gaz d'éclairage* [1946-1966]). Cet interstice entre le réflexif et le reflétant, leur décalage, c'est ce qui suspend la transparence de la fenêtre pour s'attarder sur l'aspect matériel, historique, construit de la représentation. Mais la particularité de cette matérialité est justement son côté spéculaire, c'est-à-dire par définition opaque et transparent à la fois. À l'encontre du paradigme de la fenêtre, celui du miroir vient affirmer l'opacité du plan pictural. Mais il s'agit là d'une relation de complémentarité plutôt que de stricte opposition. Car le miroir sert à consolider le système perspectif dans sa dénégation du plan pictural et son effacement à légitimer, sur un mode métonymique, la prétention du système à la transparence. On a beau poser le miroir en tant qu'objet qui, contrairement à la fenêtre, obture notre champ visuel dissimulant ce qui se cache derrière lui, ce n'est pas l'objet qu'on voit mais le reflet dans la glace. À moins bien sûr qu'il ne s'agisse d'un miroir sans tain, comme ceux utilisés dans les salles d'interrogatoire de certains commissariats de police, ou celui employé par Dan Graham dans *Cinema* (1981). Dans ce cas, la vitre fonctionne d'un côté comme fenêtre et de l'autre comme miroir. D'où aussi l'impossibilité de définir sa nature (transparente ou opaque) d'une manière objective et neutre, indépendante du point où l'on se situe – tandis que dans le dispositif réflexif-reflétant, elle est visiblement les deux à la fois, c'est-à-dire d'un seul côté. Dans ce cas comme dans d'autres, l'acte de nomination (l'effectuation ainsi que le choix du terme employé pour désigner l'objet) fonctionne comme index qui marque la place du sujet de l'énonciation/représentation. Pour l'interrogé, c'est un miroir dans lequel il se mire, bien que sa fonction première ne soit pas de lui renvoyer sa propre image mais plutôt de lui interdire l'accès visuel à l'inquisiteur qui l'observe dissimulé derrière la glace. Pour ce dernier, en revanche, c'est une fenêtre à sens unique qui lui permet de regarder – de contrôler et de juger – sans être vu¹.

1. Cependant il n'y a pas un côté « réfléchissant » et un autre « transitif ». La différence de perception de part et

Dans la « généalogie » de l'art contemporain, on peut faire remonter l'utilisation critique du miroir – comme surface et pas simplement comme instrument ou sujet de la peinture – aux années 1919-1922 et aux travaux de Duchamp et de l'avant-garde russe post-suprématiste de cette période². La spécularité semblait également intrinsèque à l'expérience du minimalisme. Avec *Mirrorred Cubes* (1965), Robert Morris³ crée un dispositif où « le spectateur abandonne le mode de spécularité contemplative pour entrer dans une boucle phénoménologique de mouvements corporels et de reliefs perceptuels »⁴. L'emploi de surfaces réfléchissantes tend à minimiser, voire à effacer la présence sculpturale de l'objet au profit de l'espace architectural et du spectateur, tout en évitant de privilégier un de ces paramètres au dépens des autres. Une sorte de « piège à regard » duchampienne dans laquelle l'expérience phénoménologique de l'œuvre renvoie constamment le spectateur à son propre positionnement par rapport à elle, en train de l'appréhender. En ce sens, la « spécularité contemplative » n'est pas exactement abandonnée mais tournée en boucle, court-circuitant toute suture qui viendrait fixer une fois pour toutes le rapport du spectateur à l'objet. Dan Gra-

d'autre de la glace dépend du rapport de luminosité entre les deux pièces. En fait, lorsque la lumière traverse une surface transparente, une partie des rayons lumineux est réfléchié tandis qu'une autre passe à travers. Ce qui correspond respectivement, en physique, aux phénomènes de réflexion et de réfraction. Le phénomène de réfraction est la déviation d'une onde lorsque la vitesse de celle-ci change entre deux milieux. Lorsqu'il n'y a pas de rayon réfracté, on dit qu'il subit une réflexion totale. C'est le cas du miroir sans tain. L'effet « miroir » y est renforcé artificiellement en augmentant la lumière de la salle des suspects tout en diminuant celle de la pièce où se trouve l'observateur.

2. Cf. Benjamin BUCHLOH, « La démarche de Knight : mettre l'(objet d')art en situation », in *John Knight : Une vue culturelle*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Étienne, 1987, p. 40-41. Sur l'utilisation du miroir en sculpture, voir B. BUCHLOH, « Construire l'histoire de la sculpture », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, M. Rowell (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 254-274.
3. Comme le rappelle B. Buchloh, ce travail constitue une exécution presque littérale d'une proposition contenue dans la *Boîte verte* de Duchamp. Cf. B. BUCHLOH, *Essais historiques II : Art contemporain*, C. Gintz (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 194.
4. *Ibid.*, p. 195.

ham viendra inquiéter l'« ici et maintenant » du miroir en y introduisant un décalage temporel qui renvoie à un autre registre de spécularité, celui de l'image en mouvement (en l'occurrence la vidéo). En combinant ces deux registres dans des performances et des installations qui mettent le public directement en cause, il focalisera sur la position du spectateur dans un espace et un temps donnés. La préoccupation avec le temps devient explicite dans des œuvres comme *Present continuous pasts* ou *Opposing mirrors and video monitors on time delay* (1974), où la durée de l'expérience et sa manipulation à travers la vidéo engagent la participation du spectateur de telle manière que celui-ci se situe comme sujet d'une expérience phénoménologique et en même temps se trouve déplacé, désorienté, dédoublé dans et par l'œuvre d'art. De cette manière le miroir peut fonctionner comme « un mécanisme de *feed-back* visuel instantané, en vue de provoquer dans le public une conscience de soi et une forme de participation¹ ». Jouer avec les miroirs peut aider à libérer le regard de l'œil.

Vu dans cette perspective, et bien que subordonné à celui de la fenêtre, le paradigme du miroir se trouve au centre de l'esthétique classique, il loge en fait au cœur du concept de *mimésis* – comme projection et comme substitution, comme analogie naturelle et comme convention symbolique. La surface représentative peut être une fenêtre et un miroir, ça dépend de la lumière et de la place où l'on se trouve, de l'endroit à partir duquel on regarde et parle. Autrement dit, l'image-fenêtre et l'image-miroir ne sont pas tellement deux objets différents mais le même objet considéré sous deux points de vue opposés. Mais la métaphore du point de vue devient ici littérale,

car on ne saurait affirmer que l'objet soit *simultanément* les deux, puisque le sujet de cette affirmation ne peut être à deux endroits à la fois, il ne peut confirmer l'un qu'en excluant l'autre. Dans le système classique, le miroir ne vient pas simplement contrebalancer la transparence de la fenêtre mais aussi la remplacer (et l'innocenter) par une autre, celle de la surface réfléchissante. Et celle-ci est à son tour innocentée (c'est-à-dire en même temps normalisée et renversée) par la fenêtre, d'une manière qui démontre que si le miroir sert comme paradigme de l'opacité du plan pictural, c'est paradoxalement en vertu de sa transparence – une transparence inverse de celle de la fenêtre. Dans l'art contemporain, il revient comme figure de la tautologie, « degré zéro » de la représentation qui établit un circuit fermé du regard, le renvoyant à lui-même de la même manière que la proposition linguistique renvoie à elle-même chez Joseph Kosuth. Mais en même temps il vient problématiser ce processus d'autoréférence, l'ouvrir à des dispositifs similaires de spécularité qui dédoublent et par là déstabilisent la circularité tautologique.

Cela dit, la problématique de la spécularité, ou visualité spéculaire, déborde infailliblement sur le processus réflexif même à travers lequel on essaie de s'en rendre compte. Penser le miroir est dans ce sens revenir sur la pensée elle-même et le chemin qu'elle a parcouru pour pouvoir se reconnaître en tant que telle. Après tout, si la réflexivité du *cogito* cartésien est la preuve de son existence, c'est parce que le miroir est censé ne montrer que ce qui existe effectivement, la réalité telle qu'elle est. Et si les vampires évitent les miroirs, c'est parce qu'ils n'existent pas (les vampires, pas les miroirs), c'est parce que le miroir, reproduction servile de l'apparence des choses, leur jette dans la figure la preuve tangible de leur inexistence. Il reste que, de l'œil au *Logos*, le miroir décrit et rend possible le processus réflexif de la conscience comme une sorte de régression infinie : je me regarde en train de me regarder regarder, je réfléchis sur le caractère réflexif de ma réflexion. Car en même temps ce reflet est un piège pour la conscience, il comporte le risque qu'elle soit à jamais désorientée et, privée de sens, au sens propre du terme, condamnée à tourner en rond dans la chambre noire de la boîte crânienne. Lorsqu'elle s'approche du gouffre ouvert entre deux

1. B. BUCHLOH, « La démarche de J. Knight : mettre l'(objet d')art en situation », *art. cit.*, p. 41. D. Graham parle également de ses travaux impliquant le miroir en termes de « système de *feedback* dirigeant les comportements – un “super-ego”, ou “subconscient” réagissant à la conscience et aux réactions des autres ». D. GRAHAM, « Public space/Two Audiences », dans A. Rorimer (éd.), *Buildings and Signs*, catalogue d'exposition, Chicago, The Renaissance Society at the University of Chicago and the Museum of Modern Art Oxford, 1981, p. 24. Sur D. Graham, voir également Thierry DE DUVE, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », in *Dan Graham, Pavilions*, catalogue d'exposition, Berne, Kunsthalle Bern, 1983, p. 45-73.

miroirs juxtaposés, elle se trouve prise de vertige, du coup divisée entre elle-même et ses simulacres, incapable de frayer son chemin et de se positionner dans ce système de mirages infinis.

Vangelis ATHANASSOPOULOS

De la présence féminine et de l'acte de voir. Le regard haptique dans l'œuvre filmique de Sarah Pucill

Si ce corps a donc toujours suspendu l'essence, si, pour le dire, il faut écarter les vocables dans lesquels résonne le Même, c'est qu'il s'évade des prises conceptuelles, retournant sans cesse la présence en absence. Il n'est jamais là où on le cherche, car il n'est pas quelque part, il vit la substitution.

Catherine CHALIER, *Figures du féminin*

À ce jour l'œuvre cinématographique de l'artiste anglaise Sarah Pucill (née en 1961) est constitué de 10 films, tous réalisés en 16mm, d'une durée comprise entre 6 et 35 minutes. Il s'agit d'essais visuels relativement courts, d'une intensité rythmée et éblouissante et dont les recherches plastiques s'inscrivent dans le courant structuraliste anglo-saxon¹. La présente étude se concentrera sur la corrélation haptique développée entre la caméra, le corps filmé et l'espace domestique à travers une mise en scène essentielle, minimaliste qui, poussée à ses limites et ainsi déréalisée, transformée en pure abstraction, est ensuite rendue à nouveau à son contexte factuel.

La fragmentation du corps féminin et sa mise en relation avec les objets quotidiens est l'élément récurrent dans le travail de Pucill. De ses premiers courts métrages (*You be Mother*, 1990, 7 min, noir et blanc et couleur ; *Milk and Glass*, 1993, 10 min, couleur ; *Backcomb*, 1995, 6 min, couleur ; *Mirrored*

Measure, 1996, 10 min, noir et blanc) à ses films plus récents (*Taking My Skin*, 2006, 35 min, noir et blanc), l'insistance sur le visage à travers l'emploi incessant du gros plan associé à un constant morcellement de la figure est vouée à une mise en valeur de sa nudité. Comme le note Jacques Aumont : « le visage est la partie la plus nue, la seule essentiellement nue du corps humain². » Le visage nu se définit ici comme surface matérielle (dont l'effet est accentué par le grain de la pellicule) à partir de laquelle c'est l'acte de voir lui-même qui est mis à nu. Qu'il s'agisse d'interroger la figure féminine dans une dialectique plastique, formelle avec les objets domestiques (*You be Mother*, *Milk and Glass*, *Mirrored Measure*), ou de la confronter, de manière plus personnelle, avec l'expérience subjective et affective du regard (*Taking My Skin*), le désir reste en effet celui d'« ôter au visage la possibilité d'être l'extérieur visible d'un intérieur invisible, faire de lui une surface d'inscription matérielle, sensible pour quelque chose qui va le frapper comme du dehors, pour un texte³ ».

Dans *Taking My Skin* – où la cinéaste se met en scène en compagnie de sa mère – le dispositif du filmage à miroir manifeste toute la dimension d'un vrai regard médusant, double, voire multiple. Il déploie un intense travail plastique et discursif sur la durée et la réciprocité du regard qui interroge les possibilités d'affleurement de la présence par la caméra de manière complémentaire vis-à-vis des recherches menées dans les premiers films des années 1990.

Mère et fille se filment réciproquement⁴, redé-

1. Cf. Sarah PUCILL, *The 'autoethnographic' in Chantal Akerman's News From Home, and an Analysis of Almost Out and Stages of Mourning* (consultable en ligne sur le site de la cinéaste à la page : [http://sarahpucill.co.uk/texts/texts-the-autoethnographic.php]). Dans ce texte, Sarah Pucill, en mettant en relation son propre travail avec celui de Chantal Akerman et de Jayne Parker, construit une réflexion sur le structuralisme anglais initié par Peter Gidal et Malcolm LeGrice et sur les influences de la pensée féministe.

2. Dans la notice « Visage » de Jacques AUMONT, *Du Visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p. 399.

3. *Ibid.*, p. 139.

4. Cette réciprocité est d'ailleurs souvent rendue simultanée par l'emploi de miroirs grâce auxquels la

couvrent leurs corps, notamment leurs visages, dans l'objectif de l'appareil 16mm et communiquent, entre autres, sur les impressions données par cette expérience¹. Par exemple, lorsque la mère demande: « *Why do you want to film me so close? Why do you want to come in so close?* », Sarah Pucill répond: « *I want to see what happens.* ». Ensuite elle affirme: « *I'm very close in with the camera, but I'm not physically close... Just with the lens.* ». Puis, « *I want to look through your eyes... Does it feel uncomfortable?* ». Et la mère répond sardoniquement: « *No, boring.* »². Par la suite, lorsque la mère filme la fille, Sarah Pucill demande: « *What does it feel like to come in so close?* », question à laquelle la mère répond par: « *Something you've never... you don't see of you like this otherwise* »³.

Cette convergence entre l'aspect visuel et la réflexion en paroles (les dialogues sont étalés et dispersés tout au long du film) se révèle très riche poétiquement et théoriquement: la mise en scène de ce dispositif interroge, pour citer Jacques Aumont, « la difficulté de penser la présence corporelle dans l'image filmique »⁴.

Comme affirme plus loin Aumont dans le même ouvrage:

« Gros plan » et « visage » sont donc interchangeables, et ce qui est à leur commune racine, c'est l'opération qui produit une surface sensible et lisible à la fois, qui produit, comme dit Deleuze, une Entité.⁵

Ailleurs, et dans la suite de la réflexion de Deleuze (« *tout gros plan est un gros plan de visage* »)⁶,

femme filmée reflète en même temps l'image de l'autre se trouvant derrière ou à côté de la caméra.

1. L'échange de ses impressions immédiates est alterné par un dialogue autour de la maternité et la relation mère-fille.
2. « Pourquoi veux-tu me filmer de si près? Pourquoi veux-tu te rapprocher autant? »; « Je veux voir ce qui se passe. »; « Je suis très près avec la caméra, mais je ne suis pas proche physiquement... Seulement avec l'objectif. »; « Je veux voir à travers tes yeux. Est-ce gênant? »; « Non, c'est ennuyeux. »
3. « Qu'est-ce que ça fait d'être si près? »; « Quelque chose que tu n'as jamais... que tu ne pourrais pas voir ainsi autrement. »
4. J. AUMONT, *Du Visage au cinéma*, op. cit., p. 51.
5. *Ibid.*, p.85.
6. Dans *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, au chapitre *Année Zéro – Visagété*, Gilles Deleuze et Félix

Aumont précise:

Si le gros plan est susceptible de produire comme foncièrement étrange tout ce qu'il représente, en grossissant trop, en s'approchant de façon inhumaine, impossible, il est également, et simultanément, l'instrument qui rend excessivement familier, qui visagéifie, qui physionomise ce qu'il découpe.⁷

Sarah Pucill travaille de manière évidente sur la familiarité du regard, d'abord en mettant en scène son visage, avec une forte volonté de soumettre sa propre image à la confrontation avec les objets et avec la caméra, ensuite en établissant un jeu de réciprocité de la vision entre elle-même et sa mère. Et même lorsqu'elle travaille à partir de corps plus anonymes pour le spectateur, le visage reste l'élément le plus récurrent de sa recherche filmique.

Si dans *Taking My Skin* les visages sont frappés par la réciprocité du regard et par son redoublement dialogique de la mise en miroir (la production d'un reflet constant, sollicitant le spectateur, qui réactive sa participation à cet acte de voir), dans les premiers films de S. Pucill, l'inscription matérielle sur les visages se construit en tant que lutte vis-à-vis des objets, comme une dialectique infatigable entre l'humain et le non-humain, entre formes, textures et consistances opposées qui, tour à tour, trouvent une harmonie géométrique ou bien s'entrechoquent. Dans chaque film, la figure humaine (toujours féminine) est ainsi soumise à une tension plastique que l'artiste travaille assidûment afin d'ébranler le regard, de le priver de toute fragrance, de toute facilité flegmatique. La présence physique se manifeste constamment par une mise en pièces de la figure, par un travail dialectique de ses multiples corrélations avec les objets. À la fois condensée et amplifiée par l'apparition et le travail presque exclusif sur le visage

Guattari avaient défini ainsi le visage: « Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel – lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être surcodé par quelque chose qu'on appellera Visage. » G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1994, p. 208.

7. J. AUMONT, « Gros plan » dans A. Bergala et al., *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, Bruxelles, Yellow Now, 1991, p. 187.

féminin, cette présence constitue une seconde couche de construction formelle du dispositif du regard.

Dans *You be Mother*¹ (voir fig. 1), une action en apparence banale et anodine est mise à nu, révélée aux sens grâce au passage matériel et sonore d'un objet à l'autre et leur interaction. Le filmage du visage met en scène un deuxième regard à l'intérieur de l'image même, un regard qui devient objet parmi les objets. Un regard qui est ainsi, en même temps, observation impassible (puisque le regard



Figure 1 : Sarah Pucill, *You be Mother*, 1990.
© collection particulière de l'artiste.

1. *You be Mother* s'ouvre sur un gros plan d'une quinzaine de secondes sur un liquide (vraisemblablement de l'eau) versé d'une cruche dans une tasse. Le son du liquide qui coule est amplifié et nous permet de percevoir que la cruche et la tasse sont en céramique, pendant que l'emploi de la pellicule 16mm met en valeur le grain de l'image. Lorsque tout le liquide a été versé, l'expérience est répétée, cette fois avec du lait. Au fond, on voit apparaître l'image fixe d'un visage féminin de profil droit, celui de la cinéaste même, projetée sur le mur. Les lents mouvements d'une carafe fragmentent le visage et mettent en évidence la diagonale qui mène de l'œil au nez, puis de l'œil à la bouche. Par la suite l'écran reste noir pendant quelques secondes ; on entend un bruit de couverts, puis apparaissent, cette fois en couleur, les sources de ce bruit : une cuillère qui remue un liquide à l'intérieur d'une tasse, sur laquelle s'étale précisément l'image de la bouche. Alors que la tasse est soulevée doucement l'image projetée des lèvres rouges se morcelle entre la tasse et la soucoupe, et la bouche semble s'ouvrir et se refermer. Dans la suite du film, à travers une technique d'animation image par image, les objets sur la table prennent vie et semblent entreprendre une sorte de rébellion. Les mouvements rapides et désordonnés des objets fragmentent incessamment les différentes parties du visage dont le regard reste figé et immuable.

est fixe et impénétrable) et chose modulable et segmentable plastiquement. Ce regard sur les objets et sur leurs mouvements dédouble et déséquilibre celui, extérieur, du spectateur assistant au déroulement des images.

Visionnant l'un après l'autre les différents films de Sarah Pucill, ce regard – à la fois *sur* et *dans* la scène – reste collé au spectateur, même lorsque les yeux n'apparaissent pas ou très brièvement dans les images : dans *Milk and Glass*², les yeux constituent les premiers éléments *libérés* du noir par le pinceau, mais la bouche acquiert rapidement une valeur décisive dans le jeu entre visible et caché. Et pourtant cette bouche (voir fig. 2), si pleine et vivante, ne cesse de nous rappeler que son autonomie en tant que fragment n'implique jamais une négation des premières images dans lesquelles des yeux regardants organisent la scène par l'acte de voir.



Figure 2 : Sarah Pucill, *Milk and Glass*, 1993.

© collection particulière de l'artiste.

face du miroir. Cette alternance déstabilise d'ailleurs le spectateur et son appréhension des actions

2. Dans *Milk and Glass* un pinceau tour à tour *libère* l'image figée d'un visage féminin d'une surface de miroir noir et dessine des lèvres et des fleurs sur cette même surface ; ensuite du coton recouvre et efface à nouveau partiellement ce visage humain morcelé, dont finalement, au terme de la séquence, ne ressortent du miroir noir que les lèvres, parfaitement distinctes. Dans la deuxième partie du film ces lèvres, dont désormais la surface est posée horizontalement, sont traversées par un flux d'eau qui coule d'un bol, dont la surface incurvée reflète également l'image de cette bouche.

en cours alors que les outils, tour à tour, rendent visible, morcellent ou cachent la figure humaine. Comme dans *You be Mother*, l'entremêlement surprenant et bouleversant d'éléments animés et inanimés, de formes liquides et solides, de surfaces transparentes et opaques, d'objets mouvants avec des images figées établit une tension haptique en mettant en place de manière plastique un progressif brouillement des frontières entre les composants corporels et les substances picturales.

Tout au long de *Milk and Glass*, ainsi que dans *Backcomb*¹ et *Mirrored Measure*², une sorte de persistance rétinienne – un regard médusant également lorsqu'il n'est pas présent à l'écran – crée et entretient un certain trouble chez le spectateur. Si dans *Backcomb*, les yeux ne sont jamais montrés et restent cachés par cette nuque d'où partent les cheveux-pieuvre, dans *Mirrored Measure*, cet œil brillant apparaissant dans les dernières images du film déchaîne la puissance de la circulation entre les deux femmes et l'eau.

Comme dans les films précédents de Pucill, la mise en scène acquiert une tension de plus en plus violente à l'intérieur de laquelle les objets et les gestes les ordonnant subissent un chambardement, une désagrégation progressive (les verres commencent à tomber, les deux femmes ont de plus en plus de mal à gérer leur gestualité) mettant à mal l'organisation spatiale et logique agencée initialement. Cette désagrégation fait émerger puissamment la pure matérialité des objets, leurs

connections précaires et instables avec l'élément humain. L'acte de vision accompli par le spectateur est ainsi, encore une fois, soumis à une expérience synesthésique intense et complexe.

Film après film, dans la mise en place de ce jeu du regard, apparaît de manière frappante l'écho des réflexions de Maurice Merleau-Ponty :

Maintenant donc que j'ai dans la perception la chose même, et non pas une représentation³, j'ajouterai seulement que la chose est au bout de mon regard et en général de mon exploration ; sans rien supposer de ce que la science du corps d'autrui peut m'apprendre, je dois constater que la table devant moi entretient un singulier rapport avec mes yeux et mon corps : je ne la vois que si elle est dans leur rayon d'action ; au-dessus d'elle, il y a la masse sombre de mon front, au-dessous, le contour plus indécis de mes joues ; l'un et l'autre visibles à la limite, et capables de la cacher, comme si ma vision du monde même se faisait d'un certain point du monde. Bien plus : mes mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde, comme on fait bouger un dolmen du doigt sans ébranler sa solidité fondamentale.⁴

Sarah Pucill met en place une étrange expérience haptique, qui se révèle à la fois subtilement fascinante et profondément déstabilisante, par le biais d'une série de correspondances plastiques – localisées, rigoureuses et immédiates, effectuées de manière absolument sobre – entre des objets et des gestes du quotidien et les parties du visage.

[...] puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde. [...] Il nous suffit pour le moment de constater que celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation

1. Sur une table immaculée composée d'assiettes, de couverts et de tasses intervient violemment une ample chevelure noire, telle une pieuvre irrépressible, qui, en brochant la nappe, finit par renverser et emmener avec elle l'ensemble des éléments. La matérialité des images est amplifiée par une surprécision hyperréaliste des sons qui mène à une forme de *déréalisme*. Des mèches de cheveux on perçoit visuellement et acoustiquement la dureté et l'épaisseur, ces attributs augmentent chez le spectateur la sensation d'inquiétude provoquée par les mouvements et par l'animation destructrice incontrôlable des cheveux.

2. Une carafe tourne pendant plusieurs secondes, la transparence de l'eau qu'elle contient, ses reflets se laissent observer silencieusement, jusqu'à ce qu'un verre soit porté à des lèvres féminines. Lorsque cette bouche commence à boire l'eau, ce geste est exalté soudainement par un son très aigu et irréel. L'action de boire, répétée plusieurs fois et accompagnée par ce même son aigu, est effectuée par deux femmes opposées par leur âge (une jeune et une vieille).

3. Un peu plus loin Maurice Merleau-Ponty corrige et précise son propos : « Déjà mon corps, comme metteur en scène de ma perception, a fait éclater l'illusion d'une coïncidence de ma perception avec les choses mêmes. Entre elles et moi, il y a désormais des pouvoirs cachés, toute cette végétation de fantasmes possibles qu'il ne tient en respect que dans l'acte fragile du regard. » Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2004, p. 23-24.

4. *Op. cit.*, p. 21-22.

du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux.¹

Les films de l'artiste anglaise encouragent à prendre de la distance par rapport aux objets les plus quotidiens et à rétablir par la suite une nouvelle relation avec les corps qui manipulent ces objets, à réapprendre à observer les visages filmés. Ce sont des films précieux, chaque fois surprenants et qui, délicatement, subtilement, mettent à nu l'acte de voir et nous poussent à interroger le regard. S'ils peuvent être lus comme une réflexion sur l'identité sexuelle féminine², du point de vue plastique, ils évitent toute la simplicité de l'emploi du symbole, toute corrélation signe-signification excessivement directe ou conventionnelle. Visuellement, acoustiquement et rythmiquement, ils mettent en place un univers sensoriel et discursif à l'intérieur duquel l'interaction entre les objets domestiques et les différents états et morcellements du corps féminin ouvrent sur une réflexion plus vaste autour de l'acte de voir.

Parfois, les références métaphoriques du conflit entre masculin et féminin sont flagrantes et immédiates (*Backcomb*). Cependant, les symboles sociaux ne renferment pas le discours politique sous-jacent, mais se déploient plastiquement, ils enrichissent et sont enrichis par le travail formel et haptique sur l'image.

L'insistance sur une figure spécifiquement féminine³ indique une attention constante sous-jacente au caractère sexuel de la présence humaine, à une problématisation sociale de la représentation du corps, s'inscrivant et surgissant,

il nous semble, d'un questionnement profond et plus vaste sur les potentialités de l'image à rendre visible la matérialité corporelle, à la mettre en communication avec le regard du spectateur⁴.

Grâce à une construction formelle riche et puissante déployant les infinies possibilités des images, ils échappent à une lecture strictement féministe et identitaire permettant à l'observateur de mettre en jeu sa propre perception, d'intégrer le symbolisme social, l'élément discursif autour de la question de genre, dans une structure plastique perçante : le message politique devient forme filmique authentique.

Gloria MORANO

1. *Op. cit.*, p. 175-176.

2. Dans l'article *Textual Analysis : Back Comb* Chris Darke note à propos de la première œuvre filmique de S. Pucill : « À travers l'emploi d'objets domestiques, photo montés dans un autoportrait, le film étudie la lutte d'une femme afin de se libérer d'un rôle imposé, celui de femme en tant que fournisseur, donateur et récipient de lait et d'enfants ». Notre traduction. Article de 1997 rédigé pour la London Production Fund et consultable sur le site Luxonline à la page [http://www.luxonline.org.uk/articles/backcomb_darke%281%29.html]

3. *Backcomb*, dans ce sens, se révèle le plus original : le positionnement explicitement genré est établi par le choix de mettre au centre de la recherche plastique cette ample chevelure noire devenant un inquiétant sujet de déstabilisation et de destruction de l'espace domestique.

4. Ce caractère sexuel de la présence féminine se déploie de manière plus vaste dans ses films des années 2000 et dont l'analyse fera l'objet d'une prochaine étude. Une partie des films de Sarah Pucill est consultable en ligne sur le site de l'artiste [<http://sarahpucill.co.uk/>] et sur le site de Light Cone [<http://www.lightcone.org/fr/cineaste-1151-sarah-pucill.html>]. Sur ces deux sites, il est d'ailleurs possible de découvrir la filmographie complète de l'artiste.

Just Doing traduit et présenté par Cécile Mahiou

« *Just doing* » est le discours d'ouverture prononcé par Allan Kaprow lors du colloque intitulé « *Performance art, culture and pedagogy* » qui s'est tenu à l'université de l'état de Pennsylvanie en novembre 1996. D'abord publié dans *The Drama Review* à l'automne 1997¹ il est intégré à la seconde édition révisée et augmentée de ses écrits publiée en 2003, *Essays on the blurring of art and life*². La version française de cet ouvrage³ datant de 1993 et présentant la traduction par Jacques Donguy des articles rassemblés et édités par Jeff Kelley dans la première édition, « *Just doing* » n'y figure pas.

Il nous paraissait utile de proposer une traduction de ce texte dans lequel Allan Kaprow, sous la double casquette d'artiste et de professeur décrit ces activités ordinaires qui constituent dans les années 1990 sa pratique artistique et fournit des éléments de théorisation de celle-ci. L'arrière-plan philosophique de cette réflexion sur l'art et l'expérimentation est la philosophie pragmatiste de John Dewey et tout particulièrement *Art as experience*⁴. Dans le texte que nous traduisons, la référence à J. Dewey est explicite – et A. Kaprow le convoque pour sa conception d'un art qui ne saurait être autonome, dans la mesure où l'œuvre d'art ne peut être perçue comme une chose physiquement indépendante de l'expérience. La tâche du philosophe comme celle de l'artiste est de rétablir cette continuité perdue entre l'art et la vie :

civilisation à laquelle la théorie essaie de parvenir ne peut être atteinte que par un détour, par un retour à l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience⁵.

Aussi l'art expérimental au sens où l'entend A. Kaprow, et ce dans la perspective deweyenne de parvenir à une « expérience authentique » présentant des qualités particulières qui sont des qualités esthétiques, a une fonction de connaissance⁶. Cette forme d'art qui prétend jouer avec le quotidien – et jouer au quotidien – ne le considère pas comme allant de soi. A. Kaprow énumère les exemples permettant de comprendre que c'est en prêtant attention à nos gestes les plus banals que nous en prenons conscience. C'est cette prise de conscience qui est en elle-même connaissance. Conférant lui-même à ces activités anodines le statut d'art par leur mise en récit méticuleuse – et les titres et datations qu'il leur associe – A. Kaprow assigne ainsi à cet art du quotidien une valeur existentielle. Ces anecdotes qui se présentent comme des *ekphrasis* ne valent en effet que par la question qui les sous-tend, et qu'A. Kaprow suscite chez ses interlocuteurs, « compagnons de jeu de l'artiste » et qui renvoie la question du statut artistique à son insignifiance : quel est le sens de la vie ? C'est la valeur cognitive de l'art expérimental, conçu comme une exploitation des potentialités créatives propres à l'humain

La compréhension de l'art et de son rôle dans la

1. *The Drama Review*, vol. 41, n° 3 (T155) (Automne 1997), New York University and the Massachusetts Institute of Technology.
2. Allan KAPROW, *Essays on the blurring of art and life*, J. Kelley (éd.), Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 2003 pour la 2^e édition.
3. Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, J. Donguy (trad.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
4. John DEWEY, *Art as experience* (1934), New York, The Berkeley Publishing Group, 2005.

5. John DEWEY, *L'art comme expérience*, dans *Œuvres philosophiques III*, Publications de l'Université de Pau, Éd. Farrago, 2005, p.29.

6. Sur ce sujet, les analyses de Jeff Kelley (« Les expériences américaines », dans Jean de LOISY, *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 48-63) et d'Anne Moeglin-Delcroix (« Les deux sources de l'illimitation de l'art », in *Les frontières esthétiques de l'art*, Paris, l'Harmattan / Université de Paris 8, 1999, p. 27.) sont particulièrement éclairantes.

et qui constitue une structure d'intelligibilité de la réalité qui nous entoure qu'A. Kaprow met en avant ici – invitant le lecteur, le spectateur, l'artiste à « oublier l'art », et revendiquant à nouveau la nécessité pour l'artiste de penser sa pratique comme une pratique existentielle.

Cécile MAHIOU

Chemin faisant

Pendant des années j'ai essayé de ramasser mon ombre les jours de beau temps, pour la mettre dans ma poche en prévision des jours pluvieux. Il m'arrive d'ailleurs encore d'essayer de temps en temps. Ce n'était pas facile. Et à dire vrai je n'y suis jamais parvenu. L'ombre changeait quand je me baissais pour la ramasser, et je ne pouvais pas vraiment la plier pour qu'elle rentre dans la poche de mon jean. (Rien qu'à moi [*All mine*], 1987)

*

Pour rester sur le même sujet, avec un ami, le musicien Jean-Charles François, nous avons fait de petits événements l'un pour l'autre dans les années 80, pour nous divertir de nos charges administratives à l'université de San Diego, Californie. Nous les faisions ensemble, le plus souvent juste nous deux, parfois avec quelques autres personnes. Pour l'un de ceux-ci il fallait se rendre dehors sur la colline à l'est du campus universitaire. En voici l'idée : l'un d'entre nous devait suivre l'autre sans dire un mot, en s'appliquant à marcher constamment sur son ombre, où qu'il aille.

En pratique, comme celui qui était devant passait sur des rochers, autour de cactus et montait et descendait des ravins, la longueur et la position relative de l'ombre changeaient. Parfois elle était devant lui, s'il tournait le dos au soleil. Dans ce cas là, c'était un peu délicat, le suiveur devait sauter devant le meneur et marcher à rebours pour ne pas perdre l'ombre de vue, et faire des mouvements rapides lorsque le meneur changeait brusquement de direction. Comme convenu, le meneur n'avait aucune obligation envers le suiveur. À certains moments, par exemple, lorsqu'il passait au dessus d'un ravin, l'ombre était raccourcie par l'angle du sol. Alors nous nous trouvions presque l'un sur l'autre, nos chaussures se touchaient. Quand le suiveur perdait le contact avec l'ombre (et cela arrivait fréquemment) il tapait bruyamment l'une contre l'autre deux pierres qu'il tenait dans ses mains – une fois de plus, comme convenu.

Ce seul son indiquait le moment où on s'échangeait les rôles : le suiveur devenait le meneur. Mais bien évidemment, comme le contact était perdu très souvent, et que les distances changeaient constamment, cela devenait vraiment compliqué de savoir qui était quoi. Néanmoins, tout ceci était exécuté de façon très formelle. (Le chien qui remue la queue [*Tail wagging dog*], 1985)

*

Ludwig Thürmer, Barbara Glas, Coryl Crane et moi-même étions ensemble à Berlin. Ludwig et Barbara venaient d'avoir un bébé. Comme c'était le printemps, nous sommes sortis nous promener à la recherche de gazon fraîchement poussé. Nous trouvâmes rapidement un champ de jeunes pousses qui convenait parfaitement. Coryl et Barbara qui portait son bébé dans les bras s'avancèrent doucement, laissant des empreintes de pas bien visibles. Ludwig et moi suivîmes, posant le pied exactement dans leurs traces. Mais avant chaque nouveau pas, nous nous retournâmes pour relever les brins d'herbe couchés, afin de ne laisser aucune trace de pas. Après coup, en regardant la pelouse, cela faisait tout drôle : c'était comme si nous n'avions jamais été là. (Une lumière s'avance sur le monde [*Walking light on the world*], 1982)

*

Il y a quelques années, j'ai animé un atelier d'art expérimental. Une grande salle nous avait été attribuée. Après les présentations d'usage (nous avons tout de suite perçu la forme conventionnelle des présentations – « mon nom est... » – comme un événement) nous avons décidé de jouer avec les interrupteurs. L'idée était la suivante : n'importe qui dans la pièce pouvait se lever d'où il était assis et éteindre les lumières. Nous n'avons pas décidé du temps que cela prendrait. Après, n'importe qui pouvait les rallumer. Puis les éteindre. Puis les rallumer, etc. S'ensuivirent de longs laps de temps. Aucune indication ne spécifiait de faire silence, pourtant personne ne parlait. On pouvait s'entendre respirer. Nous nous observions les uns les autres, en essayant d'anticiper qui ferait le coup suivant. Parfois nous nous

dévisagions, nous nous défions du regard pour voir qui tiendrait le plus longtemps.

Les gens se levaient et jouaient avec l'interrupteur, allumant et éteignant la lumière malicieusement par à-coups comme pour faire passer un message. Il y eût aussi quinze minutes voire plus d'immobilité absolue. Le seul conseil donné à l'avance était le suivant : chacun pouvait quitter la pièce quand il devait y aller. L'expérience prendrait fin une fois tout le monde parti. Au bout de deux heures et demie je suis sorti. Je devais intervenir ailleurs. Il restait neuf personnes dans la pièce ; je me suis rendu à l'aéroport après mon intervention et je n'ai jamais su à quel moment le dernier participant s'en est allé, laissant la salle vide. (Allumé/Éteint [*On/Off*], 1994)

*

Le terrain de jeu de l'art expérimental c'est la vie ordinaire. Mais jouer dans ce monde ordinaire ne veut pas dire inclure encore plus d'éléments du banal que nous n'avons déjà l'habitude d'en trouver dans les expositions, concerts, poèmes, danses, films et autres performances. De telles appropriations sont les stratégies traditionnelles qui changent la vie en art. Peu importe toute la vie qu'on y injecte, dans le contexte normatif de ces pratiques, la position dominante de l'art ne se laisse pas oublier. À l'inverse, l'artiste expérimental qui joue avec le commun le fait au beau milieu de la rue au moment où il la traverse ou en faisant son lacet. Pas besoin de rejouer ces situations ordinaires sur scène, ou de les documenter en vue d'une exposition. De la sorte, on oublie facilement qu'il s'agit d'art. Et c'est la condition même de l'expérimentation : c'est tout un art que d'oublier l'art.

*

Pour John Cage, une action expérimentale en musique est (en substance) une action dont l'issue ne peut être connue à l'avance. Les sons musicaux et non musicaux (« bruits ») étaient indifféremment les bienvenus, de même que leurs arrangements imprévisibles. Cependant pour l'essentiel, la musique expérimentale de Cage était toujours de la musique, et se produisait dans une situation

précise, celle du concert. Mais c'était dans les années 50 et il n'en reste pas moins qu'il a sauté à pieds joints dans le vernaculaire.

Aujourd'hui, nous pouvons dire que l'art expérimental est cet acte ou cette idée dont le statut artistique doit toujours être mis en doute. Et cela vaut non seulement pour tout compagnon de jeu de « l'artiste » mais plus encore pour « l'artiste » lui-même. Ce qui constitue l'expérience ce n'est pas un talent artistique secret parce qu'on le dissimule savamment ; c'est ne savoir à aucun moment comment qualifier ce que l'on fait. Dès que de tels actes et idées sont associés à l'art et son discours – et cela se produit le plus souvent très rapidement – il est temps de passer à d'autres possibilités d'expérimentation.

*

Une femme a reconnu qu'elle avait besoin d'être guidée. Ses amis ont proposé de s'y employer en l'orientant dans la bonne direction. Donc elle attendit debout qu'on la fasse avancer. Après en avoir discuté ensemble ses amis se sont mis d'accord sur les bonnes indications à lui donner : à savoir quitter la pièce, descendre les escaliers, marcher le long d'une rivière... Ils la faisaient avancer en la tirant, en la poussant, en la traînant dans la bonne direction. Ils consacreront quelques journées à cela, car ils prenaient leurs décisions très sérieusement. Et naturellement ils n'étaient pas toujours d'accord. Mais la femme était patiente et attendait simplement qu'ils s'accordent sur ce qu'il convenait de faire. (Toute aide est la bienvenue [*Help is always welcome*], 1990)

*

En réponse à la proposition que je fis à Brian Dick – selon laquelle il pouvait se laisser aller à faire la chose la plus stupide à laquelle il pouvait penser, puis dans un second temps la plus intelligente – il investit tout le plafond d'une pièce pour suspendre de gros cornichons, les entourant de fils électriques reliés au secteur. Quand il appuyait sur l'interrupteur, les cornichons s'illuminaient et crépitaient d'étincelles bleutées avant de se consumer en dégageant une mauvaise odeur. Puis, pour la chose « la plus intelligente », il répéta l'ensemble de la procédure le jour suivant. (1990)

*

Le jeu, cela va de soi, est au cœur de l'expérimentation. J'ai déjà pointé ailleurs¹ la différence cruciale en anglais entre *playing* [le jeu au sens d'amusement] et *gaming* [le jeu au sens de compétition]. Dans le jeu selon la seconde acception du terme, il s'agit de gagner ou de perdre selon un but fixé d'avance. Dans l'amusement, la fin est ouverte et potentiellement tout le monde « gagne ». C'est jouer sans autre fin que le jeu en lui-même. Ce jeu n'est pas sérieux, tant au niveau du contenu que de l'attitude, alors que le jeu au second sens – qui peut impliquer l'amusement dans la mesure où celui-ci est subordonné au désir de victoire – se caractérise essentiellement par cet esprit de compétition.

*

L'expérimentation implique aussi de prêter attention à ce que l'on ne voit pas habituellement. Je me gratte l'oreille quand elle me démange. Je remarque la démangeaison, je remarque que je me gratte et je remarque quand la démangeaison disparaît, si jamais c'est le cas. Je prête attention à mon bras levé et à mes doigts qui tirent sur mon oreille (c'est l'oreille gauche) quand je discute de politique. Mais le plus souvent je me gratte quand cela me démange sans le remarquer. J'ai appris quand j'étais enfant à ne pas me gratter en public, et maintenant que je remarque de façon intentionnelle que je le fais de toute façon, l'action dans son ensemble me saute à la figure. C'est un peu étrange, et je me désintéresse de ma conversation sur la politique au fur et à mesure que la démangeaison et l'action de se gratter sont mises en lumière. En d'autres termes, l'attention transforme ce à quoi nous prêtons attention. Jouer avec la vie quotidienne est souvent simplement une manière de faire attention à ce qui par convention est caché.

*

Par exemple, on a tous eu affaire à ces tarés qui vous téléphonent et que vous entendez respirer à

1. « L'éducation de l'un-artiste » 2^e partie (1972), in *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 142-159.

l'autre bout du fil, mais qui ne disent rien. J'ai décidé de jouer avec cinq de mes amis à partir des respirations forcées au téléphone. Nous avons échangé des numéros et nous étions libres d'appeler n'importe qui à n'importe quel moment pendant les trois jours suivants. Tout ce qu'on avait à faire c'était de respirer bruyamment aussi longtemps qu'on le souhaitait, ou jusqu'à ce que la ligne soit coupée. Parfois ça sonnait simplement dans le vide pendant des heures. On ne savait pas si la personne était absente ou si elle refusait de décrocher. Parfois on tombait sur un répondeur, et on devait décider si on voulait enregistrer notre respiration sur le répondeur. C'était la même incertitude quand on était chez nous : le téléphone sonnait, était-ce l'appel professionnel qu'on attendait ou allait-on simplement entendre le bruit d'une respiration ? Le téléphone allait-il sonner au beau milieu de la nuit ? Pendant combien de temps pourrait-on se retenir de glousser ?

Une fois je suis tombé sur la belle-mère d'un des amis en question. Elle m'a écouté respirer pendant un moment puis a hurlé en italien que j'étais un pervers ou pire encore, avant de raccrocher violemment. Ce qui est drôle avec cette histoire c'est qu'on ne peut pas reconnaître la personne qui est au bout du fil à sa respiration. (Prendre contact [*Touching someone*], 1991)

*

Si l'esprit analytique veut toujours savoir à quoi bon jouer au quotidien, on pourrait lui faire cette réponse : l'art expérimental est le seul type d'art que l'Amérique anglo-saxonne peut revendiquer comme le sien propre. Pour cette culture, les beaux-arts ont toujours été considérés comme une activité impertinente et non comme un travail convenable. Oisiveté est mère de tous les vices. L'art expérimental tel qu'il est décrit ici est la seule sorte d'art qui peut affirmer et nier l'art dans le même temps. C'est la seule sorte d'art qui peut revendiquer comme valeur de ne pas en avoir. Elle est en accord avec le philistinisme américain et son matérialisme jetable – parallèlement l'art expérimental s'autorise à jouer le rôle de la créativité « native » sur le théâtre de la vie ordinaire (Cf. John Dewey). À la seule condition qu'il ne soit pas appelé art.

*

Je me suis réveillé un matin et j'ai eu une idée. J'allais remplir un seau de terre en creusant dans mon jardin, et j'allais mettre le seau de terre et la pelle dans ma camionnette. Plus tard, j'échangerai ma terre contre la terre de quelqu'un d'autre. Un mois passa et je n'y pensais plus. D'habitude, toutes les semaines, je me rends au centre Zen de San Diego et je m'assoie là-bas pour méditer. Un mercredi, je me suis souvenu du seau de terre. J'ai demandé à Ben Thorsen, qui vivait au Centre à ce moment là, « est-ce que je peux avoir un seau de terre ? Ne t'inquiète pas, je te donnerais un seau de bonne terre de jardin en échange ». Je lui parlais de la richesse du compost dans mon jardin. Il me regarda et commença à rire. « Bien sûr, il y a plein de terre ». Et il pointa son doigt dans plusieurs directions.

Je sortis chercher le seau de terre et la pelle. Quand je revins, Ben me dit : « j'ai une meilleure idée. Rampons sous le Centre Zen et prélevons la terre juste en dessous du siège de notre professeur (Charlotte Joko Beck). Ce sera de la terre bouddhiste à toute épreuve. Je trouvai l'idée excellente. Nous nous munîmes d'une lampe de poche et nous nous introduisîmes en rampant sous le plancher de la maison, traînant le seau et la pelle derrière nous. C'était exigü, environ quatre mètres cinquante de dégagement seulement, sale et poussiéreux, des toiles d'araignées partout. Mais nous ne pouvions déterminer exactement l'endroit que nous recherchions. Alors Ben dit qu'il allait ressortir et qu'il taperait sur le plancher juste au dessus. Je pourrais me déplacer jusqu'à l'endroit d'où viendraient les coups, et lui répondre. C'est ce que nous fîmes. Et au bon endroit sous le plancher, je creusai un trou dans l'immonde terre qui n'était faite que de gravats. La remplacer avec ma terre de jardin serait une amélioration, me dis-je, peu charitable. Quoi qu'il en soit, les vibrations bouddhistes étaient à considérer en priorité. Je remuai le tout et époussetai mes vêtements.

Ben était on ne peut plus amusé entre temps et me dit « pourquoi fais-tu cela ? ». Je lui répondis : « Oh, c'est ce que j'aime bien faire. C'est tout. » Il dit : « ma foi, je suppose que ce n'est pas plus bête

que de s'asseoir sur un coussin pendant des heures à ne rien faire » (comme on semblait le faire au Centre). Nous parlâmes pendant quelques temps du sens de la vie.

Quelques semaines passèrent, et je m'arrêtai au stand de la ferme du coin où j'achète mes fruits et mes légumes. Je demandai à la femme qui se trouvait là : « Est-ce que je peux avoir un seau de votre terre ? Je vous en donnerai un en échange ». Elle me dévisagea : « vous voulez un seau de terre ? De cette terre-ci ? Pourquoi ? » elle désignait la terre battue stérile du bord de route. Elle pensait qu'elle ne m'avait pas bien entendu. Je dis : « la mienne c'est de la terre bouddhiste à toute épreuve » et je lui racontai toute l'histoire.

Elle était clairement impressionnée par le côté bouddhiste de la chose. « Je pensais que vous étiez un artiste ». Je lui dit que oui et que c'était ce que je faisais. « Je pensais que vous étiez un professeur d'université ». « Bien sûr. C'est justement ce que j'enseigne, les échanges de terre ». « Ils vous payent pour ça ? » me demanda-t-elle. Puis elle resta pensive un moment. « Mais ce n'est pas sérieux ; mon petit-fils fait pareil ». Et elle désigna l'enfant qui jouait par terre avec des épis de maïs. « Qu'est-ce qui est sérieux » ? lui dis-je.

Alors nous eûmes une longue conversation au sujet du sens de la vie pendant que je creusais un trou sur le bord de la route. Alors que j'étais sur le point d'y verser la terre bouddhiste elle lança quelques graines séchées dans le seau. Je dis : « pourquoi faites-vous ça ? » « Et pourquoi pas ? ça ne peut pas faire de mal », dit-elle.

(Les échanges de terre et les anecdotes continuèrent pendant trois ans. Cela n'avait pas plus de commencement que de fin. Les anecdotes, bout à bout, commencèrent à former une longue histoire, laquelle changeait à chaque fois qu'on la racontait. Quand je cessai d'être intéressé par ce processus (cela coïncida avec le moment où ma femme et moi nous dûmes déménager parce que le logement que nous louions était mis en vente) je remis le dernier seau de terre dans le jardin.) (Échanger de la terre [*Trading Dirt*], 1982-85)

Allan KAPROW

Quelques réflexions sur l'épistémè de l'esthétique

De temps à autres, on s'arrête dans le processus de sa recherche pour s'interroger sur l'épistémologie qu'il implique plus ou moins consciemment. Une des questions qui vient alors à l'esprit est de savoir si ce processus appartient à une discipline connue. Cette question n'est pas si simple qu'elle paraît : par discipline on peut entendre aussi bien un cadre d'études institutionnel qu'un corpus de travaux centrés sur une *épistémè* (au sens de Michel Foucault) – on parlera donc de discipline au sens institutionnel et au sens épistémologique. Or, parfois les deux coïncident, parfois non. Certaines disciplines au sens institutionnel sont plutôt des « formations discursives » (au sens de M. Foucault encore), c'est-à-dire un ensemble de discours déterminés par des *épistémè* différentes, voire sans *épistémè* fondatrice ; d'autres disciplines sont des « sciences », c'est-à-dire un ensemble de discours déterminés par une *épistémè* distinctive.

Qu'en est-il de l'esthétique ? Je considère l'esthétique comme une discipline aux deux sens du terme : au sens institutionnel parce que je l'enseigne dans un cadre universitaire où elle est explicitement reconnue comme telle (certes, dans d'autres universités, le terme, plutôt équivalent d'« enseignement en art », donne lieu à une formation discursive associant, selon divers dosages, des discours philosophiques, scientifiques et journalistiques, sans compter les œuvres elles-mêmes) ; au sens épistémologique aussi, bien que la question de son *épistémè* soit complexe. J'ai maintes fois pratiqué l'arrêt épistémologique sur cette discipline, jusqu'à écrire un livre intitulé *Épistémologie de l'esthétique* (L'Harmattan, 2000). Je n'ai jamais caché la difficulté de la définition d'une *épistémè* spécifiquement esthétique, mais difficulté ou complexité ne veut pas dire impossibilité.

Sans revenir sur ce que j'ai déjà avancé, et qui affleurera très condensé dans les lignes qui suivent, je propose ici de tirer quelques leçons de la dénégation d'appartenance à l'esthétique dans des discours qu'on range néanmoins dans son cadre disciplinaire. Je laisse de côté la question institutionnelle qui ne nous apprend, en fin de

compte, qu'une chose : quand on professe l'esthétique dans un cadre où elle est reconnue comme discipline, on la défend comme telle, ce qu'on est peu ou pas du tout enclin à faire quand on touche à l'esthétique du point d'un vue d'un autre cadre institutionnel. Cette « loi » se vérifie non seulement dans mon cas, du côté de la défense de la disciplinarité, mais aussi dans le cas adverse, ainsi qu'en témoignent trois auteurs dont les positions me serviront de point d'appui : un ancien professeur de philosophie à Harvard, Nelson Goodman, un professeur émérite du département de philosophie de l'Université de Paris VIII, Jacques Rancière, un ancien directeur de recherches à l'École des hautes études en sciences sociales, Gérard Genette. Par-delà cette prédestination institutionnelle des opinions, je m'intéresse à la question épistémologique et donc moins à la posture des auteurs convoqués qu'à la teneur de leur propos.

Nelson Goodman commence *Langages de l'art* avec cette phrase : « Bien que ce livre traite de problèmes qui concernent les arts, il ne recouvre pas exactement le domaine de ce que l'on considère habituellement comme l'esthétique¹. » Il assortit cette annonce de trois arguments : je ne m'intéresse pas aux valeurs dites esthétiques ; je ne m'intéresse pas qu'à l'art, mais aussi à la science ; mon objectif est une « théorie générale des symboles ». Le premier argument consiste en fait à exclure de sa problématique la moitié de l'*épistémè* de l'esthétique, laquelle est donc constituée de deux moitiés, la philosophie de la réception esthétique, du goût, des valeurs, d'un côté, la philosophie de l'art, de l'autre. N. Goodman fait de la philosophie de l'art. Il prétend aussi la faire autrement en convoquant la science (deuxième argument) – ce qui, au vrai, n'est pas nouveau. Quant au troisième argument, du genre « en fait, mon sujet n'est pas l'art mais la théorie générale des symboles », il ressemble fort à la démarche

1. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (*Languages of Art, An Approach of a Theory of Symbols*, 1968), par J. Morizot (trad.), Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1990, p. 27.

d'Emmanuel Kant qui étudie le jugement esthétique pour comprendre ce qu'est le jugement en général, dans la mesure où l'usage esthétique du jugement est un usage pur, au contraire de son usage pratique ou cognitif. Au fond, on peut dire que N. Goodman étudie l'art pour une raison comparable : il permet d'observer le symbolisme dans des conditions particulièrement favorables. Quoi qu'il en soit, pour l'essentiel, si *Langages de l'art* a fait date, c'est comme une contribution notable à la philosophie de l'art, à l'esthétique...

Jacques Rancière écrit, au cours de *Malaise dans l'esthétique* : « "Esthétique" n'est pas le nom d'une discipline. C'est le nom d'un régime d'identification spécifique de l'art¹ » Prolongeant ce qui vient d'être dit, on voit trois raisons de contester cet énoncé (bien qu'il ne contienne que deux arguments). Dire qu'« "Esthétique" n'est pas le nom d'une discipline » est une affirmation tout à fait arbitraire. Invoquons E. Kant à nouveau : les mathématiques, dit-il, sont possibles parce qu'elles existent ; on ne peut pas en dire autant de la métaphysique. L'esthétique est plutôt du côté des mathématiques : en tant que philosophie de la réception esthétique elle existe au moins depuis l'*aesthetica* d'Alexander G. Baumgarten, en tant que philosophie de l'art, au moins depuis qu'un des frères Schlegel et F. W. J. Schelling se sont faits concurrence en affichant l'un après l'autre un cours d'esthétique dans les couloirs de l'Université d'Iéna en 1808. Le second élément avancé par J. Rancière est sa théorie personnelle des « régimes », c'est-à-dire une proposition parmi d'autres mise en débat au sein de l'esthétique, avec un certain succès, semble-t-il. Le troisième point est l'absence de toute considération pour l'esthétique en tant que philosophie de la réception indépendamment de l'art ; la philosophie de la réception concerne, en effet, toutes sortes d'objets, naturel ou culturel, et seulement l'art parmi d'autres.

Pour Gérard Genette, dans *L'Œuvre de l'art II*, l'esthétique est une « branche, [...] nécessairement, de l'anthropologie générale² ». Il précise que la fonction esthétique « relève d'un ensemble, lar-

gement en cours d'ailleurs, d'enquêtes anthropologiques de toutes sortes (psychologiques, sociologiques, ethnologiques, historiques), constitutives de ce qu'on peut qualifier d'esthétique empirique, et à quoi ressortissent ce qu'on appelle l'histoire du goût ou, d'une manière selon moi un peu pléonastique, l'*esthétique de la réception*. La considération, et *a fortiori* l'exercice de ce type de recherche excéderait largement l'objet du présent volume, tout de même que l'étude du versant créateur de l'œuvre d'art, qui relève encore d'autres disciplines, théoriques (la fameuse "philosophie de l'art") et empiriques (dont l'histoire des arts), pour lesquelles je ne me sens aujourd'hui ni vocation ni compétence³ ». Le moins qu'on puisse dire, c'est que ce tableau des disciplines concernées par le sujet choisi par G. Genette est structuré d'une manière peu orthodoxe. Si on retrouve la dualité des deux branches de l'esthétique, l'une est reversée au compte de l'anthropologie générale, elle-même distribuée en diverses sciences dont l'*épistémè* est constituée, tandis que l'autre est tout simplement mise à l'écart comme ne relevant pas de la compétence de l'auteur. Celui-ci, en fin de compte, avoue : « C'est ma propre (quoique banale) expérience esthétique que j'ai tenté ici de scruter [...]. » Mais, là encore, ce qu'il propose semble surtout avoir été reçu par la communauté des esthéticiens comme une contribution notable, parmi d'autres, à l'esthétique.

Les trois exemples que je viens d'analyser manifestent une sorte d'embarras vis-à-vis de l'engagement dans l'*épistémè* de l'esthétique. On peut en voir une cause objective : la dualité des sujets de la discipline qui, telle une hydre à deux têtes, regarde de deux côtés à la fois ; parfois, leur regard se rencontre, lorsqu'il s'agit de l'appréhension esthétique de l'œuvre d'art ; parfois, ils divergent, lorsqu'il s'agit, d'un côté de l'appréhension esthétique de tout objet qui s'y prête, et de l'autre, de l'art. Cependant, cette dualité n'est pas un cas unique dans l'épistémologie. La science des signes comporte elle-même deux branches : la sémiologie, définie par Ferdinand de Saussure comme science des systèmes de signes, et la sémiotique, définie par Charles S. Peirce comme science du signe, de la *sémiosis*. Ces deux branches peuvent diverger ou converger, exactement

1. Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 17.

2. Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art II, La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 276-277.

comme la philosophie de la réception et la philosophie de l'art. La dualité d'objets de l'esthétique ne justifie pas qu'on mette en doute sa possibilité à exister comme discipline.

L'autonomie d'une discipline implique le centrage, par un processus progressif d'ajustement, sur une *épistémè* qui peut être elle-même simple ou complexe. En fait, l'erreur ici serait de concevoir le processus de ce centrage lui-même comme une simplification. L'unité de l'*épistémè* se constitue, au contraire, dans la complexité, à travers des discussions qui cherchent la rationalité de la discipline à l'aide d'arguments différents, divergents, voire contradictoires. L'esthétique a d'abord été définie comme théorie de la faculté sensible, puis comme théorie du jugement, puis comme philosophie de l'art. Au fond, ce qui constitue l'*épistémè* de l'esthétique, à travers ces atermoiements, c'est le fait que les discussions où ces objets apparemment disparates sont impliqués constituent un réseau relativement autonome – relativement au point de vue partagé par les discussions considérées. Ces objets peuvent exister séparément, intéresser des disciplines différentes, mais une certaine discussion les fait entrer dans un réseau où ils se trouvent liés solidairement.

Comme je l'ai souligné précédemment, les discours de N. Goodman, J. Rancière et G. Genette, alors même qu'ils « bottent en touche » à l'égard de l'esthétique, dans la mesure où ils font proliférer le réseau de discussions qui la constitue, contribuent à en conforter l'*épistémè*. C'est, du moins, le résultat le plus saillant qu'ils obtiennent. Leur prétention à se situer à l'écart de la discipline ne résiste pas à la qualité des argumentations qu'ils déploient. Cela signifie sans doute qu'on doit se résigner à cette sorte de récupération inévitable qui montre bien la force centripète objective d'une discipline, sa capacité à réguler la dissémination des discours, y compris quand ils affichent une sorte d'autonomisme plus ou moins subjectiviste. La position de G. Genette est à cet égard ambiguë : une sorte d'anthropologie subjective qui relève à la fois « d'enquêtes anthropologiques [...], constitutives de ce qu'on peut qualifier d'esthétique empirique » et de *sa propre* expérience esthétique ; cela revient à se distinguer doublement de la discipline esthétique : d'une part, en déplaçant la problématique sur le socle anthropo-

logique, c'est-à-dire le socle des sciences humaines (psychologie, sociologie, ethnologie, histoire) ; d'autre part, en recentrant le propos sur l'esthétique vécue. Or, dans *L'Œuvre de l'art II*, où l'apport des sciences humaines est quasi inexistant, ce vécu genettien est bien moins perceptible qu'une discussion avec des auteurs dont l'apport à l'esthétique est notable. Il s'agit souvent de penseurs « analytiques » ou apparentés, G. Genette réitérant leur projet d'apporter une version nouvelle de l'esthétique. En ce sens, bien plus que d'autres auteurs fidèles à l'esthétique, il produit une réflexion fortement impliquée dans le réseau de discussions constitutif de la discipline, à un moment où l'esthétique anglo-saxonne faisait enfin surface en France (mais, à en juger maintenant, sans doute méritait-elle de n'affleurer que temporairement, du moins en ce qui concerne certaines discussions scolastiques aujourd'hui oubliées).

S'agissant d'expérience, aussi bien de l'expérience esthétique que de tout autre motif d'expérience, le vécu est un critère pour la pensée. Imaginons quelqu'un qui, au moment où il définit l'expérience esthétique, pense par devers lui : « C'est le contraire de ce que je vis, de ma manière de faire cette expérience ! » Par ailleurs, ce critère n'est évidemment pas absolu. L'esthéticien est habitué à discerner, du point de vue critique hérité de la philosophie, ce qui relève du vécu et ce qui relève d'un sens commun – comme les phénoménologues discernent le rapport de la conscience au monde extérieur de son vécu interne. Or, il y a deux régimes d'objectivité qui conditionnent notre expérience et, notamment l'expérience esthétique : l'objectivité du réel, extérieure à nous ; l'objectivité de l'habitus, intériorisé. Il est frappant comme cette dualité recouvre celle de l'esthétique en philosophie de l'art et philosophie de la réception. Voilà *le lieu* de l'esthétique : l'interface de l'objectivité du réel et de la subjectivité de l'habitus, c'est-à-dire le moment subjectif où l'appréhension d'un donné naturel ou artificiel rencontre nos attentes, les satisfait ou les bouleverse. L'expérience personnelle intervient à double titre dans l'interface, à la fois comme modulation de l'habitus (c'est l'idiosyncrasie qui fait qu'on a une vision individuelle des éléments du bagage commun, par exemple en associant des connotations

peu ou prou déviantes aux mots de la langue) et comme modulation de la projection subjective (par exemple, lorsque, à la suite d'expériences répétées, nous avons acquis une virtuosité particulière, « peu commune », dans l'appréhension de tel ou tel objet).

G. Genette, pour rester avec lui, dit que « la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel [...] qui est l'aspect d'un objet quel qu'il soit¹ ». Ce qu'il appelle « objet attentionnel », on peut l'appeler tout simplement *signe* : le fait de repérer consciemment un aspect des choses définit très précisément le signe (selon C. S. Peirce). Jusque-là rien de particulièrement esthétique... J'ai rendez-vous avec quelqu'un que je n'ai jamais vu, mais qui m'a fourni cette information : je porterai une écharpe rouge ; arrivé au lieu de rendez-vous je repère cette écharpe rouge et me dirige vers la personne voulue. Le « rouge de l'écharpe » est ici l'aspect de l'objet (le *representamen* de C. S. Peirce) qui a servi de signe dans la situation. Admettons maintenant que je croise, par ailleurs, une personne qui porte une écharpe rouge, si flamboyante qu'elle met en valeur cette personne qui la porte, attirant l'attention sur elle. Dans les deux cas, le discernement est cognitif (sélection d'un aspect du réel), mais tandis que le premier sert une information pratique, le second alimente une appréciation esthétique – naturellement, on peut aussi combiner les deux anecdotes, dans deux sens : je peux me mettre à apprécier l'écharpe de mon rendez-vous ou réfléchir à quelque idée suscitée par ma rencontre. On retrouve là le *distinguo* kantien de l'entendement au service de l'imagination ou de l'imagination au service de l'entendement. La réponse appréciative est certainement en partie affective, et sans doute affective *in fine*, mais elle repose sur un discernement cognitif qui est la base de toute relation sémiotique. N. Goodman a raison de rappeler cela, mais tort de refuser toute dimension appréciative – pour conjurer, dit-il, la *menace du subjectivisme*². La critique du subjectivisme est salutaire (celle de « l'hypersubjectivisme néokantien »

revendiqué par G. Genette³ aussi), mais pas l'oubli de la subjectivité... Le cognitif relève aussi du subjectif...

Cette rapide analyse attire à son tour l'attention sur la manière dont on peut concevoir le relation entre l'*épistémè* esthétique et celle d'autres disciplines. Dans ce qui vient d'être dit, la sémiotique intervient utilement pour soutenir la définition de l'expérience esthétique, mais aussi, du même coup, pour pousser à l'approfondir. Dans la définition de G. Genette, une partie relève simplement de la sémiotique, une autre partie implique une discussion qui concerne spécifiquement l'esthétique – le rapport en elle du cognitif et de l'affectif. Or, il est patent que cette discussion, comme celle qui concerne le rapport de l'objectif et du subjectif, fait partie de l'héritage de la discussion esthétique, au moins depuis le début du XVIII^e siècle ; et il n'est pas moins patent que de nombreuses réponses intéressantes ont été apportées par maints auteurs, notamment britanniques et allemands, à ces problèmes. L'esthéticien (celui, de nouveau, qui reste fidèle à cette discipline) hésite à considérer que les réponses actuelles sont plus pertinentes que celles de ces « bons auteurs » du passé. En ce qui concerne la relation esthétique, Jerome Stolnitz a montré à juste titre combien Archibald Alison a apporté (la même année que la Troisième critique kantienne !) une réponse pertinente, la plus « moderne » qu'on connaisse, en constatant que cette relation est à la fois, et paradoxalement, une concentration exclusive de l'esprit sur l'objet considéré (l'attentionnel de G. Genette...) et la captation quasi-hypnotique de l'esprit par cet objet⁴. Là émerge une dimension psychologique qui peut suggérer la collaboration de la science éponyme.

En ce qui concerne l'histoire, on peut raisonner comme Richard Wolheim qui note que la notion chomskyenne de compétence n'est pas transposable telle qu'elle à l'art ; on pourrait imaginer, dit-il, une méthode analogue à la grammaire

1. *Ibid.*, p. 275.

2. N. GOODMAN et Catherine Z. ELGIN, *Esthétique et Connaissance, Pour changer de sujet*, R. Pouivet (trad.), Combas, Éd. de l'éclat, 1990, p. 83.

3. Comme il le déclarait lors du colloque *L'Esthétique des philosophes* (publié sous ce titre par Place Publique et Dis Voir, 1995).

4. Sur ce sujet cf. mon livre *L'Autonomie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

générative pour prescrire (au sens non normatif) l'ensemble des œuvres et, partant, la définition de l'art :

nous commencerions par désigner certains objets comme des œuvres d'art originales ou premières, puis nous établirions certaines règles qui, appliquées successivement aux œuvres d'art originales, nous donneraient (à l'intérieur de certaines limites grossièrement définies) toutes les œuvres d'art qui suivraient des premières ou en dériveraient » ; cependant, il y a une grosse « différence entre les deux démarches » : « [...] tandis que les dérivations dont une grammaire rend compte sont des dérivations possibles ou valides, les transformations auxquelles une théorie de l'art doit être adéquate sont celles qui se sont effectuées au cours des siècles : les œuvres d'art constituent un ensemble historique, et non pas idéal ¹.

En fait, la même idée vaut pour des objets supposés naturels : on sait maintenant que le paysage n'est pas de la nature pure et vierge, mais une construction historique, liée à l'art et aussi à l'esthétique dont l'*épistémè* s'est constituée en rapport constant avec une théorie des jardins et des paysages.

Sémiotique, psychologie, histoire : voici certaines des disciplines censées collaborer à l'anthropologie générale censée elle-même servir de socle, pour G. Genette, à l'esthétique. Mais on ne sait pas très bien où niche cette anthropologie générale, tandis qu'on peut identifier sans difficulté l'ensemble des discours qui ont participé et participent à la constitution de l'esthétique, au réseau des discussions centrées sur sa problématique, à la définition de son *épistémè*. Vis-à-vis d'elle, l'apport extérieur et la dissémination apparente qu'il produit représentent encore un aspect de sa définition interne (laquelle est toujours en même temps une définition vis-à-vis de l'externe). Une discipline intègre les apports extérieurs, en l'occurrence, ceux des sciences humaines, pour deux raisons : éviter les naïvetés qu'un point de vue scientifique peut contribuer à faire apercevoir et enrichir le discours. Mais surtout, en retour, l'*épistémè* propre à une discipline, tant qu'elle demeure, offre un critère de discrimination avec

quoi aucun critère externe ne peut rivaliser. On le voit bien dans certains discours qui prétendent prendre la relève de l'esthétique sous couvert de tel ou tel glissement disciplinaire (vers l'anthropologie, les sciences cognitives ou les *cultural studies*), mais produisent des théories qui n'ont plus rien à voir avec la problématique spécifiquement esthétique. Quand leur objectif n'est pas d'effacer toute problématique esthétique... C'est souvent rejouer l'arroseur arrosé : on ridiculise l'esthétique, en l'affublant du sous-titre désuet de science du beau, mais ce qu'on produit à sa place est hors sujet (et tellement superficiel !).

Bref, selon la loi qui veut que les conflits internes contribuent à l'unité des sphères dans lesquelles ils ont lieu, l'esthétique s'est constituée *comme autonome par dissémination interne*, tandis que ceux qui prétendent la supplanter et rompre avec son autonomie veulent la plier à une *dissémination externe*. On peut voir cet appel à l'effacement des frontières positivement ou négativement : positivement, comme une sorte de coopération, dans le cadre d'une pluridisciplinarité, ou transdisciplinarité, qui peut être un enrichissement ; négativement, comme une disparition des compétences que définissent les disciplines constituées, en sorte que sous la pluridisciplinarité ou la transdisciplinarité se cacherait l'incompétence du touche-à-tout, d'où un appauvrissement inévitable.

Dans ce contexte, quiconque pratique l'esthétique comme une discipline doit faire face à l'idéologie qui dégrade l'*idée d'esthétique* dans maint esprit où, déclassée du registre épistémologique, elle évoque un raffinement aristocratique futile, détaché des choses de la vie (cela peut donner de la théorie « lourde », celle de Bourdieu dans *La Distinction*, par exemple). J'ai noté ailleurs (dans *L'Art comptant pour un* ²) ce commentaire du Dr Didier Sicard, en sa qualité de président du Comité consultatif national d'éthique, à propos du musée Branly :

Le tort de l'Occident a été d'avoir réduit la fonction de l'art à un ordre seulement esthétique...

Je viens d'entendre à la radio cette phrase congruente d'une journaliste : « Pour une fois le quai Branly a mis de côté l'esthétisme des objets

1. Richard WOLHEIM, *L'Art et ses Objets* (1980), R. Crevier (trad.), Paris, Aubier, 1994, p. 131.

2. Cf. Dominique CHATEAU, *L'Art comptant pour un*, Genève, Les presses du réel, 2009.

au profit de leur contextualisation. Et c'est tant mieux ! » Il y a là sans doute une dose de mauvaise conscience postcoloniale... Rappelons toutefois que c'est le regard délibérément esthétique sur ces objets primitifs (ou d'art premier, s'il faut être politiquement correct) qui a permis à nombre d'individus éclairés, bien avant d'autres, savants ou non, de considérer leurs producteurs et leurs utilisateurs comme des hommes... L'autonomie esthétique fait le contraire de ce qu'on lui reproche : elle contribue à construire la rationalité humaine.

Dominique CHATEAU

Comité scientifique

Karin Badt (Université de New York)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Schusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierck (Université de Iéna)

Comité de lecture et de rédaction

Evangelos Athanassopoulos
Amandine Cha-Dessolier
Gary Dejean
Paul Magendie
Cécile Mahiou
Benjamin Riado
Bruno Trentini

Illustration de couverture

Lucie Testud

Siège social

40, rue de la montagne Sainte-Geneviève
75005 Paris

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 3 – avril 2010

Proteus 2012 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X