France Delville - Simonne Henry Valmore

Le corps dans l'art

« Ce que j'ai avancé dans mon nœud borroméen de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel, m'a conduit à distinguer ces trois sphères et puis ensuite à les renouer. Il a fallu donc que je passe de ces trois boules — il y a les dates, j'ai énoncé le Symbolique, l'Imaginaire, et le Réel en 1954, j'ai intitulé une conférence inaugurale de ces trois noms devenus en somme par moi ce que Frege appelle noms propres. Fonder un nom propre, c'est une chose qui fait monter un petit peu votre nom propre. Le seul nom propre dans tout ça, c'est le mien ». Et c'est là qu'il dit « l'extension de Lacan au S à l'I et au R, c'est ce qui permet à ces trois termes de consister... » etc. Que la théorie lacanienne, c'est son « œuvre », que cela n'engage que lui, "lachose" à ne jamais oublier.

Comme le dit Gilbert Lascaux : « Une banalité doit être rappelée : toute activité artistique a pour conditions de possibilité les gestes de l'artiste, les actes de son corps. »

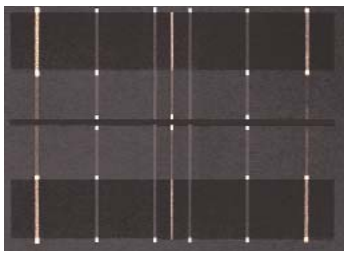
Et Van Gogh : « Si tu devenais peintre, une des choses qui t'étonneraient serait que le métier de peintre, avec tout ce qu'il comporte, est réellement un travail relativement dur du point de vue physique. » Cet engagement du corps dans l'activité artistique, continue Lascaux, « contribue sans doute à rendre plus intense la perception du corps par les artistes. Lorsqu'ils figurent des corps, ils n'oublient pas comment leur corps intervient dans leur production artistique. Montrer des corps, souffrants ou glorieux, c'est toujours, pour eux, évoquer (consciemment ou non) leur activité artistique. Et, depuis les origines de l'art, les figurations de corps, de gestes se multiplient ».

Oui, mais qu'est-ce que le *corps* ?

En 2007, le Centre Pompidou a achevé un dossier pédagogique : « Le corps dans l'œuvre », et Margherita Leoni-Figini y écrit que « *la représentation du corps est intimement liée à l'art occidental, à tel point que certains critiques n'hésitent pas à soutenir que, même sous sa forme la plus abstraite, la peinture ne serait que représentation du corps* ».

Jackson Pollock : « Blue Poles, Number 20 »

Ce qui serait parfois visible lorsque, au-delà de l'un des buts de la peinture abstraite, comme par exemple celle de **Jackson Pollock** (avec son « action-painting », son « dripping », qui fut de rendre la peinture aussi immatérielle qu'enveloppante, comme dans **« Blue Poles, Number II »)**, d'autres titres ramènent à l'humain, aux mythes qui le représentent, tels : « La femme-lune rompit le cercle » ou « Gardiens du secret ».



Alberte Garibbo : « Koan »

Et la rigueur radicale d'**Alberte Garibbo**, du côté de l'abstraction géométrique, n'empêche pas certains titres, comme **« Koan »** de désigner un décryptage du réel débarrassé du circonstanciel pour rejoindre des éléments « énergétiques » de lumière et d'obscurité, dévoilement de dimensions que l'on pourrait dire atomiques, et qui font lien entre l'humain et l'infini de l'Espace, tous deux poussières d'étoiles, dit Coppens.

Mais tout de même, il est notable qu'après un siècle d'imprégnation par la Psychanalyse, les Institutions elles-mêmes, les Musées, avec leur critiques d'art et leurs pédagogues, en arrivent aux mêmes conclusions que Freud, Lacan : Le corps, c'est tout, c'est rien, c'est une énigme. C'est comme le Temps, disait Saint-Augustin, quand je n'y pense pas, je sais ce que c'est, quand j'y pense, je ne sais plus. Du corps, Freud, Lacan ont parlé, en des termes révolutionnaires, puis avec Lacan, « abstraits ». Je vais tenter, à très gros traits, de mettre en relation le corps de la psychanalyse et le corps de l'Histoire de l'Art.

Dans le Séminaire « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre » Lacan nous livre : « *L'extension de Lacan au Symbolique, à l'Imaginaire et au Réel, c'est ce qui permet à ces trois termes de consister, je n'en suis pas spécialement fier. Mais je me suis après tout aperçu que consister ça voulait dire quelque chose, c'est à savoir qu'il fallait parler de corps ; il y a un corps de l'Imaginaire, un corps du Symbolique — c'est lalangue — et un corps du Réel dont on ne sait pas comment il sort* ». Et : « *Le matériel se présente à nous comme corps-sistance, je veux dire sous la subsistance du corps, c'est-à-dire de ce qui est consistant […] L'homme tourne en rond si ce que je dis de sa structure est vrai, parce que la structure, la structure de l'homme est torique. […] Le monde s'est toujours peint, jusqu'à présent, comme ça, pour ce qu'ont énoncé les hommes, s'est peint à l'intérieur d'une bulle. Le vivant se considère lui-même comme une boule, mais avec le temps il s'est quand même aperçu qu'il n'était pas une boule, une bulle. Pourquoi ne pas s'apercevoir qu'il est organisé, je veux dire ce qu'on voit du corps vivant, qu'il est organisé comme ce que j'ai appelé trique l'autre jour…* »

Une boule, mais vide, et à la peau aléatoire : une bulle. Que l'on peut voir comme sphère creuse sur laquelle glissent sans fin R, S et I. Ce degré zéro dont il a parlé dans les « Écrits » (Remarques sur le rapport de Daniel Lagache, 1960), c'était pour dire qu'il est invivable, ce qui est vivable c'est la consistance, (*si Freud pose qu'il n'y a dans le système de l'inconscient « ni négation, ni doute, ni degré dans la certitude », ce n'est pas pour nous faire imaginer qu'il comporte une certitude sans réserve, non plus que le degré zéro de la certitude. Comment ferions-nous autrement, quand nous formulons depuis bien longtemps que c'est seulement l'action qui dans le sujet engendre la certitude ?)* mais que comme Ubu, au prix du « witz », l'être humain cherche **« le mot d'avant le commencement ».**

Cette figure du côté de l'aleph, n'est-ce pas pour Lacan, entre autres, son schéma figurant le passage énigmatique de l'intérieur à l'extérieur du corps, **le tore de « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre » ?** Et ce schéma ne peut-il renvoyer au « Carré blanc sur fond blanc » de Malévitch, qui voulut trouver le degré zéro de la forme comme ses amis poètes découvrant la linguistique avaient cherche le degré zéro de la langue : trouver le « signe zéro » à partir duquel la poésie pourrait renaître de ses cendres académiques (la cure analytique n'est-elle pas une recherche d'un degré zéro du Désir, jamais atteint, mais cause du désir, lié (ligoté) au langage imposé, au « bain de langage » ?).

Schéma de Lacan dans « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre »

Comme Freud et Lacan Malevitch occupé à la Structure (de l'Esthétique), occupé à ses lignes de force. Notons que lorsque Malevitch prend contact avec le travail de Picasso en 1913 dans une exposition à Moscou, Roman Jacobson est avec lui, et le voit découvrir qu'un tableau ne peut être un « bout de nature », mais qu'il est un ensemble de signes arbitraires articulés selon une grammaire, et aussi,

selon Andréi Nakov, *que le travail du cubisme consista à explorer cet écart entre le signe et la réalité, à souligner la nature arbitraire du signe pictural, tout comme la linguistique alors naissante analysait la nature purement oppositionnelle des signes du langage.* Comment donc trouver des signes « purs » qui aboliraient l'opposition entre forme et contenu, opposition qui était le fondement de l'esthétique classique et de la peinture figurative. C'est à cette tâche qu'allait s'atteler Malévitch, d'abord avec sa période « zaoum » ou « a-logique », purement sur le modèle linguistique, mais à partir de quoi il allait trouver des formes picturales équivalentes. Dans l'opéra « zaoum » « *Victoire sur le soleil* » qu'il monte en 1913, ses décors et costumes sont géométriques, il montre des carrés, blancs ou noirs, combinés pour être indistinctement fond ou forme. Cela donnera le « Carré noir sur fond blanc », et, en 1918, le « Carré blanc sur fond blanc ».

Avant la citation précédente, Lacan dit encore quelque chose de très important : « *Ce que j'ai avancé dans mon nœud borroméen de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel, m'a conduit à distinguer ces trois sphères et puis ensuite à les renouer. Il a fallu donc que je passe de ces trois boules — il y a les dates, j'ai énoncé le Symbolique, l'Imaginaire, et le Réel en 1954, j'ai intitulé une conférence inaugurale de ces trois noms devenus en somme par moi ce que Frege appelle noms propres. Fonder un nom propre, c'est une chose qui fait monter un petit peu votre nom propre. Le seul nom propre dans tout ça, c'est le mien* ». Et c'est là qu'il dit « l'extension de Lacan au S à l'I et au R, c'est ce qui permet à ces trois termes de consister… » etc. Que la théorie lacanienne, c'est son « œuvre », que cela n'engage que lui, *lachose* à ne jamais oublier.

Et que Freud et Lacan, avec leurs œuvres respectives, ne sont importants que parce qu'ils ont fait rupture dans l'Histoire, des idées, de la thérapie. Et que ces ruptures, dans tous les champs humains, surviennent, nécessaires, lorsqu'un système un peu trop en place, en peu trop pris dans la pulsion de mort, n'est plus en mesure d'alimenter le fantasme orienté vers la pulsion de vie.

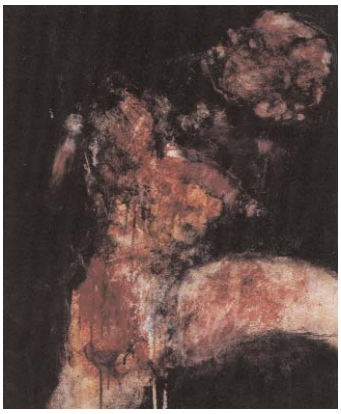
Je vais donc essayer de pointer comment et quand, et pourquoi, sont advenues des ruptures, dans l'Histoire dite de l'Art, liées au Corps, ruptures effectuées par l'inconscient des masses, mises en visibilité par les esprits les plus pointus, ceux qui ont toujours participé de manière privilégiée à l'instauration du Symbolique, parce que, opération doublement symbolique, eux l'ont DIT. A propos de 1968, quelqu'un a lancé : « on veut changer la vie à force d'avaler des couleuvres », et Cohn-Bendit : « quand on se sent dépossédé de sa vie, on veut la reconquérir ». Il parlait de l'après-guerre, après ce gouvernement de Vichy qui a si bien incarné les vices du patriarcat, et comment, malgré un désir de réparation, de remise en vie, le Système restait celui de l'injonction, de l'assertorique, de la non-écoute, d'un certain Ordre. La machine, chauffée à blanc, a sauté, l'Art, a changé de forme, comme cela s'était déjà produit aux alentours de la guerre de 1914, avec Dada, Duchamp, les Surréalistes. Les années soixante ont repris la révolution dadaïste pour la mener plus loin, et les polémologues (ainsi que César, et de Gaulle) ont assez dit à quel point « la guerre engendre toutes choses ». La psychanalyse ne néglige non plus l'agressivité comme fondatrice du Sujet. L'horreur des guerres, malheureusement, comme Parole sur la séparation, parole privilégiée sur le Symptôme. Mais

donc, en 1937, **Guernica, par Picasso**, double rupture, d'abord comme il vient d'être dit : le visage non plus comme nature, mais comme signe (est-ce en partie le cristal brisé freudien, qui lui-même est fondé et sur l'ICS et sur le narcissisme blessé d'emblée ?), et puis, déjà en 1907 avec Les Demoiselles d'Avignon, une esthétique empruntée à l'Afrique, et à l'Égypte, retour à un art-signe, du presque Symbolique pur. Le refus du Symbolique, et de l'Autre, expliquant peut-être qu'un tableau de 1907 ne soit montré qu'en 1925 dans une revue surréaliste et vu par le public qu'en 1937. Quant à Guernica, massacre d'un village le 26 avril 1937, bien que le tableau ne soit pas figuratif-expressif-documentaire, c'est l'entrée dans l'ère moderne, une esthétique qui ne va plus masquer le corps, voiler les atteintes de la chair, l'équarrissage. Comme c'était le cas avec la Bataille de **San Romano, de Uccello.** Blessure, cris, sang, putréfaction, mis à distance, lissés, ignorés. Un Imaginaire qui répare, exalte la Beauté de la Cruauté, il faut lire La civilisation des mœurs de Norbert Elias, l'apologie de l'extase des Seigneurs massacrant des paysans dans un fossé.

Picasso : Guernica

Uccello : La bataille de San Romano

A partir de Guernica, il faut montrer la boucherie, pour dire non. Même peu efficace, cette démarche est encore celle d'aujourd'hui. D'autant plus intéressant ce rapport à la guerre que Gilbert Lascaux, ce grand critique, dit encore que l'art contemporain, c'est-à-dire à partir des années soixante, est sous le signe de la mort. Après la Shoah, Hiroshima, le risque nucléaire, la pollution, l'automatisation déshumanisante, etc. Art justement lié a une revendication subjective. **Car si ma lecture va pointer pour chaque époque depuis la Préhistoire un effet dominant du symbolique, puis de l'imaginaire, puis du réel,** ce qui s'est frayé un passage c'est la revendication de l'Individu qui longtemps n'a pas existé. Longtemps son corps ne lui a pas « appartenu ». L'ICS vient dire que ce n'est pas socialement, aujourd'hui, mais à cause de l'arbitraire du signifiant, qu'il ne lui « appartiendra » jamais. Guernica aura été une forme intermédiaire de violence par rapport à la destruction. Aujourd'hui la chair est montrée comme chair, comme viande parfois, notre civilisation est-elle en train de rejeter le symbolique comme ayant failli à protéger de la destruction ? Et de manière hystérique ? Non. L'hystérique hurle la faille du Symbolique, mais le symbolique reste son outil privilégié au bord de la faille. Rejeter le symbolique pour la « viande » est du côté de la psychose. Mais tous les artistes ne sont pas là-dedans, et tout une catégorie montre la « défiguration » comme peut-être un refus du déni. Ainsi **Anna-Maria Cutulo.** Née à Pompéi, elle veut retrouver la mort dans une société qui la nie. « Avant la fée électricité, dit-elle, les gens vivaient dans le noir, n'avaient pas peur du noir, et de la noirceur du monde. Ce n'est pas la mort qui me fait peur, c'est qu'elle est occultée ». Cela donne « Mater » « Piéta » et **Vanité (2006**) : des individus hagards. Fabien Claude a écrit sur elle : « Peindre les restes d'un visage, la chair défigurée durcit la transparence du regard, précise sa cruauté dans le brouillon de la matière, l'écriture est une faille dans les mots, le sang blessé d'un visage entaillé dans son double. Plus un réel du corps est ambitionné, c'est-à-dire avec sa faille, plus l'écriture est convoquée ».


Anne-Marie Cutulo : « Vanité » (2006)

Comme si le RSI lacanien, avec son dynamisme tournant, torique, passage incessant de l'intérieur à l'extérieur, était passé dans l'élaboration de la pensée en marche.

Michel Charpentier : « Aphrodite de Milo »

Peinture rupestre dans le Tassili

L'Homme de Menton, Tombe de Grimaldi

Art des Cyclades

Kolossoi

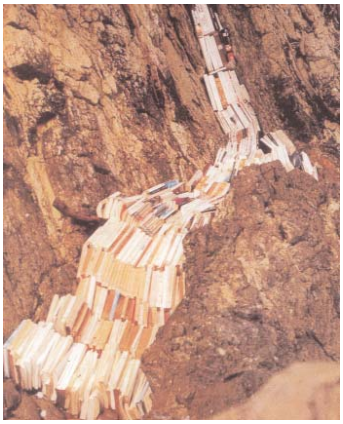
Et pour **l'« Aphrodite de Milo »** de **Michel Charpentier ?** « La sculpture est complètement physique il faut transformer un rêve à l'état solide ». Professeur aux Beaux-Arts de Paris, il enseignait que ce n'est pas la sculpture qu'il faut sculpter, mais le vertige. Une sensation. Dans cette bacchanale tragi-comique, c'est encore le mot vanité qui est employé. Forme de ressourcement, encore, et par récupération des mythologies, sur le mode de la dérision. C'est l'un des tons majeurs de l'art contemporain. Comment en est-on arrivé là ?

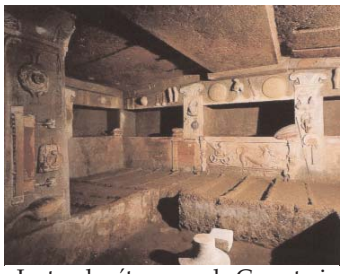
Nous allons remonter à la Préhistoire, pour savoir si la mort est nouvelle dans l'art. Non, car c'est elle qui est fondatrice de l'art, de la culture, de l'humanisation. Passage de l'animalité à l'humanité dans la crainte de la destruction par la nature et les dieux, mauvaise chasse, mauvaise moisson, et infécondité, comme on le voit dans les **peintures rupestres du Tassili.** Première opération, exorciser la mort. Par du **SYMBOLIQUE**. Dans ce sens-là, le symbolique est premier. Passant forcément par l'imaginaire, Lacan nous le rappelle : *On recourt donc à l'imaginaire pour se faire une idée du réel. Écrivez alors « se faire », « se faire une idée » j'ai dit, écrivez-le « sphère » pour bien savoir ce que l'imaginaire veut dire. Ce que j'ai avancé dans mon nœud borroméen de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel, m'a conduit à distinguer ces trois sphères et puis ensuite à les renouer. Il a fallu donc que je passe de ces trois boules…* et il ne finit pas sa phrase, il saute au locuteur qui fonde des noms propres à la Frege, le nom propre dont il s'agit, en l'occurrence, rappelons-le, ne peut être que le sien, celui de qui parle : « **Le seul nom propre dans tout ça, c'est le mien.** » Il n'y a jamais eu que cela, un humain qui part de la sphère, une boule d'argile. Vers — 2300-2000, les premières idoles cycladiques étaient rondes, et, bien avant, la Vénus de Willendorf, toute en rondeurs.

Mais avant cela : exorciser la mort, en s'occupant du Trou, se mettre à enterrer les morts, y mettre des figurines, pour que le mort reste inscrit, et donc aille bien, en témoigne la parure de coquillages de l'**Homme de Menton, Tombe de Grimaldi**, Homo sapiens sapiens, paléolithique supérieur, Aurignacien, vers -25 000 ans. Consistance du collier, de la parure, consistance du cadavre, qui devient ainsi corps de langage, corps de connaissance, corps de culture. Les premières sépultures n'apparaissent qu'il y a 100 000 ans, avec l'homme de Néanderthal. Sépultures comme symptôme d'une complexité psychique croissante, impliquant que la mort n'est pas l'arrêt de l'existence sociale. Désormais les objets liés aux pratiques funéraires compteront parmi les supports privilégiés de l'art. **L'art des Cyclades** (à partir de -7 000) sera découvert grâce à des tombes, trous trapézoïdaux dans lesquels le mort était couché sur le côté droit, en fœtus. Les premières ébauches de corps sont d'abord informes, puis **géométriques.** La première figuration est abstraite. Pour que le mort aille bien, et garde bien la porte des vivants, soit encore mieux à sa place séparatrice, puissance séparatrice, il faudra que la statue soit géante, avec les **Kolossoi**. Freud avait les Colosses d'Abou Simbel dans sa collection de reproductions. Le Colosse va avoir une longue lignée, il touche au mythe, rêve de gigantisme, Kollossos, terme pré-hellénique dont la racine *kol* désigne un élément fiché en terre, dressé comme un pilier. Par ce mot Hérodote désigne les statues égyptiennes, assises ou debout, jambes serrées, bras le long du corps, assimilables à des

piliers. Les Kolossoi peuvent être le double du défunt, marquer le seuil d'une demeure (lien entre extérieur et intérieur), garantir l'alliance entre colonie et cité mère, etc.

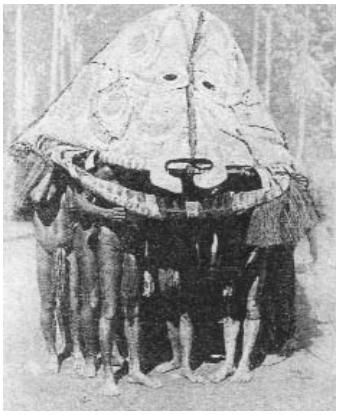
On trouvera des statues colossales partout, aux époques les plus diverses, Gilgamesh, Goliath, Samson, Cyclopes, Titans, Gulliver, Statue de la Liberté, Mont Rushmore, etc. Dinocratès avait proposé à Alexandre le Grand de sculpter le mont Athos sous la forme d'un personnage qui tiendrait une large ville fortifiée dans une main et dans l'autre une coupe d'où s'écouleraient les rivières de la montagne. **Bruno Mendonça**, aujourd'hui, en dehors de nombreuses performances où il met en jeu son corps de manière ludique, parfois dangereuse, veut incruster la culture dans la nature, resculpter les montagnes avec des livres par exemple, bourrer les failles de livres, cela s'appelle « **Coulée de livres** ». Le mythe est là pour apprivoiser le Manque, l'absence, faire consistance. De manière « délirante ? » Plutôt pour contenir le délire, nouer du fantasme autour de l'angoisse d'impuissance, blessure narcissique première, selon Freud. Faire enveloppe au Vide. Comme est vide l**a tombe étrusque de Cerveteri.** Au départ, le vide, le trou, au sein du réel, qui n'est pas cette « réalité », sur laquelle on bute. Le réel comme inaccessible, présent/absent lorsque J.-P. Vernant parle des Colossoi de Midéa (l'actuelle Dendra), découverts dans un cénotaphe du XIIe siècle avant J.-C. : au lieu de squelettes, deux blocs de pierre gisant sur le sol, substituts schématiques des cadavres absents, grossièrement taillés en forme de dalles quadrangulaires s'amincissant vers le haut pour marquer le cou et la tête de personnages humains. En d'autres lieux, le colossos se dresse au-dessus de la tombe vide. « *Contrairement à ce qu'on s'imagine,* dit Lacan, *la science tourne en rond, et nous n'avons pas de raison de penser que les gens du silex taillé avaient moins de science que nous. La psychanalyse notamment n'est pas un progrès (..) c'est un biais pratique pour mieux se sentir » (..) « Tout indique, avec l'indice de soupçon que j'ai fait peser sur le tout, qu'en fait il n'y a de tout que criblé et pièce à pièce. La seule chose qui compte, c'est qu'une pièce a ou non valeur d'échange. C'est la seule définition du tout (..) Nous avançons là tout doucement vers la contradiction de ce que j'ai appelé l'une-bévue. L'une-bévue est ce qui s'échange malgré que ça ne vaille pas l'unité en question. L'une-bévue est un tout faux. Son type, si je puis dire, c'est le signifiant ».*


Bruno Mendonça: Coulée de livres


La tombe étrusque de Cerveteri

Les gens du silex taillé, et surtout, Lacan ayant été mené au Symbolique par les passionnés de peuples premiers, Levi-Strauss, Leiris etc., il peut pointer que l'occidental « a » un corps, qu'il ne « l'est » pas. Chez les « primitifs », comme on disait, on ne possède pas son corps, il appartient aux ancêtres, à la lignée.

Ce qui, en réaction, invite la psychanalyse, et le psychanalyste, à mettre au jour l'imprégnation, inconsciente, de la lignée. Le corps — ceux qui furent soumis rituellement au Symbolique le rencontrent d'emblée — appartient au trou créé par l'arbitraire du signifiant. Et nous allons faire un bref détour par ce corps-là, qui n'est pas l'occidental, grâce à des documents produits par l'exposition du Musée du Quai Branly de l'année dernière, « Qu'est-ce qu'un corps » ? Stéphane Breton, commissaire général de l'exposition, dit qu'à travers les quatre continents qu'explore l'exposition, Nouvelle-Guinée, Amazonie, Afrique de l'ouest, Europe, « *le corps est pensé non pas comme quelque chose qui serait donné une fois pour toutes, mais comme un produit semi-fini qu'il faut achever. Il est l'objet d'un travail, on pourrait dire d'une fabrica-*

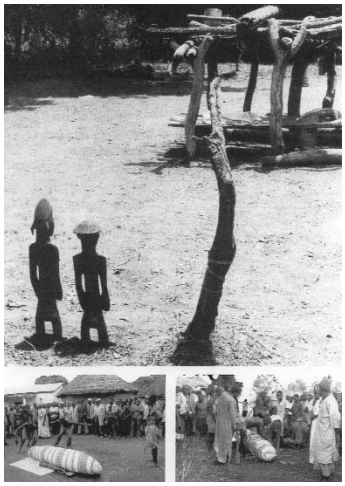


Novices rassemblés sous un masque d'écorce, en Nouvelle-Guinée

Maison cérémonielle des hommes et kaïaïmunu, Nouvelle-Guinée

tion. L'idée originale sur le plan anthropologique est que, dans ces quatre régions, le corps recèle une altérité originaire : il apparaît comme un mélange, il y a en lui quelque chose d'étranger et il est décrit à partir du point de vue fourni par cette contradiction qu'il faut résoudre. Le corps est un lieu où s'exprime une confrontation ».

Sur le document nous pouvons voir des « **Novices rassemblés sous un masque d'écorce** », **en Nouvelle-Guinée,** où la question du corps est celle de la différenciation masculin-féminin, l'individu porte les deux dimensions, mélange qui n'est pas inquiétant pour une femme, puisque l'enfant de toute façon est une altérité qui la fait « mélangée », tandis que pour l'homme qui ne contient rien, le mélange va être une contrainte, le mettre dans un conflit. Il va donc devoir sortir de l'engloutissant à travers la station, de longs mois, dans la **maison cérémonielle des hommes**, pour muter, se libérer. La maison, les monstres de vannerie, **kaïaïmunu**, sont des ventres, des corps ouverts, à la fois contenants et qui vont permettre d'en sortir. Le novice est promené dans un monstre de vannerie kaïaïmunu. Titre de chapitre dans le catalogue : « La matrice masculine »

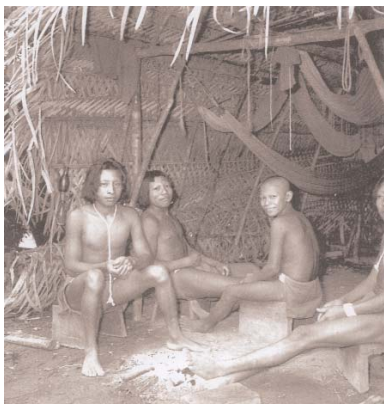


Afrique de l'Ouest, ancêtres représentés par des statuettes

En Afrique de l'Ouest la séparation se fera entre vivant et non-vivant, alors que **les ancêtres, représentés par des statuettes,** font partie de la vie, avec leur puissance, mais ils doivent pouvoir se reconnaître dans la sculpture. Une statue doit « attirer le regard et diriger les pensées ». (Le corps et ses doubles)

En Amazonie, il s'agit de séparer l'humain du non-humain

En Amazonie, il s'agit de séparer l'humain du non-humain, titre du chapitre « Un corps fait de regards », car le corps ne se suffit pas à lui-même, il dépend du regard porté sur lui, et le statut de sujet est prêté à tout ce qui existe, cela s'appelle l'animisme, l'apparence revêtue par un autre être est question de perspective. Les peintures corporelles, géométriques, très codées, sont des signes d'appartenance clanique, et aussi de la position sociale, veuf, tant d'enfants, convalescent de telle maladie. Il y les humains de la réalité, mais un jaguar aussi est une sorte de « sujet », il porte des dessins qui font signe aux autres jaguars, et à ses proies. Chaque être étant proie et prédateur, les dessins sur le bébé lui font un corps féroce à l'égard de prédateurs invisibles, mais un corps humain aux yeux de ses semblables. Dans la **hutte de réclusion,** des garçons vont guérir d'une maladie du fait que l'absence de peinture les rend invisibles, et qu'ainsi ils ne sont pas happés par le regard de l'autre.



Amazonie, hutte de réclusion

La partie occidentale de l'exposition, c'est « **La chair est image** ». Entre une multitude d'autres œuvres, **Dürer avec un visage de Christ,** puisqu'il a peint le Christ sous ses propres traits. Passage du Symbolique à

Dürer avec un visage de Christ

l'IMAGINAIRE ? Si l'on en croit Monsieur Boesoou qui, dans le catalogue, écrit : « *En occident le corps c'est notre affaire, c'est même notre invention. Avec Dürer, c'est celle du modèle divin et de l'exemplaire conforme, Dürer en Christ, le Christ en Dürer.* »

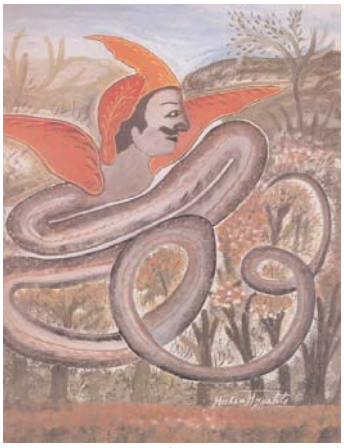
Serait-ce à dire que la pression du groupe chez les peuples premiers, le rapport obligatoire au symbolique « tiendrait » à ce point le sujet qu'aucun symptôme ne viendrait le gêner ? Nous savons qu'il n'en est rien, et les exorcismes sont prévus. En voici trois traces : **Au Congo belge en 1950, puis un fétiche à clou, knisi, objet fétiche de l'ethnie Kongo (Angola) XIXe s,** destiné à retenir captif un esprit de l'eau, et un « **loa vaudou », peint par Hector Hyppolite,** célèbre peintre haïtien, dont Simonne Henry Valmore pourra vous parler, puisqu'elle a publié, chez Gallimard, « Dieux en exil ».

Au Congo belge en 1950

Question de l'art juif, riche de musiques, danses, architecture, illustrations précieuses de textes, tel ce **Manuscrit du XIVe, Barcelone, Aaron allumant le candélabre,** fête du Seder, pourquoi pas ce long cheminement à travers les siècles d'une élaboration formelle, d'un art qui aurait été spécifiquement juif ? Gérard Haddad répond à la question dans son « Voyage en Italie » : derrière un interdit de la représentation comme on croit, il y a interdiction de faire « bara », de se substituer au créateur. Ce sera le Bauhaus, avec sa notion d'artisanat, qui va rallier des artistes juifs, aussi bien en Israël qu'aux États-Unis, en faire fleurir toute une génération, entre autres personnages de premier plan, Jasper Johns, Rothko, Pollock, Rauschenberg, Rosenquist, Agam, la liste serait longue. Haddad explique comment Freud a longtemps refoulé un intérêt pour la peinture, refoulement lié au « trait structural de sa culture de naissance ». Avant qu'un nouveau signifiant ne soit produit par ben Yehouda, début du XXe, le signifiant Omanout, artisanat, l'art juif était viable eu égard à une destination religieuse, objet de culte, et qui aurait même, au début, fait appel à des artistes étrangers, mauresques, byzantins, etc.

Fétiche à clou
(Collection Barbier Muller)

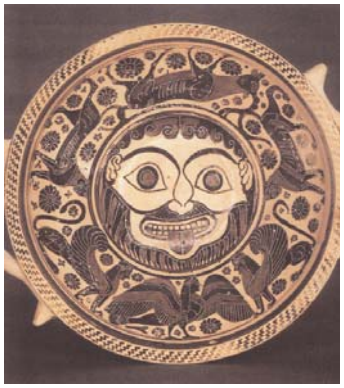
Mais, pour reprendre le fil de l'art occidental, l'art grec est un monument, avec des périodes, des révolutions, une recherche, mais en deux mots on peut peut-être dire qu'il est le lien entre un art religieux et un art qui accompagne l'élaboration de la Cité, de la démocratie. Avec des débuts très géométrisés, encore une fois l'art des Cyclades, jusqu'à la « forme violon », un corps informe surmonté d'un cou sans tête dessinée, et puis les idoles en marbre du IIIe millénaire, bras repliés sur le ventre, sans doute représentant la fertilité, les figures masculines étant des figures de musiciens et puis encore des figures-signes, au XIXe-XIIIe siècle, **statuettes mycéniennes à Phi et à Psi, et à Tau,** selon les lettres grecques, en terre cuite. A l'époque archaïque, le corps va obéir à la *mimesis*, aussi parfait que possible, avec une rigidité égyptienne. Ce seront les *Korai* et *Kouroi*, figures féminines et masculines, offrandes dans les tombes ou repères de tombes. C'est encore codé, figures imposées, mais cela n'empêche pas les grands artistes de réfléchir sur leur art, un art qui parle de la Cité, sports, batailles, hommes politiques, philosophes,


Loa vaudou, peint
par Hector Hyppolite

Statuette mycénienne à Psi

Manuscrit du XIVe, Barcelone,
Aaron allumant le candélabre

éphèbes, etc. La Mythologie est très présente, illustration de textes primitifs, mythologie qui va imprimer sa marque jusqu'à aujourd'hui, si on peut découvrir avec surprise en 2007 une Daphné de Jean-Pierre Raynaud, pin-up seins à l'air et slip en tricolore drapeau, et beaucoup d'autres. Freud avait collectionné beaucoup de figures grecques, Œdipe et sphinx, bien sûr, plusieurs Gorgones, étrusque, Syracuse, celle de Rubens. Une coupe avec tête de **Gorgone, de Rhodes, au dernier quart du VIIe siècle**, est à but ornemental. L'âge classique, marqué par l'hégémonie athénienne, vise le Beau, l'Harmonie, derrière lesquels se cache le nombre d'or défini dans les Éléments d'Euclide. Phidias sculpte Athéna, Pandore, Zeus, Crésilas fait le portrait de Periclès. Co-existence du divin et du pouvoir temporel qui va alimenter nos siècles de civilisation. « Amour divin, amour humain » sera un thème récurrent. La peinture de petites dimensions naît, transportable, à la gouache et encaustique, Apollodore est appelé « peintre d'ombres », Xénophon cite Zeuxis, inventeur du calcul des lumières et des ombres et ose des scènes de la vie quotidienne. La cité-état sera mise en crise par Philippe et Alexandre, les artistes, subventionnés par de riches étrangers, multiplieront les figures de satrapes, mais, en réaction, libération des corps, recherche d'expressivité, mythologie mais portraits de personnages célèbres, de philosophes, Socrate par Lysippe. Époque du « pathos », c'est-à-dire de l'expression d'émotions. On peut y voir la recherche de subjectivité exprimée, avec, un jour du réalisme, Praxitèle, jusqu'au laid et au grotesque. Dans l'art grec tout va alterner, retour à la pudicité, Rome va s'approprier l'art grec en excluant ce qui était monarchique, les sceaux sont importants, la Nature est aussi chantée, dans cette diversité créatrice on peut sans doute dater l'origine de l'art européen, dont les recherches vont fixer sous une autre forme toutes les questions éthiques, littéraires, scientifiques. Un miroir de la société, un champ privilégié d'expression pour l'individu, même s'il dépend des puissants pour créer. Les arts grecs et romains sont après tout de magnifiques « peplum », sans ironie, ils sont descriptifs, atouts majeurs pour représenter les sociétés.


Gorgone, Rhodes, dernier quart du VIIe siècle

Dans un article paru en 1915, Freud parlait de la désillusion causée par la guerre, qui avait fait chercher une nouvelle et plus large patrie, et que cette patrie était un musée, empli de tous les trésors que les artistes, au cours de siècles, avaient créés et légués à l'humanité éclairée. C'est en décembre 1896 qu'il débute sa collection, Janus de pierre, Hydrie à figure rouge, Œdipe et sphinx, Athéna, Diane d'Éphèse, Éros grec, Gradiva… Quand en 1907, dans une catacombe romaine sa guide a oublié la clé de sortie et qu'ils doivent refaire le chemin en sens inverse, à Martha il écrit « et alors nous sortîmes pour revoir les étoiles » qui est une phrase de Dante.

Inutile de s'attarder sur l'art romain qui est souvent la réplique de l'art grec, et l'art paléo-chrétien et byzantin vont s'acheminer vers l'art iconographique chrétien, où le pouvoir temporel n'est pas séparé, **la Croix dite de Lothaire, Cologne fin Xe siècle,** le montre, avec le souverain qui est au centre de la Croix du Christ. Et, comme le dit le catalogue du musée Pompidou, « Les mystères du Verbe qui se fait chair, dogme catholique de l'Incarnation » vont alimenter « pendant des siècles la question de la Figure et de son corrélat, l'infigurable ». Des siècles de beauté, parce que ce mystère du verbe qui se fait chair, tout comme l'Ancien Testament, vont être traités par des génies, qui,

Croix dite de Lothaire, Cologne fin Xe siècle

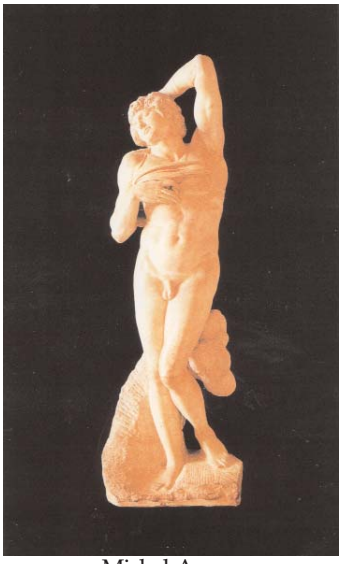
au-delà du thème imposé, vont avancer dans les questions de « peinture », de surface, d'espace, de temps, de tout… en glissant leur mot à dire, leur liberté possible, leur subversion codée, sous les apparences de l'obéissance au mécène. Jusqu'au XVe siècle, le christianisme va être le thème dominant jusqu'à ce que l'architecte Brunelleschi cristallise la question de la perspective parce « les règles et rapports mathématiques vont avec des idéaux laïcs, classiques et rationnels », et que **le ciel va s'ouvrir, comme dans la Chambre des époux de Mantegna,** ou plutôt que l'homme va investir sa planète, l'arpenter à l'aide la science, même s'il s'agit d'embryon de sciences humaines. C'est-à-dire que la perception est prise en compte.

« La chambre des époux »,
Mantegna, 1473

Même si sous des formes diverses la question de la perspective a toujours existé, on reconnaît à la Renaissance italienne le mérite d'avoir soustrait les arts figuratifs aux méthodes artisanales et à la spatialité contradictoire du Moyen Âge, ouvert la voie à la pensée moderne. Pour la première fois en effet la perspective institue une correspondance métrique rigoureuse entre les objets dans l'espace et leur représentation, fournit un système logique de symboles visuels de la réalité, permettant de la reproduire sous des formes d'une intelligibilité universelle. Image comme figuration tournée vers la science, l'universel. Des théoriciens débattent de tout cela, la critique moderne a tendance à inscrire la découverte de Brunelleschi dans un processus historique complexe qui, à travers le Moyen Âge et la Renaissance, s'identifie avec le travail théorique des auteurs de traités d'optique qui cherchaient à approfondir — en termes physicophysiologiques (Witelo, Peckham, Bacon, XIIIe s.), puis de plus en plus géométriques (Biagio Pelacani, fin du XIVe s.) — une phénoménologie de la vision, ce qui n'empêche pas l'intuition, chez Giotto etc.

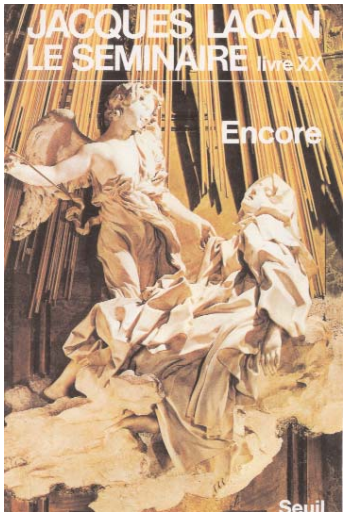
Michel-Ange:
« La mise au tombeau »,
mythologie chrétienne

Recherches actives, mais très grand parallélisme entre deux mythologies, la chrétienne et la grecque, qui peuvent coexister, par exemple chez Carrache (Mars et Vénus, et Domine quo vadis) ou chez **Michel-Ange** avec en même temps **« La mise au tombeau » et « Esclave mourant ».** Nul ne s'étonne qu'au plafond de la Sixtine voisinent les prophètes de la Bible, Zacharie, Daniel, Jonas, Isaïe etc. et les Sibylles, de Delphes, de Cumes, d'Erythrée. A travers les figures imposées, le retour à la mythologie grecque est dite avoir ramené un paganisme porteur d'érotisme, de forces primordiales, que l'entropie cyclique finit par dissimuler sous du maniérisme, jusqu'à ce qu'un « ressourcement » se fasse à nouveau sentir. Girlandaio, Michel-Ange, Raphaël, Peruzzi, Giorgione, Titien, Véronèse entre autres, n'ont pas été avares de Vénus, Cérès, Junon, Psyché, Bacchus, Flore, Léda, Cupidon, Danaé, faunes et nymphes. En 1585 c'est avec l'Œdipe Roi de Sophocle que Palladio inaugure le premier théâtre en dur inspiré du théâtre antique. Et c'est en réaction aux artifices du maniérisme que Carrache va inviter l'artiste à « achever » la nature, à lui donner la perfection qu'elle n'a pas, et ce sera aussi bien à l'aide de la Bible, de Jupiter et Junon, que d'un « Mangeur de haricots », comme des siècles plus tard Van Gogh fera un « mangeur de pommes de terre ».


Michel-Ange:
« Esclave mourant »,
mythologie grecque

C'est que, aux géants de la Peinture (que cela n'empêchait pas de résoudre des problèmes de « peinture »), la puissance vaticane demandait des représentations du Divin propres à récupérer des fidèles, sous le couvert de donner de l'espérance au peuple. Là aussi, théorisations diverses, par exemple le « Discours composé pour être utile aux

âmes », de l'évêque de Bologne, et Giovanni Batista qui parle de l'imitation de la nature, du beau, comme reflets de Dieu. Toutes choses étant ambivalentes, au-delà de cette reprise en main de la foi par le pouvoir religieux, un quelque chose échappe toujours à un quelconque Pouvoir, que les artistes glissent dans leurs productions… Une « puissance » personnelle, ce quelque chose d'intime, inexprimable, que Lacan va appeler « jouissance autre », liée au Désir. Et ce n'est évidemment pas par hasard que la couverture de son séminaire **« Encore » montre « L'extase de Ste Thérèse » du Bernin,** autour de 1650, Chapelle Funéraire du Cardinal Cornaro. Dans ce séminaire, Lacan parle de *« la querelle de l'amour physique et de l'amour extatique, comme ils disent, l'amour qui est aussi extatique dans Aristote que dans Saint Bernard à condition qu'on sache lire les chapitres sur la φιλια, et puis Nygren, un protestant, Éros et Agapê. Enfin, naturellement qu'on a fini dans le christianisme par inventer un Dieu tel que c'est lui qui jouit ! Il y a quand même un petit pont quand vous lisez certaines personnes sérieuses, comme par hasard des femmes… »*



Le Bernin « L'extase de Ste Thérèse »

Et de citer Hadewijch d'Anvers, une Béguine, qu'on appelle mystique. Pas Lacan. La mystique, dit-il, *« ce n'est pas tout ce qui n'est pas la politique, c'est quelque chose de sérieux […] par exemple Jean de la Croix qui nous renseigne sur le fait que quand on est mâle on n'est pas forcé de se mettre du côté du ∀x Φx, on peut aussi se mettre du côté du pas-tout. Il y a des hommes qui sont aussi bien que les femmes. Ça arrive. Et qui du même coup s'en trouvent aussi bien. Malgré, je ne dis pas leur phallus, malgré ce qui les encombre à ce titre, ils entrevoient, ils éprouvent l'idée qu'il doit y avoir une – jouissance qui soit au-delà. C'est ça, ce qu'on appelle des mystiques […] Pour la Hadewijch en question, c'est comme pour sainte Thérèse vous n'avez qu'à aller regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit, ça ne fait pas de doute. Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien. Ces jaculations mystiques, ce n'est ni du bavardage, ni du verbiage, c'est en somme ce qu'on peut lire de mieux… »*

Tout à fait en bas de page, il y a une note, de Lacan : *« Y ajouter les Écrits de Jacques Lacan, parce que c'est du même ordre. Moyennant quoi, naturellement, vous allez être tous convaincus que je crois en Dieu. Je crois à la jouissance de la femme en tant qu'elle est en plus, à condition que cet en plus, vous y mettiez un écran avant que je l'aie bien expliqué. Ce qui se tentait à la fin du siècle dernier, au temps de Freud, ce qu'ils cherchaient, toutes sortes de braves gens dans l'entourage de Charcot et des autres, c'était de ramener la mystique à des affaires de foutre. Si vous y regardez de près, ce n'est pas ça du tout. Cette puissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'ex-sistence. Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face Dieu, comme supportée par la jouissance féminine ? Comme tout ça se produit grâce à l'être de la signifiance, et que cet être n'a d'autre lieu que le lieu de l'Autre, que je désigne du grand A, on voit la biglerie de ce qui se passe. Et comme c'est là aussi que s'inscrit la fonction du père en tant que c'est à elle que se rapporte la castration, on voit que ça ne fait pas deux Dieu, mais que ça n'en fait pas non plus un seul. »*

Dans la leçon suivante, du 20 février 1973, il traite de « Une lettre d'amour », nous verrons tout à l'heure en quoi cela pourrait concerner le travail de la plasticienne Sophie Calle.

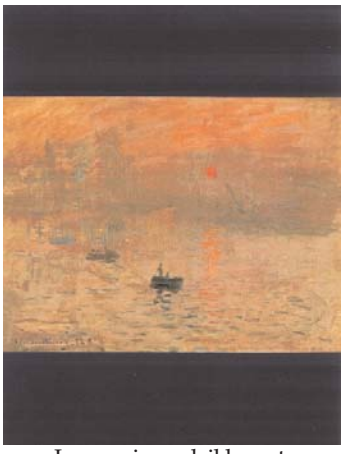
Avec **Vélasquez et les Ménines,** de 1656, on fait, et sûrement pas seulement parce que Foucault le dit, un pas vers le structuralisme.

Pourquoi ? Parce que le peintre se représente dans le tableau, en train de peindre un couple royal qu'on ne voit que dans le miroir, qui est derrière lui, Foucault dit que ce tableau serait « *la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde – de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même – qui est le même – a été élidé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation* ». (Fin du 1er chapitre de « Les mots et les choses » 1966).

Vélasquez : « Les Ménines »

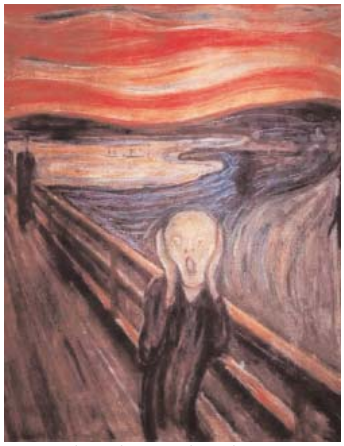
Le Sujet, c'est bien ça : où se trouve le sujet ? Où se trouve ce qui cause l'espace ouvert, avec ses repères. Mais la cause fait-elle repère ? Non. Ce qui fonde a disparu. Et il dit « nécessairement ». Parce que le corps des souverains, même s'il était représenté face à nous, est inaccessible. Velasquez les a mis dans le miroir, la ressemblance est la seule chose saisissable, mais la ressemblance n'est pas adéquation entre le mot et la chose.

Faute de place, sautons ce XVIIIe où des réflexions très pointues ont été faites sur le rapport Humain/Nature, et passons aux ruptures opérées par l'Impressionnisme et le Symbolisme, nés à la fin du XIXe, qui correspondent à la soif de l'artiste de se placer au centre de l'expérience. L'Impressionnisme, qui met tellement en scène la lumière, est en réalité le désir, révolutionnaire, de se saisir soi-même dans le Temps. Après l'Impressionnisme, l'art ne sera plus statique. Dans ce sens, il est l'ancêtre du Cinétisme. Car il faut saisir les choses à divers moments, divers états. « Impression soleil levant» de Monet , en 1872, va marquer cette mouvance du réel, rendue vibratoire par les coups de pinceau. Les Impressionnistes vont abandonner la mythologie grecque, sauf Cabanel en 1863 avec une « Naissance de Vénus », mais c'est contre son genre de peinture que le Salon des Refusés va se constituer, avec Courbet et les autres. Au milieu du siècle, Baudelaire avait découvert l'héroïsme de la vie moderne et introduit dans la méditation du beau l'idée de modernité, c'est-à-dire comment jouir du présent mais dans la précarité, angoisse. Il y a une profonde mélancolie à se connaître transitoire. Situé dans le temps, l'artiste ne peut que voir la nature suivre elle aussi le cours du temps. Telle sera la grande innovation de l'impressionnisme, il ne s'intéresse, dans la nature, qu'à ses changements selon la lumière, le climat, le mois, l'heure, autant d'agents dont l'effet est de dissoudre les contours des choses, effacer tout ce qui définit et immobilise. La découverte des estampes japonaises répond à cette question sur l'universel devenir. L'une d'elles figure dans le portrait de Zola par Manet. L'École de Ukiyo-e sera importante, avec son « monde flottant », « monde changeant ». Le monde des femmes, théâtre, maisons de plaisir, lieux en marge où tout est grâce, galanterie, légèreté, sont sans doute l'antidote du monde patriarcal, rigide. Jouissance autre ? Cela n'empêche pas d'interroger les physiciens sur la lumière, solaire, en 1839 Eugène Chevreul avait publié « De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture ». Le Noir n'existe pas, tout est coloré, jusqu'aux ombres, lesquelles peuvent


« Impression soleil levant »
de Monet

Jeanne Duval par Manet

Félicien Rops: « La tentation de St Antoine »


Edvard Munch: « le cri »

Wölfli le précurseur:
« Campbell's Tomato Soup »

être, par exemple, violettes. Quelqu'un appelle les grands peintres — Constable, Delacroix, Signac — des « princes du royaume des couleurs ». La femme est célébrée comme figure emblématique d'une liberté, c'est la petite Ève fin-de-siècle qu'on rencontre chez Laforgue, nymphe évasive qui va devenir le fantôme de la littérature symboliste, fantôme, ombre, néant, mais représentante du vrai monde, celui de la poésie, de l'intime, comme dans « L'Après-midi d'un faune » de Mallarmé, dans son « Nénuphar blanc », texte qui est peut-être le plus proche de ces images impressionnistes qui chantent l'Eau. Et Jeanne Duval va faire partie de ces héroïnes qui ont opéré la remise en vie. **Jeanne Duval par Manet, qui, là ne sera pas effacée.** Expérience du Sujet comme expérience de son œil. « L'œil, une main », disait Manet.

Alors que le Symbolisme va faire ses choux gras des mythologies, par ambition métaphysique, dirent-ils, et selon Baudelaire, parce que tout est symbole de tout. Il s'agit de peindre des « correspondances ». Mais de manière vitale. Une phrase d'Edgar Morin est citée par Delevoy dans un livre sur le Symbolisme années soixante: « La carence ontologique des Sciences de l'Homme est de ne pas avoir donné de l'existence à l'imaginaire et à l'idée, on n'a vu que reflet là où il y avait dédoublement, dégagement de fumées là où il y avait bouillonnement thermodynamique de vapeurs ». Freud lui ne s'y est pas trompé, dans sa sulfureuse collection, **La tentation de St Antoine, de Félicien Rops,** est en bonne place. Cette voie idéaliste se situant autant à distance de l'art officiel, qui se fabriquait pour les Salons, que de celui des Impressionnistes et Postimpressionnistes.

Comment, de Lautréamont à Gustave Moreau et de Khnopff à Odilon Redon, ils se sont nettement démarqués face au réalisme de leur époque, pour s'orienter vers « l'anéantissement de l'art » à partir de l'angoisse, de la détresse, « **Le cri » d'Edvard Munch (1893)** engageant, au parfum de la drogue, une fuite en avant, vers la décadence de l'art « fin de siècle ». Voix de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, intelligence de Mallarmé, où s'inscrivent les extases d'un Rodin, les angoisses d'un Munch, les arabesques érotiques d'un Klimt, et où s'annoncent déjà certaines options qui seront celles du Surréalisme, parce que l'inconscient y est convoqué de manière évidente. Les textes de Hofmannsthal par exemple en font foi. L'ICS est aux portes, **Charcot le fait surgir à la Salpêtrière,** que Freud est allé voir en 1885. Et les psychiatres s'intéressent tout particulièrement à « l'art des fous », qui sera appelé « art des singuliers », « art brut » etc. tel **Adolf Wölfli,** avec cette œuvre qui le fait « tenir » comme on dit, en 1917 il peint Jésus-Christ, mais en 1929, c'est « Campbell's Tomato Soup », avec cette jolie femme, au-dessus. Pas la peine de rappeler à la fois la « Soupe Campbell » et la « Marilyn Monroe » d'Andy Warhol dans les années soixante. Warhol connaissait-il Wölfli? C'est au docteur Hans Prinzhorn qu'on doit l'un des premiers ouvrages sur l'art des malades mentaux (1922), et aussi au docteur Morgenthaler, qui, dès 1921, consacra une monographie à

Charcot à la Salpétrière

Adolf Wölfli, l'un des plus inventifs parmi ceux que Dubuffet désigne comme les « Irréguliers de l'art ».

Premier collage dadaïste, par Hannah Höch

ET LE RÉEL ?

Et DADA va être la bombe atomique qui va faire exploser l'art. Pour le meilleur et pour le pire, toutes choses étant ambivalentes, disent la philosophie chinoise, et Freud. On a coutume d'occulter les fondatrices femmes, mais c'est **Hannah Höch** (1989-1978) qui a fait le **premier collage dadaïste à l'expo Dada de Berlin en 1919.** Le collage : association d'images ? Collage = rêve ? Le collage aussi avait toujours existé, Arcimboldo et ses « ghiribizzi » (jeux caricaturaux), collage comme « réalité » dit un commentateur, mais le collage n'est-il pas la source du cubisme ? Et plus personne ne va oublier les associations libres qui vont faire l'art jusqu'à aujourd'hui, association de tout et de tout, selon son désir, parce que, résumera Andy Warhol, « l'art c'est notre vie ».

« La fille sans mère » de Picabia

En 1912, Duchamp lit Kandinsky, « La spiritualité dans l'art », l'alchimie et sa symbolique (« pour briser les chaînes du naturalisme, mettre en mouvement la sexualité, qui déplaît aux cubistes »), Duchamp qui crée des transpositions mécaniques (citant Descartes) de l'organisme et de l'acte sexuel, avant Picabia, qui lui fera le tableau « La fille née sans mère » (1916-18), une vraie mécanique. Le « Porte-bouteille » de Duchamp, ce sera pour dire « tout est art » c'est à vous de décider, et surtout « c'est le regardeur qui fait le tableau ».

Selon Noël Arnaud, « Tzara restera l'inventeur de Dada, entreprise de démolition des arts, de la poésie et de la culture établie, unique aussi loin qu'on remonte la marche des idées, audacieuse tentative d'instauration d'une révolution permanente de l'esprit ».

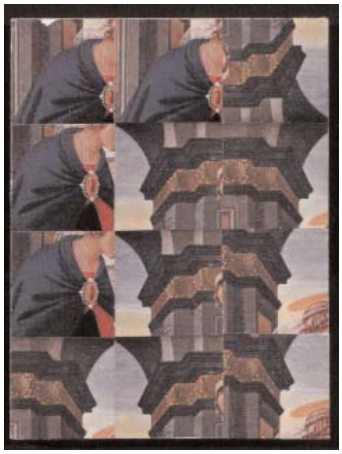
Autoportrait de Brauner, 1931

Brauner, l'un des fondateurs de DADA, (revue « 75 HP », 1924, avec comme mot d'ordre : « lecteur déparasite-toi le cerveau ») va, en bon surréaliste vivre son surréalisme dans son corps, jusqu'aux extrêmes, ce n'est pas du body-art, il ne s'agit pas d'écrire dans la réalité du corps, de la chair, de la peau, mais de laisser la parole de l'ICS s'inscrire dans ce « corps », c'est cela Éros, pour eux, les Dadaïstes, puis les Surréalistes, un événement magique, qui fait sortir les mots du « sillon », ils n'ont pas peur du délire, ils le recherchent, comme on va voir la Pythie. Une parole du monde qui traverse, ils y sont attentifs, et appellent cela le « hasard objectif ». Un exemple, raconté par **Brauner, c'est qu'en 1931 il se peint lui-même avec un œil pendant**, œil qu'en 1938 Oscar Dominguez lui abîmera au cours d'une beuverie. Mais, précise Victor, « en 1931 j'avais aussi photographié la porte d'une voyante, dans un immeuble qui serait celui où Oscar Dominguez aurait son atelier en 1938, et où je perdrai mon œil ! » Ses titres : « Les âges de l'homme », « L'anatomie du désir (tentative de perfectionnement du corps de la femme) ». Il dira que sa mutilation constitue « le pivot capital de l'essentiel de son développement vital », lui fournissant des « images somnambuliques », des « êtres hybrides » (Loup-table, 39-47), « il n'y a toujours que toi pour le démoniaque moderne », lui dira Breton en 1940. « Totem de la subjectivité blessée » (1948), ou « L'onomatomanie des Victor infinis ». Victor rendant hommage à Victor, et ne signant plus que Victor. En 1949 il rompt avec le surréalisme, se sentant assiégé par les « grands Victor », et se « rétracte » dans les objets, dans les animaux. C'est une « recherche du séjour », dans l'impossibilité de communiquer sous « l'oppression de

Autoportrait d'André Breton

Cubomanie de Ghérasim Luca

Cubomanie de Ghérasim Luca

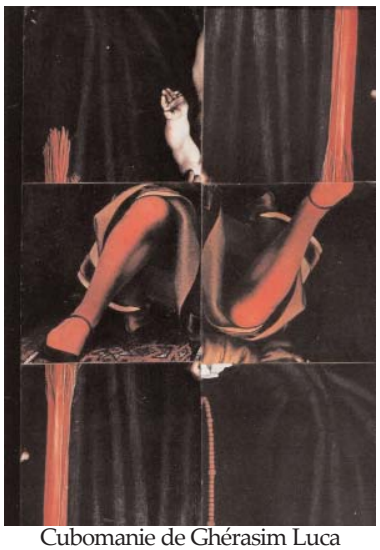

Cubomanie de Ghérasim Luca

l'objet », en 1951. Il y aura « doute vivifiant », « seconde naissance », redécouverte d'un monde plein de possibles. Vers la fin, tableaux-objets où le monde moderne est plein de nouvelles « mamans » « L'automoma », « L'aéroplapla ». En 1962, il écrit : « Ma peinture est autobiographique. J'y raconte ma vie. Ma vie est exemplaire parce qu'elle est universelle. Elle raconte aussi les rêveries primitives dans leur forme et dans leur temps. Ma peinture est aussi symbolique et elle est à chaque fois un message, pas un message métaphysique, mais un message direct et poétique » **Les surréalistes se veulent « voyants » (Breton),** il faut pour cela fermer les organes, les yeux, et écouter, les fous, ou les folles, comme Nadja : « on est venu m'apprendre que Nadja était folle, créature toujours inspirée et inspirante, perdue et prostituée et cependant medium triomphante ». Pourrait aussi s'appliquer à Salvador Dali la phrase « Ma peinture est autobiographique. J'y raconte ma vie. Ma vie est exemplaire parce qu'elle est universelle », Dali, celui qui a parlé génialement (tel un thérapeute), de son frère mort avant lui « Salvador Dali », que l'on voit sous forme de double ovoïde dans la « Métamorphose du Narcisse », tableau, mais aussi très long poème inspiré.

Mais l'une des découvertes majeures d'André Breton est **Ghérasim Luca,** dont Deleuze dira plus tard qu'il est le « *plus grand poète français, mais justement il est d'origine roumaine : il a inventé ce bégaiement qui n'est pas celui d'une parole, mais celui du langage lui-même… »*. L'anti-Œdipe de Deleuze-Gattari ne peut qu'avoir pris sa source dans le Surréalisme roumain, que, né en 1913 à Bucarest Ghérasim Luca fonde, à Paris il déploiera une œuvre qui « *dégage le langage de sa pesanteur par une méthode « inouïe », par une « cabale phonétique », car « une lettre c'est l'être même »*. Par une succession de titres, édités au Soleil Noir puis chez Corti : « Le Vampire passif, avec une introduction sur l'objet objectivement offert », « Le secret du vide et du plein » (1947), « Héros-limite », « Dé-monologue », « Le chant de la carpe », « Paralipomènes », « La proie s'ombre », « L'inventeur de l'amour », « La voici la voix silenxieuse » etc. il opère une **déconstruction du langage** qui s'accompagne d'une déconstruction des images de la peinture classique, sous la forme des **« Cubomanies ».**

« Prendre corps » est un poème de Paralipomènes, dont voici un extrait :

Je te narine je te chevelure
je te hanche
tu me hantes
je te poitrine
je buste ta poitrine puis te visage
je te corsage
tu m'odeur tu me vertige
tu glisses
je te cuisse je te caresse
je te frissonne
tu m'enjambes
tu m'insupportable
je t'amazone
je te gorge je te ventre
je te jupe
je te jarretelle je te bas je te Bach


Cubomanie de Ghérasim Luca

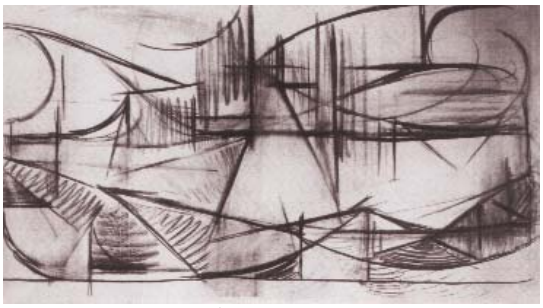
oui je te Bach pour clavecin sein et flûte
etc.

Les Surréalistes sont de retour aux sources, d'art tribal, ils accueillent Aimé Césaire comme celui qui « opère par le langage la récupération des pouvoirs perdus sous le système de contrainte de la culture occidentale »… L'influence de l'Afrique se fait sentir, témoin par exemple « La création du Monde » de Fernand Léger. Les Surréalistes promulguent un retour aux mythes, aux légendes, aux contes de partout, à la magie. La liste des œuvres ayant pour objet la Mythologie grecque ou autre serait énorme, citons Chirico : « Hector et Andromaque », la Revue « Le Minotaure » est crée en 1933, son titre est proposé par André Masson, avec son obsession de la Terre-Mère, de la fertilité, obsession aussi de Mithra, Osiris, Dionysos, le Labyrinthe… Mais la Mythologie chrétienne n'est pas en reste, par exemple avec cette tache d'encre de Picabia intitule « La Sainte Vierge »

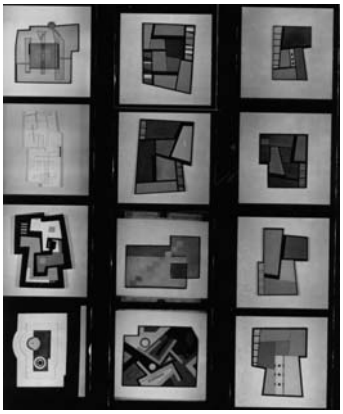
« La création du monde »
de Fernand Léger

Pourtant, parallèlement, s'est tracée la voie de l'Abstraction, lyrique ou géométrique.

De quel « corps », là, s'agit-il ? Non pas d'un corps anatomique, mais de ce qu'on lui prête d'essentiel : la force créatrice. C'est ce que diront Klee et Kandinsky, et, plus tard les gens de Cercle et Carré, autour de Seuphor et de l'uruguayen Torres-Garcia, Mondrian etc. **Mondrian intitule « Nu » un tableau totalement abstrait de 1912.**


Mondrian 1912 « Nu »
(étude 1912)

Et cet art abstrait, d'une immense richesse, **Carmelo Arden Quin,** né à Rivera en Uruguay en 1913, va le révolutionner en 1935, à l'âge de 22 ans, au sortir d'une conférence de Torrès Garcia à Montevideo. Lorsque le « maître », retour de 43 ans d'Europe, à qui il montre un tableau déjà écorné, mais dans un style cubiste, lui fait cette remarque : « Picasso, toujours Picasso ! », le jeune Carmelo rentre chez lui et peint « **Diagonale des carrés** », premier tableau à forme irrégulière de l'Histoire de la Peinture. Aujourd'hui, à l'âge de 95 ans, il mène toujours le Mouvement MADI (car**M**elo **A**r**D**en qu**I**n, et aussi **MA**térialisme **DI**alectique) à travers le monde, Paris, Brésil, Uruguay, Hongrie, États-Unis, Italie, etc.

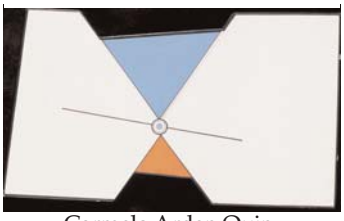

Premiers tableaux non orthogonaux de l'Histoire de la peinture, par Arden Quin

Carmelo Arden Quin recevant dans son enfance, en Uruguay, toute la culture européenne, française, et surtout Mallarmé qui va faire de lui aussi un poète, dans le mi-dit, et l'œuvre plastique également devra être sortie de la représentation et de l'expression, avec une retour – dialectiquement marxiste – au « primitivisme » (Torres-Garcia y est pour quelque chose, et aussi « Arte de los pueblos aborigenes », du Catalan José Pijoan (1931), étude sur les arts africains, océaniens et amérindiens et leurs formes), qui permet le travail du « plan ».

Arden Quin Tableau-Objet « Instance » - Huile sur panneau et piéces métalliques et divers, 62 cm x 59 cm - 1956

Carmelo Arden Quin :
« Diagonale
des carrés », 1935

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, auxquels Carmelo eut la chance d'être initié adolescent, et qui avaient déjà marqué son aîné le poète chilien Huidobro qui, dans une conférence à Madrid en 1921, avait dit : *« En toutes choses il y a une parole interne, une parole latente, sous-jacente au mot qui les désigne, c'est cette parole que*


Carmelo Arden Quin :
« Autoportrait »

Paulina Ossona dans une danse géométrique chorégraphiée par Carmelo Arden Quin

Composition Noire et blanc - Acrylique sur panneau plastique, 71 cm x 60 cm - 2005

Octobre 1945, soirée « Arte Concreto Invención » chez Enrique Pichon-Rivière

Revue « Ailleurs », portrait de Lautréamont par Antonio Asis

doit découvrir le poète […] La valeur du langage poétique est directement proportionnelle à son éloignement du langage parlé. »,

Mallarmé qui a cherché un langage de la rupture, jusqu'à « l'inintelligible », Mallarmé fasciné par la musique, et les musiciens l'utilisant (Debussy : « Prélude à l'après-midi d'un faune ») car le rejoignant de manière évidente sur sa musique à lui, sur cette « image sonore » chère aux linguistes, ses rythmes… Au début des années quarante, mettant MADI sur pied, Arden Quin s'est adjoint la musique dodécaphonique avec Esteban Eitler, une danse MADI était chorégraphiée par Arden Quin et dansée par Paulina Ossona.

Octave Mannoni, dans « Travail de la Métaphore » (avec Kristeva, Haag, E. Ortigues et M. Schneider, Denoël, 1983), mentionne que Mallarmé a « rémunéré le défaut des langues », et rémunérer le défaut de la forme c'est ce qu'a fait et continue de faire Arden Quin, entamant celle-ci comme pour la remettre dans le champ de l'infini. La conscience polygonale n'est pas un concept de hasard, c'est la mise en acte du « défaut », de la « faille », d'où l'offre, de MADI, de « jouer » avec les objets du monde, dont font partie les mots, et **les** formes. Dans son recueil d'aphorismes, « Opplimos » (Ed. José Corti, 1961), Arden Quin écrit : « Ces objets forment un cercle glorieux : la conscience ».

Mais après la parution en 1944 de la revue « Arturo », devenue objet de culte, la première manifestation de ce qui allait devenir MADI (Exposition « Arte Concreto-Invención »), s'est produite chez le président de la Société Psychanalytique argentine, Enrique Pichon-Rivière, et dans son manifeste « El Movil », qu'il lit devant eux, Arden Quin rend hommage aux psychanalystes présents, ainsi qu'à Freud. Dans cette soirée il y a Enrique Pichon-Rivière et son épouse, A. Aberastary, qui a fondé à Buenos Aires une école de psychologie sociale, Marie Langer, viennoise, une des premières analystes didactiques de l'association psychanalytique argentine, analysée par Freud, Ramón Melgar, membre du Parti Radical Argentin et directeur de la clinique psychiatrique La Chapelle, les docteurs Hardoy et Arnaldo Rascovsky, Taglia, le poète Daniel Devoto, le Dr Tagliaferro, E. Steiner, H. Erhardt, qui joue du hautbois, S Langer, Sra Melgar, G. Kosice. Arden Quin a rencontré Pichon-Rivière, et les docteurs Piterbarg et Pellegrini à la clinique Melgar, où ils avaient parlé de psychanalyse, de politique, d'art, et joué au poker.

Dans le revue « Ailleurs » qu'Arden Quin va faire paraître à Paris, dans le n° 8 (hiver 1966) un extrait du travail de Pichon-Rivière sur Lautréamont est édité, travail auquel il consacrera 30 années de sa vie. Ce même n° 8 contiendra un texte d'Arden Quin « sur une impropriété de langage », sur la « géographie qui bouge », et le mot « inconscient » est prononcé, de manière ludique… En 1924, c'était avec l'appui des psychiatres Pitterbach et Pichon-Rivière que le poète Aldo Pellegrini avait créé la revue « Què ». Arden Quin fréquenterait beaucoup les psychanalystes, aussi Salomon Reznik et Sofia Muller avant son départ pour Paris en 1948, Sofia Muller encore psychanalyste en Argentine aujourd'hui, et, plus tard, à Paris, Josée Lapeyrère, membre de ce qui était à l'époque l'Association freudienne, qui participa à

énormément d'expositions MADI, et actes poétiques, dont l'œuvre MADI consistait en poèmes sur plexiglas, en textes poétiques. Elle était aussi critique d'art. Et elle était présente à la Galerie de la Salle, Saint-Paul, le 7 février 1996, quand fut organisée, en hommage, la réplique de la séance de 1945 chez Pichon-Rivière à Buenos Aires, Arden Quin y relut le manifeste « El Movil » ainsi que son texte « Pedro Subjectivo », tout cela accompagné d'improvisations chorégraphiques et poétiques. De nombreux psychanalystes des Alpes-Maritimes y assistaient, ceux qui allaient fonder l'AEFL, ainsi que des membres des Études Freudiennes. Une étude du rapport d'Arden Quin avec la psychanalyse est en préparation, tant d'échos résonnent entre lui et elle, entre autres le titre de son Manifeste de 1995 dans le catalogue d'Arte Struktura, Milan: « Raison d'être », et puis cette obsession du ciel (du Grand Autre?) qui rappelle encore Mallarmé, dans « L'Azur »: « *Il fallait toute cette poignante révélation pour motiver le cri sincère et bizarre de la fin, l'azur* », en rapport, pourquoi pas, avec cet extrait (d'Arden Quin) dans « Ailleurs » n° 2:

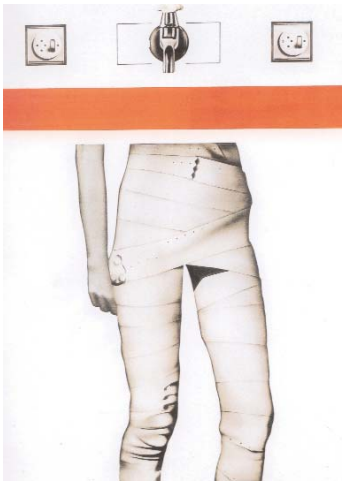
« L'orientation émouvante. Le centre de coordination des bandes étroites mouvements de la S. L'ARBRE DOUX la voûte céleste avec une précision de quelques minutes DE PRÉSENCE là aussi. »

D'autant que Jean-Louis Backes, pour parler du texte mallarméen, a écrit: « On pourrait recourir à une autre métaphore, **celle d'une géométrie en mouvement, qui ne se résout pas en concepts, mais persiste à imposer des figures ».**

Pour dire que chez les grands de l'art géométrique, la relation à la linguistique est présente, et au mouvement, et au « cri ». Ce qu'Arden Quin enlève au tableau, dans sa dé-coupe, ne serait-ce pas encore cette « *rose absente de tous les bouquets, absente avec frissons, et qu'il dit la seule vraie* », comme le mentionne encore Octave Mannoni. Manière alors de « *donner un sens plus pur aux mots de la tribu, et rémunérer le défaut des langues* ». Livrer un sens indifférent, ne rien produire. Ne conjurer que le néant. Le mystère est dans les lettres. Pour Arden Quin le mystère sera dans les formes. Il ne se peut, ce « sens indifférent » qu'à restituer le « défaut », l'imperfection des langues, dit Mallarmé. « La poésie hurle ses démonstrations par la pratique », dit-il encore.

Et pour faire de l'interprétation sauvage, ne peut-on attribuer la « conscience polygonale » d'Arden Quin à ces cerfs-volants qu'il fabriqua à l'âge de 12 ans pour les festivités de Montevideo, comme Claude Gilli, l'un des membres éminents de l'École de Nice, tomba amoureux de la peinture à l'âge de 4 ans, le nez dans un pré où il y avait des boutons d'or.

Alors pendant que les Nouveaux Réalistes vont pétrir un autre rapport à l'objet avec Pierre Restany comme théoricien, la Nouvelle Figuration ou Figuration narrative, avec Xuriguera va s'attaquer à l'actualité, la publicité, la BD, **Peter Klasen,** allemand, peint un monde concentrationnaire, industriel, dans lequel le corps de la femme, chair tendre, est pris, et même déformé, et Adami, comme Arroyo, Fromanger, Rancillac, Télémaque, Monory, Cueco travaillent l'image dans une histoire, comme dans la BD, la pub.



Peter Klasen, allemand, peint un monde concentrationnaire

Henry Le Chénier
« Chemin de croix »

Gérard Eppelé.
« Les yeux fermés »

Le Chénier, qui les a beaucoup fréquentés ainsi que Crémonini, a inventé ce corps démantibulé, souvent à plus de membres que nécessaire, corps imaginaire de multitude, corps de la chute, les douze stations de ce Chemin de Croix sont toutes vertigineuses, avec le Christ en croix béant de son cri, une bouche de feu, une abysse. Sur Francis Bacon, Deleuze a greffé son idée de corps sans organe, pure sensation. Bacon, ce génie de l'arrêt sur image permanent de la chose qui se dissout. Évocation de la psychose, avec un hurlement central, aussi ? Bacon souffrait d'allergie. Ce qui explique peut-être cette enveloppe mutilée, ces torsions, ces peaux remplacées par des voiles.

Gérard Eppelé est de la même famille, un peintre de l'écorché, de la sensation. Sartre avait écrit sur Wols un texte qu'il a permis qu'on utilise pour Gérard Eppelé, un texte impressionnant, extrait de « Visages » (Ed. Seghers 1948) : « Le visage n'est pas simplement la partie supérieure du corps. Un corps est une forme close, il absorbe l'univers comme un buvard absorbe l'encre. La chaleur, l'humidité, la lumière s'infiltrent par les interstices de cette matière rose et poreuse, le monde entier traverse le corps et l'imprègne. Observez à présent ce visage aux yeux clos. Corporel encore et pourtant différent d'un ventre ou d'une cuisse ; il y a quelque chose de plus, la voracité ; il est percé de trous goulus qui happent tout ce qui passe à portée. Les bruits viennent clapoter dans les oreilles et les oreilles les engloutissent ; les odeurs emplissent les narines comme des tampons d'ouate. Un visage sans les yeux, c'est une bête à lui tout seul. Mais voici les yeux qui s'ouvrent et le regard paraît : les choses bondissent en arrière ; à l'abri derrière le regard, oreilles, narines, toutes les bouches immondes de la tête continuent sournoisement à mâchonner les odeurs et les sons, mais personne n'y prend garde. Le regard c'est la noblesse des visages parce qu'il tient le monde à distance et perçoit les choses où elles sont ».

Sartre est un monument concernant son désir d'intervenir dans la question esthétique : Les « Inédits de Sartre et les Arts » sont un numéro entier d'« Oblique », tout un parcours, y compris avec tous les portraits faits de lui par des artistes, Masurovsky, Rebeyrolle, Dotremont, Iborra, Yankel, Staritski, L'Hermitte, Prassinos, Francken, Calder, Matta, Giacometti, etc. et Sartre voulant « penser l'art », avec Calder, Giacometti, Masson, Wols, etc. et aussi des peintres classiques comme Le Tintoret, qui saurait donner du poids à « un objet dans l'espace où nous vivons », un espace à trois dimensions, très violent, dans la « Crucifixion », où il s'agit d'une chute, et aussi dans « Saint Marc délivrant un esclave », la pesanteur du corps. Ce n'est plus la capacité de l'homme à tenir sur ses pieds, le Saint est couché, éloigné du sol, mais il tombe, se retient de tomber, c'est la pesanteur. Et puis une forme de beauté dans la torture : Rebeyrolle. Et, au passage, dans « L'écrivain et sa langue » : « L'articulation n'est pas faite pour exprimer le désir, mais le désir se glisse dans cette articulation ». Cf. La nausée : « Le vide se glisse partout : entre les yeux et les paupières, entre les lèvres, et les trous de nez », et, à propos de Giacometti : «… la grande nature vague s'est glissée dans leur ville, elle s'est infiltrée ; partout, dans leur maison, dans leurs bureaux, en eux-mêmes… »

Mais Lacan s'en est mêlé, pour montrer de manière éblouissante à quel point la psychanalyse est un « envers », il n'y a pour le regard ni « noblesse », ni de « choses où elles sont », et, après avoir,

dans « Les temps modernes » (1961, numéro spécial sur Merleau-Ponty) parlé de Sartre, de ce que celui-ci exprime de « l'engluement de la conscience dans la chair à la quête dans l'autre d'un sujet impossible à saisir etc. » en 1973, Lacan, dans **« Les quatre concepts de la psychanalyse » développe, sur le regard, et à propos des « Ambassadeurs » de Holbein le jeune :**

Holbein : « Les ambassadeurs »

« Dès que ce regard, le sujet essaie, si je puis dire, de s'y accommoder, il devient cet objet punctiforme, ce point d'être évanouissant, avec quoi le sujet confond sa propre défaillance. De tous les objets où le sujet peut reconnaître la dépendance où il est dans le registre du désir, le regard se spécifie comme insaisissable, et c'est pour cela qu'il est, plus que tout autre objet, méconnu. C'est aussi peut-être pour cela que le sujet trouve si heureusement à se symboliser dans son propre trait évanouissant et punctiforme, dans ce quelque chose où il ne reconnaît pas le regard, à savoir dans cette illusion de la conscience de *se voir se voir*. » Le [problème] est donc que le regard est cet envers de la conscience ; comment allons-nous essayer, si vous me permettez l'expression, de nous « imaginer » le regard ? L'expression n'est point indue, car enfin, le regard, nous pouvons lui donner corps. Vous le savez, Sartre, en un des passages les plus brillants de *L'être et le néant* le fait entrer en fonction dans la dimension de l'existence d'autrui. Entreprise à proprement parler fascinante, car elle est heureuse. Je veux dire qu'elle nous donne le sentiment que quelque part, en un point absolument privilégié, il lui est donné, réellement réalisé — vous le savez, c'est comme regard qu'autrui se présentifie, dans un champ qui est celui que Sartre a d'abord défini comme celui de objectité. Pour autant qu'il laisse dans une confrontation, liés en une incertitude fondamentale, l'objet et la conscience néantisante, autrui resterait suspendu aux mêmes conditions, l'autrui, ai-je dit, j'espère, resterait suspendu aux même conditions partiellement irréalisantes qui seraient celles de l'objectité s'il n'y avait le regard. Le regard tel que le conçoit Sartre, c'est le regard dont je suis surpris, surpris en tant qu'il change toutes les perspectives de mon monde, qu'il en change ses lignes de force qui, du point de néant où je suis, ordonnent le monde dans une sorte de réticulation rayonnée des organismes. Ce lieu de rapport de moi, sujet comme néantisant, par rapport à ce qui m'entoure — aussi bien le regard à son sens aurait là un tel privilège qu'il irait jusqu'à me faire « scotomiser » ([c'est] moi qui ici ajoute le mot) l'œil de celui qui me regarde comme objet. En tant que je suis sous le regard, écrit Sartre, je ne verrais plus l'œil qui me regarde, et si je vois l'œil, c'est alors le regard qui disparaît. Est-ce là une analyse phénoménologique qui puisse être tenue pour effectivement juste ? Il n'est pas vrai que quand je suis sous le regard, que quand je demande un regard, que quand je l'obtiens, je ne m'intéresse point, je ne le vois point comme regard. Cette sphère qui peut s'étendre assez loin (et il s'agit justement de savoir jusqu'où elle s'étend), cette sphère du masque que j'appelle le regard — des peintres ont été éminents à saisir ce regard comme tel dans le masque, et je n'ai besoin que d'é-

Louis Chacallis : « Silent running », Face, 1990, Anamorphose Avec la mention : « A l'aide de la technique de l'anamorphose, je cherchais à inscrire dans l'espace un tableau sur plusieurs dimensions. Dimensions conjuguées où tous les angles de vue peuvent être *envisagés seulement* dans un mouvement cinétique du corps et du regard. Réduction de l'espace de la représentation à un espace de présentation » (Louis Chacallis)

Louis Chacallis : « Silent running », Côté, 1990, Anamorphose

Louis Chacallis: « Le rêve de Dürer », 1990, Anamorphose

Louis Chacallis: « L'œil du Perspecteur », 1990, Anamorphose

voquer Goya, par exemple, pour vous le faire sentir. Le regard se voit, ce regard dont parle Sartre, ce regard qui me surprend et me réduit à quelque honte, puisque c'est là le sentiment qu'il dessine comme le plus accentué. La raison de cette rencontre du regard, c'est curieusement, à repérer dans le texte même de Sartre, non point dans un regard vu qu'un regard par moi imaginé au champ de l'Autre. Car si vous vous reportez à son texte, vous verrez que loin de parler de l'entrée en scène de ce regard comme de quelque chose qui concerne ce que nous appelons un regard, c'est à un bruit de feuilles soudain entendu tandis que je suis à la chasse, qu'il se reporte, c'est à un pas surgi dans le couloir et à quel moment ? Au moment où lui-même s'est présenté dans l'action de regarder et pas n'importe comment, par un trou de serrure. C'est un regard qui, le surprenant dans sa fonction imaginée de voyeur qu'il soutient, le déroute, le chavire et le réduit à ce sentiment de la honte. Le regard dont il s'agit est bien présence d'autrui comme tel et sans doute rapport à quelque chose dont il n'est point fondamentalement erroné de l'appeler le regard. Mais est-ce bien dire qu'originalement c'est dans ce rapport de sujet à sujet, dans la fonction de l'existence d'autrui comme me regardant, que nous saisissons bien ce dont il s'agit d'original dans le regard ? Peut-être y aurait-il moyen de repérer, dans le champ de la vision même auquel il appartient si évidemment, ce regard comme objet, objet dans la fonction dont il s'agit, à savoir dans ce rapport à l'inconscient pour autant qu'il nous permet, pour la première fois dans l'histoire, de situer la relation du désir. Et aussi bien dans l'exemple sartrien lui-même, se voit-il que le regard ici n'intervient, n'est efficace que pour autant que le sujet s'y sent surpris — non pas tellement comme sujet (comme cet élément néantisant, punctif orme qui est le corrélatif du monde de l'objet, d'idées) mais de Sartre qui s'incarne devant nous, qui se représente comme surpris dans une fonction, elle-même, de désir. Et ce n'est pas parce que ce désir s'instaure dans le domaine même dont il s'agit, celui que j'ai appelé de la voyure, que nous pouvons escamoter cette dimension, puisque là elle est faite surgir pour relater mon [?] d'une façon qui, par rapport à ce qui précède, introduit une dimension nouvelle. Le privilège du regard dans la fonction du désir, dans le mécanisme de la vision même, est en nous, nœud coulant, si je puis dire, le long même des veines par où ce domaine de la vision [méconnu] comme tel, est intégré à ce qui concerne le désir. Ce n'est point pour rien que c'est à la même époque, où la méditation cartésienne inaugure dans sa pureté, la fonction du sujet, que se développe au plus haut point cette dimension de l'optique, que je distinguerai ici en l'appelant « géométrale ». Je vais tout de suite centrer, autour d'un objet et pour que ma démonstration ne vous paraisse point se perdre dans l'abstraction, illustrer par un objet entre autres (il en est de nombreux…) ce qui me paraît exemplaire dans ce qui, si curieusement, a attaché tant de réflexions, tant de constructions à l'époque. Une référence, pour ceux qui voudront pousser plus loin ce que j'essaie de vous faire sentir aujourd'hui : le livre de Baltrusaitis sur les *Anamorphoses.* J'ai fait, dans le temps, dans mon séminaire, grand usage de certaines [propriétés] de cette fonction de l'anamorphose précisément dans la mesure où elle était une structure exemplaire.

Louis Chacallis: « Tavola 1 », 1991, Anamorphose

Pour ceux qui n'ont pas été là au moment où j'en parlais, et qui ne savent pas, d'autre part, ce que c'est qu'une anamorphose, j'en ai montré à mon séminaire un très très bel exemple que j'ai pris soin d'apporter du dehors. Une anamorphose simple, non pas cylindrique, consiste en ceci : supposons un portrait qui serait ici sur cette feuille plane, et vous voyez là, par chance, ce tableau noir dans cette position oblique. Supposez qu'à l'aide d'une série de fils ou de traits idéaux, je reporte sur cette paroi oblique chaque point de l'image ici dessinée. Je pense que vous imaginez facilement ce qui en résultera sur un tableau si c'est… un tableau oblique : vous obtiendrez cette figure extraordinairement élargie et déformée selon les lignes de ce qu'on peut appeler une perspective. Ça suppose que si ce travail étant fait, j'en laisse, j'enlève ce qui a servi à la construction, à savoir l'image placée dans mon propre champ visuel, l'impression que je retirerai en me plaçant, en restant à cette place par rapport à la paroi oblique qui est là-bas en face de moi, sera sensiblement la même, à savoir, disons, qu'au moins je reconnaîtrai les traits généraux de l'image. Au mieux, j'en aurai une impression identique. Je vais maintenant faire circuler quelque chose qui date d'une centaine d'années auparavant, 1533, à savoir l'image, que je pense vous reconnaissez tous : « **Les Ambassadeurs** » **peints par Hans Holbein.** Ceux qui le connaissent s'en verront, par là, remémorés. Ceux qui ne le connaissent pas auront à la considérer avec attention pour l'usage que j'espère en faire dans ce qui va venir. Déjà, le mode sous lequel je viens d'être amené à vous exposer la construction d'une anamorphose vous introduit à la considération de quelque chose concernant le champ de la vision que j'exprimerai ainsi. Il y a un mode sous lequel la vision s'ordonne dans ce qu'on peut appeler en général, la fonction des images, cette fonction se définissant en relation à une correspondance point par point, de deux unités dans l'espace. Qu'une image soit une image virtuelle, qu'elle soit une image réelle, quels que soient les intermédiaires optiques pour établir leur relation, cette correspondance point par point est essentielle. Ce qui est de cet ordre dans le champ de la vision est donc réductible à ce schéma, le plus simple, celui qui est matérialisé dans le mode sous lequel tout à l'heure je vous expliquais que pouvait s'établir l'anamorphose, à savoir le rapport d'une image en tant qu'elle est liée à une surface par un certain point que nous appellerons si vous le voulez, pour nous entendre, « point géométral », et que quoi que ce soit qui soit déterminé de cette façon méthodique où la ligne droite joue son rôle du fait d'être le trajet de la lumière, quoi que ce soit qui s'établisse dans un tracé ainsi constitué pourra s'appeler « image ». Il est clair qu'au point de la réflexion artistico-scientifique […], l'art se mêle à la science, Léonard de Vinci est à la fois savant par ses constructions dioptriques et en même temps artiste. Aussi bien le traité de Vitruve sur l'architecture n'est pas loin. C'est dans Vignole et dans Alberti que nous trouvons l'interrogation progressive des lois géométrales de la perspective, et autour des recherches pour la perspective que s'institue un intérêt privilégié concernant le domaine de la vision dont nous ne pouvons pas ne pas voir la relation avec l'interrogation, j'allais dire l'institution du sujet cartésien — qui est lui aussi une sorte de point géométral. Le sujet ici s'institue comme point de perspective — d'où l'ordre de la vision tel qu'à cette époque […] le tableau, cette fonction si importante sur laquelle nous aurons à revenir, s'instaure, s'organise

Louis Chacallis: « Corpus in abstracto », 1993, Anamorphose

Arcimboldo:
« Allégorie de l'eau »

d'une façon complètement nouvelle dans l'histoire de la peinture de cette perspective rigoureuse en tant qu'elle est géométrale. C'est là ce à quoi, en ce point crucial de la constitution du sujet et de son rapport à la vision, c'est là ce à quoi nous avons affaire. Or, je vous prie de vous reporter à l'œuvre de Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient,* pour que vous y voyez développé de façon manifeste, quelque chose qui vous rendra sensible que ceci laisse totalement échapper ce qu'il en est de la vision. Car cet espace de la vision, même en y incluant ces parties imaginaires dans l'espace virtuel dans le miroir dont vous savez que j'ai fait grand état, est parfaitement reconstructible, imaginable par un aveugle. Ce dont il s'agit est repérage de l'espace, et non pas vue. L'aveugle peut concevoir que sous certains modes, ce champ de l'espace qu'il connaît et qu'il connaît comme réel, peut-être perçu à distance et comme simultanément. C'est bien plus d'une fonction temporelle, d'une instantanéité dans une exploration où, comme les ouvrages d'optique le montrent (voyez l'ouvrage même de Descartes en sa *Dioptrique),* l'action des yeux est représentée comme l'action conjuguée de deux bâtons. Cette dimension géométrale de la vision est quelque chose qui, à tout le moins devons-nous dire, n'épuise pas et loin de là, ce que le champ de la vision comme tel, nous propose comme relation subjectivante originelle. Aussi bien devons-nous entendre cet usage, en somme vous le voyez, inversé, qui est fait dans l'anamorphose, de l'établissement de la perspective, car quel en est l'appareil originé ? C'est Dürer lui-même qui l'a inventé. Le portillon de Dürer, c'est quelque chose qui est vrai [ment] comme ce que tout à l'heure je mettais entre moi et ce tableau, à savoir une certaine image, ou plus exactement une toile, un treillis que vont traverser les points, les lignes droites, qui ne sont pas du tout obligatoirement des rayons mais aussi bien des fils qui relieront chaque point que j'ai à voir dans l'entourage, la structure du monde, à un point, où la toile, le réseau, sera par cette ligne traversé. C'est pour établir une image perspective correcte que le portillon de Dürer est institué. Que j'en renverse l'usage, que je prenne plaisir à quelque chose qui n'est pas du tout la restitution du monde qu'il y a au bout mais, pour un autre, surface, la déformation de ce que j'aurais moi-même obtenu d'une image sur cette surface de champ, que je m'attarde comme à un jeu délicieux à ce procédé qui fait apparaître quelque chose dans un étirement, une déformation particulière, et je vous prie de croire que la chose a eu sa place dans son temps. Le livre de Baltrusaitis vous dira les polémiques furieusement passionnées qui sont surgies de ces pratiques qui avaient abouti à des ouvrages considérables. Le couvent des Minimes actuellement détruit mais qui était du côté de la rue des Tournelles, portait sur une très longue paroi d'une de ses galeries, comme par hasard *Le Saint Jean l'Évangéliste à Patmos,* tableau qui est à la mesure d'une galerie d'une longueur à peu près comparable. Ou encore, il fallait le voir à travers un trou pour que tout l'effet fut porté à toute sa valeur déformante et pouvait, comme ce n'était pas le cas dans cette fresque particulière mais comme ça l'était dans d'autres, prêter à toutes les ambiguïtés paranoïaques. Tous les usages ont été faits depuis Archimboldo jusqu'à Salvador Dali. Est-ce qu'il ne vous paraît pas singulier, voire frappant, que ce quelque chose (où j'irai jus-

Louis Chacallis: « Tondo », 1992, Anamorphose. Avec la mention: « Deux corps tournent en rond, fardés jusqu'aux pieds. Ils se tranchent violemment les membres à l'aide de sagaies d'acier. Les corps se cabrent, se distordent, s'écartent en portions; le cercle à l'intérieur duquel ils tournent se construit de sa brèche par l'usure de la course. Une odeur inhumaine remplace imperceptiblement leur présence. Odeur masse où les résidus de chair ne sont plus référents. Sur le sol peint, peint de rouge, les débris amoncelés en anneaux rejettent lourdement leur chaleur de sang. Un grand calme suivit, grand comme l'incertitude des choses ». Louis Chacallis, 1978

qu'à voir la fascination complémentaire de ce que laissait échapper ce type de recherches sur la perspective), comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer quelque chose qui ressemble à l'effet… d'une érection ? Imaginez un tatouage qui se développe sur l'organe ad hoc où il était tracé à l'état de repos ; où il prend dans un autre état sa forme, si j'ose dire, développée. Est-ce que vous n'avez pas là quelque chose où apparaît comme l'immanence à cette [phase] spécifiée, extraite, […], dans la formation du regard, comme étant cette fonction géométrale qui, je vous le souligne, n'a rien à faire à proprement parler comme telle avec la vision qui n'en suppose absolument pas la dimension que nous essaierons dans sa forme propre d'articuler et d'articuler la prochaine fois ? Comment ne pas là voir dans ce jeu même ici manifester, au niveau de cette dimension partielle, manifester quelque chose comme ce qui pour nous prend toute sa valeur d'être par ailleurs symbolique de la fonction du manque, à savoir l'apparition du fantôme phallique ! Or, dans ce tableau des *Ambassadeurs* qui, j'espère, a circulé assez pour qu'il ait passé maintenant entre toutes les mains, que voyez-vous, qu'est-ce cet objet étrange, suspendu, oblique au premier plan ? En avant de ces deux personnages dont la valeur comme regard, je pense, vous est apparue à tous, ces deux personnages figés, raidis dans leurs ornements monstrateurs, entre lesquels toute une série d'objets qui ne sont rien d'autre que ces objets là même qui dans la peinture de l'époque figurent les symboles de la *vanitas ?* Corneille Agrippa[1], à la même époque, écrit son *De vanitate disciplinarum.* Il s'agit autant des sciences que des arts, et ces objets sont tous symboliques des sciences et des arts tels qu'ils étaient à l'époque groupés dans les *trivius* et *quadrivius* que vous savez. Qu'est-ce que, devant cette monstration du domaine de l'apparence sous ses formes les plus fascinantes, que cet objet volant ici incliné ? Vous ne pouvez le savoir [que quand] vous vous détournez, échappés de la fascination du tableau. Commencez à sortir de la pièce où sans doute vous a-t-il longuement captivé. C'est alors que, vous retournant en partant comme le décrit l'auteur des *Anamorphoses,* vous saisissez sous cette forme, quoi ? Une tête de mort. Or ce n'est point ainsi qu'elle se présente d'abord, cette figure que l'auteur compare à un os de seiche qui, quant à moi, m'évoque [ce pain de deux livres] que Dali, dans l'ancien temps, se complaisait à poser sur la tête d'une vieille femme choisie exprès bien miséreuse, crasseuse et d'ailleurs inconsciente, ou bien encore ces [montres molles du même] dont évidemment la signification non moins phallique que celle de ce que vous voyez se dessiner en position volante au premier plan de ce tableau, tout de ceci nous manifeste qu'au cœur même de ces recherches concernant la fonction géométrale, au cœur même de ce […] historique où se dessine le sujet, Holbein nous manifeste ici, d'une façon visible, quelque chose qui n'est rien d'autre que de voir au premier plan du tableau ce qui est suffisamment indiqué par sa forme enfin aperçue dans la perspective anamorphique, à savoir le sujet comme néantisé — mais néantisé sous une forme qui est à proprement parler l'incarnation dans l'image de ce (- ~) de la castration qui, pour nous, centre et rend nécessaire de centrer tout ce qui concerne l'organisation des

Louis Chacallis : « Tondo. Du représenté au présenté », Anamorphose

1 Corneille Agrippa, *De incertacline et vanitate scientiarum et artium et excellentia verbi Dez declamatio.* Anvers 1530.

Francis Bacon

Yves Klein « Anthropométrie »

désirs à travers les cadres des pulsions fondamentales. Comment le dire plus profondément et voir que c'est plus loin encore qu'il faut chercher la fonction de la vision et voir se dessiner à partir d'elle, non point ce symbole phallique ni ce fantôme anamorphique, mais le regard comme tel, dans sa fonction pulsatile à la fois éclatante, étalée si l'on peut dire, comme elle l'est dans le tableau que vous avez, par exemple, qui n'est rien d'autre que ce que tout tableau est, à savoir un piège à regard ? Mais comment — à mesure que ce regard, dans quelque tableau que ce soit, c'est précisément à le chercher en chacun de ses points que vous le verrez disparaître, c'est ce que j'essaierai d'articuler mieux la prochaine fois.

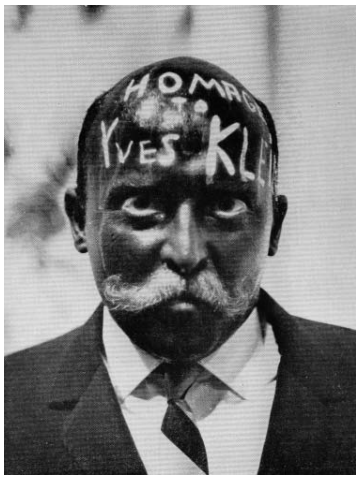
C'est une ère où les philosophes, psychanalystes, écrivains, écrivent sur les arts, ainsi Philippe Sollers publie en 2001 « L'éloge de l'Infini » recueil de textes sur la littérature et les arts plastiques, Cézanne, Bacon (« un grand artiste vient toujours d'une sauvagerie d'enfance »), Picasso (« La peinture n'est pas une question de sensibilité. Il faut usurper le pouvoir. On doit prendre la place de la nature, et ne pas dépendre des informations qu'elle vous offre), et, au sujet de Proust, et Joyce, et d'autres, **le corps** : « Il faut essayer en lisant Proust, d'imaginer la façon dont il fonctionne de l'intérieur. Ce n'est pas un corps comme les autres. C'est un corps très particulier. Pas seulement cette histoire d'asthme. Pas seulement ses particularités sexuelles. Qu'est-ce que c'est que de se retrouver à la fin de sa vie dans un bordel d'hommes où il a amené le mobilier de ses parents, et d'y faire des rituels bizarres comme de piquer des rats avec une aiguille à tricoter ? […] **La Recherche du temps perdu** est incompréhensible si l'on ne sent pas que Proust se met dans un état d'exception physique. […] Le corps n'est pas un tout formé de parties. C'est une interdépendance continuelle. La meilleure définition est celle qu'on en a donné au Concile de Vienne : *L'âme est la forme du corps* ».

Martial Raysse : « Portrait de France Raysse »

Et bien **les Nouveaux réalistes** qui vont inventer « dans le réel » un tout autre rapport à l'objet, vont aussi engendrer **« L'École de Nice » dans laquelle vont venir se coaguler « Fluxus », « Support-Surface », « Le groupe 70 ».** Ils s'opposent la à Figuration narrative qui s'attache davantage à écrire une histoire du quotidien, avec souvent un engagement politique. C'est une problématique tout à fait différente, qui débute le 16 octobre 1960 lorsque le peintre Yves Klein et le critique d'art Pierre Restany publient le premier « Manifeste du Nouveau réalisme » à l'occasion d'une exposition de groupe à Milan, annonçant de « nouvelles approches perceptives du réel », qui sera signé par Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé dans l'atelier d'Yves Klein le 27 octobre 1960. Il sera suivi d'un second manifeste, rédigé entre le 17 mai et le 10 juin 1961, intitulé « 40° au dessus de Dada ». César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle et Gérard Deschamps rejoignent le mouvement, puis Christo en 1963. Yves Klein s'en dissocie dès 1961, récusant l'héritage dadaïste revendiqué par Restany dans le second

manifeste. Ils prennent position pour un retour à la *réalité*, en opposition avec le lyrisme de la peinture abstraite, sans tomber dans la figuration, connotée petite-bourgeoise ou bien stalinienne, et préconisent l'usage d'objets de leur temps, à l'image des *ready-made* de Marcel Duchamp. Ils reprennent les objets de la société à travers tous les matériaux industriels ou de Prisunic pour en faire des reliques, des symboles de la consommation, exemple les expansions de poli-styrène et les compressions de voiture de César, les **accumulations d'Arman,** les mises en scène côte d'azur de Raysse, les chiffons de Gérard Déchamps, les restes de repas de Daniel Spoerri, et les affiches de cinéma lacérées par Villeglé, Hains, Dufrêne et Rotella… « L'école niçoise veut nous apprendre la beauté du quotidien. Faire du consommateur un producteur d'art. Une fois qu'un être s'est intégré dans cette vision, il est très riche, pour toujours. Ces artistes veulent s'approprier le monde pour vous le donner. A vous de les accueillir ou de les rejeter. » (Pierre Restany, « a*vec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art* »).

Arman: « Accumulation »



Pinoncelli: « Hommage à Yves Klein »

Arman, homme de grande culture, collectionneur d'art tribal dont il fera aussi des accumulations, esprit imbibé de toute la sémiologie du temps, trace, signature, autant que Buren, sous une autre forme, qui a su mettre en poubelles raffinées toute le consumérisme, l'absurdité. Klein, l'inspiré, judoka qui joua avec l'air, le feu, les corps, le vide, le plein, tout cela lié aux philosophies orientales, pour s'évader de toutes les pesanteurs. Raysse, le Nouveau Réaliste le plus pop art, beauté de la vie, objets de prisunic, le réel dans son aspect ludique, et César, grand sculpteur à la base, dont les compressions deviendront mythiques, vont lancer aux Ponchettes, à Nice, une dynamique qui, devenant « L'École de Nice » le 16 mars 1967 à la Galerie de la Salle à Vence, ne va plus arrêter de se développer, avec des générations. Au sein de cette infinie richesse, nous devons faire un choix, et, pour le CORPS, nous souvenir de **Pierre Pinoncelli**, le happeninger qui en plus de faire **l'homme-peinture** s'est enfermé dans une peau de cochon, puis dans un sac jeté dans le port de Nice, avec un couteau pour se libérer, a commis un attentat contre Malraux avec un revolver rempli de peinture, a voulu aller en Chine à vélo rencontrer Mao, et plus récemment, a cassé l'urinoir de Duchamp, ce qui lui vaut aujourd'hui un procès sans fin et des documentaires sur Arte. **Nivèse,** la part féminine de l'École de Nice, dès 1970 avec d'extraordinaires **Ex-votos à la putain**, en écho aux demoiselles de la rue d'Avignon de Picasso, mais surtout aux initiatrices de tout le pourtour méditerranéen, à l'époque pompéienne. Toute une recherche sur la *claire-voie* saluée par Pierre Restany, jusqu'aux **Marilyn** récentes. Hommage au féminin permanent. **Sosno,** sur qui dialoguèrent Emmanuel Levinas et Françoise Armengaud dans un livre aux Éditions de la Différence: « De l'oblitération ». Oblitération par paravent, écrasement, comme cette femme à l'Elysée-Palace, à Nice, ou par trouage. Entame dans les deux cas. Ou effacement? Ce sera la

Pinoncelli: « L'homme – tableau », 1967

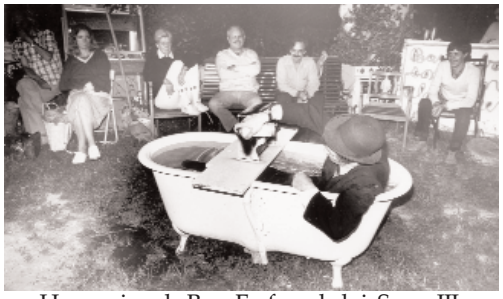
Nivèse: « Marilyn »

Nivèse: « Ex-voto à la putain »

Maciunas à Nice, photo Altmann

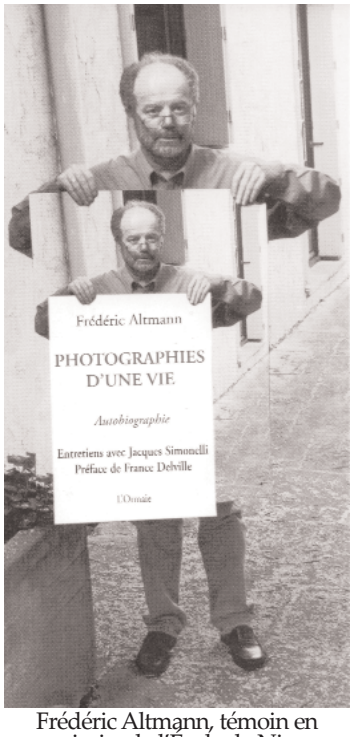
Serge III faisant du stop avec un piano

Jean Mas dans la rue, jouant avec un quelconque signifiant


Happening de Ben. En face de lui, Serge III, Photo Altman

Sosno: Elysée-Palace, Nice

Chacallis, avec l'un de ses « indiens »



Frédéric Altmann, témoin en miroirs de l'École de Nice

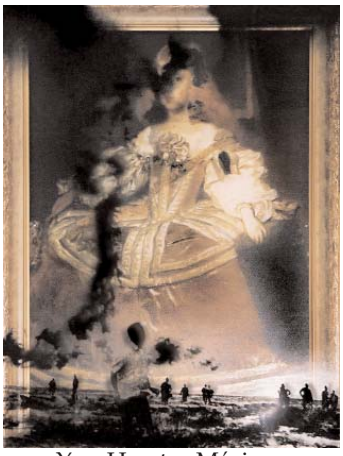
question de tout à l'heure, avec Jeanne Duval, mais pour Sosno tout être est oblitéré, qu'il soit homme ou femme, par l'imprononçabilité. **Ben est celui qui fit venir à Nice Maciunas, le créateur du mouvement Fluxus, et Frédéric Altmann a photographié la rencontre.** Fluxus, c'est des milliers de boîtes comme les dadaïstes en faisaient déjà, des assemblages, subjectifs, Alocco présentera des « Tiroirs aux vieilleries » dans les années soixante, les Puces de Nice font partie de l'Histoire, et puis il y a aussi une mise en corps, dans les happenings, les « concerts Fluxus » où les objets sont détournés, où le geste est lent, une épure, un concert eut lieu à la GAC, avec Serge III, Frédéric Altmann, Jean Mas, nos Fluxus niçois. **Serge III** qui fit du stop avec un piano, alla en prison à la place de quelqu'un d'autre en Tchécoslovaquie, se fit prendre les pieds dans du ciment, etc. **Jean Mas** avec ses Performas, le roi du mot d'esprit, de la virtuosité langagière, travail subtil sur le signifiant dans des séminaires de psychanalyse, et plasticien, avec ses Cages à Mouches, et ses Ombres, les ombres des corps, des uns, des autres, du monde de l'art. **Chacallis,** avec ses indiens-cow-boys, syncrétisme de figures mythiques, mais aussi travail sur les signes, les attributs, les anamorphoses. **Frédéric Altmann**, Fluxus, comédien, photographe, écrivain, collaborateur de Claude Fournet à la direction des musées de Nice, directeur du CIAC, mais surtout possesseur de 70 000 clichés sur le monde de l'Art, des milliers de corps.

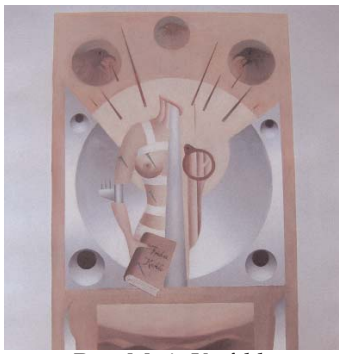
Jean Brandy, dans la série « Mythologies »

Jean Brandy, qui refusa d'être dans l'École de Nice pour persévérer dans la matière (sable), dans la Mythologie grecque par complicité avec un hellénisteste de ses amis, École de Nice qui n'allait pas dans son sens, tellurique, dans le parti pris du sensuel, d'une violence feutrée : « Tous mes tableaux sont des ouvertures que je trace dans la tour obscure où je suis prisonnier ».

A l'occasion d'une intervention sur son travail, à la Médiathèque de Carros, j'avais pu pointer, dans la 2e moitié du XXe siècle, l'insistance des Mythologies dans la peinture, un nombre de cas exponentiel, et surtout Niki de St Phalle, Nivèse, et beaucoup d'autres, fan du mythe Marilyn, et aussi **Rose-Marie Krefeld** fan de **Frida Khalo** pour sa souffrance emblématique, quelque chose de la coupure dans le corps. Et **Yves Hayat**, à dire les décombres, à confronter les ruines au rêve, la beauté, des **Ménines**, **d'Olympia**, **du sexe féminin**, est d'autant plus saisissante qu'elle est salie, menacée, confrontée à tous les meurtres, toute la bêtise, tout le malheur. Le détournement qui est sans doute la démarche-clé de l'art contemporain vient de très loin.

Yves Hayat : « Ménines »


Yves Hayat : « Ménine »


Rose-Marie Krefeld : « Hommage à Frida Khalo »

Yves Hayat : « Sexes »

Dans cette lignée, Yves Hayat, détournant ses images du fonds culturel planétaire qui s'appelle Internet, poursuit dans la violence et l'humour, la dérision. Ses images, il les veut floues avant même que leurs reflets sur le mur (Support de plexiglas) n'en brouillent encore la définition. L'œil frustré est décontenancé, Au sens propre : le contenu échappe. Et alors quel chemin de l'image classique avec ce qu'elle a de bouclé dans ses significations, vers l'énigme de l'actuel. **Orlan**, c'est le body-art, intervention sur l'anatomie, sang, sperme, chirurgie, hybridations, **prothèses**, pour jouer avec l'identité. **Beuys,** Fluxus allemand, « **J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime** » avec son coyote se met en danger corporellement, comme il l'a été pendant la guerre quand son avion s'est écrasé.

Yves Hayat : « Olympia »

Otto Muehl

Otto Muehl, c'est la provocation, y compris de sa propre mort, qu'il faut mettre sur la table, de dissection ? Molinier lui travailla sa sexuation à travers le travestisse-

Orlan, body-art

Beuys: « J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime »

Sylvie Osinsky: « L'homme aux rats »

Sophie Calle: « Prenez soin de vous »

dans « Prenez soin de vous »

ment, mais sur sa mort ne lésina pas, il ne se contenta pas de parler de son suicide, il le mit en œuvre.

Sylvie Osinsky fut la dessinatrice de l'exposition « Beau comme un symptôme » hommage à Lautréamont, à Freud. Entre autres: **« L'homme aux rats ».** La sculptrice fut **Kô Hérédia Schlienger,** qui fabriqua le fauteuil sur lequel le père de Schreber rêvait d'asseoir tous les enfants pour leur dressage. **Chantal Monray**, sous la forme d'ex-voto à l'ICS fit cet œil géant. **Anne de la Salle**, à travers la figure de Twiggy, top model enfant des années soixante, interroge le devenir-femme. Un corps peut-il venir aux femmes, est-ce possible, ou bien est-ce la noyade assurée? Ou l'effacement? Dont **Sophie Calle** ne voudra pas, en rendant publique une affaire privée, une rupture avec un amant. La formule « Exhibition » n'est pas anodine pour ce qui est de notre culture, aujourd'hui. Qu'en est-il? Son amant lui envoie un jour une lettre dont voici des extraits:

« Sophie, Comme vous l'avez vu, j'allais mal tous ces derniers temps. […] Une sorte d'angoisse terrible, contre laquelle je ne peux pas grand-chose, sinon aller de l'avant pour tenter de la prendre de vitesse, comme j'ai toujours fait. Lorsque nous nous sommes rencontrés, vous aviez posé une condition: ne pas devenir la « quatrième ». J'ai tenu cet engagement: cela fait des mois que j'ai cessé de voir les « autres », ne trouvant évidemment aucun moyen de les voir sans faire de vous l'une d'elles... je croyais que vous aimer, et que votre amour, suffiraient pour que l'angoisse qui me pousse toujours à aller voir ailleurs et m'empêche à jamais d'être tranquille […] se calmerait à votre contact et dans la certitude que l'amour que vous me portez était le plus béné-

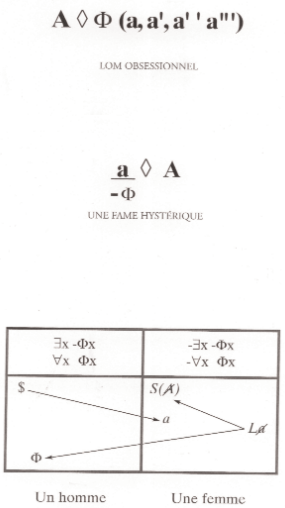
Chantal Monray: « Ex-voto à l'inconscient »

Anne de la Salle: Corps beau

Kô Hérédia Schlienger: le fauteuil idéal pour les enfants du père de Schreber

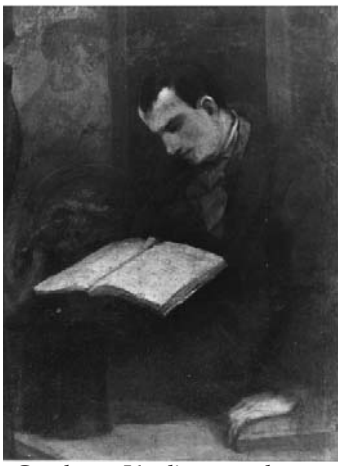
fique pour moi, le plus bénéfique que j'ai jamais connu, vous le savez. J'ai cru que L'I…. serait un remède, mon « intranquillité » s'y dissolvant pour vous retrouver. Mais non. C'est même devenu encore pire, je ne peux même pas vous dire dans quel état je me sens en moimême.

Alors, cette semaine, j'ai commencé à rappeler les « autres ». […] Je ne vous ai jamais menti et ce n'est pas aujourd'hui que je vais commencer. Il y avait une autre règle que vous aviez posée au début de notre histoire : le jour où nous cesserions d'être amants, me voir ne serait plus envisageable pour vous. […] ainsi je ne pourrais jamais devenir votre ami. Mais aujourd'hui, vous pouvez mesurer l'importance de ma décision au fait que je sois prêt à me plier à votre volonté, alors que ne plus vous voir ni vous parler ni saisir votre regard sur les choses et les êtres, et votre douceur sur moi me manqueront infiniment. Quoi qu'il arrive, sachez que je ne cesserai de vous aimer de cette manière qui fut la mienne dès que je vous ai connue et qui se prolongera en moi et, je le sais, ne mourra pas. Mais aujourd'hui, ce serait la pire des mascarades que de maintenir une situation que vous savez aussi bien que moi devenue irrémédiable au regard même de cet amour que je vous porte et de celui que vous me portez, et qui m'oblige encore cette franchise envers vous, comme dernier gage de ce qui fut entre nous et restera unique. J'aurais aimé que les choses tournent autrement. **Prenez soin de vous.** G. » Elle, elle dit : « J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre. C'était comme s'il ne m'était pas destiné. Il se terminait par les mots : « **Prenez soin de vous ».** J'ai pris cette recommandation au pied de la lettre. J'ai demandé à 107 femmes, choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel. L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer. L'épuiser. Comprendre pour moi. Parler à ma place.



dans "Prenez soin de vous", schéma de Françoise Gorog

Une façon de prendre le temps de rompre. A mon rythme. Prendre soin de moi ». Et elle demande à 107 femmes, dont Françoise Héritier, Françoise Gorog, Christine Angot, Aurore Clément, Natalie Dessay, Victoria Abril, Sapho, des femmes de tous métiers, de s'exprimer, Sophie est sur la couverture, des mots de la lettre imprimés sur le buste, Françoise Gorog présente une formule de la sexuation, il y a une actrice de kabuki, et Anne Portugal, poète, qui écrit un dialogue entre Sophie et Ophélie : « Le remède restera l'écriture. La règle oblige à s'empêcher d'autres dires, à entraîner les mêmes infiniment, à tenter qu'ils tournent autrement. De cette manière est devenu le soin d'aimer : plier l'écrit à volonté prolongera X à Sophie, comme avant. » Sophie Calle fait des performances qui deviennent des livres : « Des histoires vraies », « L'Erouv de Jérusalem », « Doubles-jeux », « Les dormeurs », « Douleur exquise », elle met en scène des expériences, « en brouillant les pistes… mais cherchant à réduire l'écart entre l'art et la vie ». Elle incarne une position féminine qui est aujourd'hui le refus d'être passive face à l'amour de l'autre, l'homme, travailler leur propre sexuation, participer au contrat, compréhension de la demande, résolution de l'angoisse etc. Refus d'être passive ou effacement, est toute la question de **Simonne Henry Valmore** à travers son travail sur **Jeanne Duval,** la célèbre haïtienne de Baudelaire, peinte par Courbet, puis objet d'un « repentir ». Jeanne Duval appréciée de toute la « société Baudelaire » : Théophile Gautier, Nadar, etc., magie de la femme noire qu'ont chantée de manière révolutionnaire en leur temps


Courbet : « L'atelier », au-dessus de Baudelaire, Jeanne Duval effacée

Senghor, Césaire, et tant d'autres après eux. Baudelaire qui n'avait pas effacé Jeanne, au contraire il l'avait « vue », ayant le goût des « ailleurs », comme Gauguin. Simonne Henry Valmore, écrivain et ethno-analyste, occupe une place importante dans le travail d'élaboration de la question identitaire des Antilles, entre aliénation et désaliénation. Écoutons-la :

Simonne Henry Valmore

Jeanne, entre Repentir et Refoulé

Jeanne Duval
dessinée par Baudelaire

« Les poèmes de Baudelaire, je les ai compris :
Les Fleurs du Mal ne sont pas les fleurs du mal, ce sont des fleurs du mal-être !
Tout Baudelaire, alors, s'éclaire d'une toute autre lumière… »
Aimé Césaire

Un jour, à Fort-de-France – pour être plus précise un matin de décembre 2006 — au hasard d'une déambulation dans une librairie située à l'étage d'un très banal supermarché, j'ai eu la surprise de trouver un ouvrage pour le moins inattendu dans ce lieu : titre « Le Saint Âne », auteur : Philippe Sollers. Non moins inattendu, ce passage du texte : « *Je pourrais vous parler de* Mon enfant, ma sœur […] *je remarquerai quand même, au passage, qu'aucun grand livre n'a été consacré à la maîtresse de Baudelaire, Jeanne Duval. Le plus grand poète français a eu une liaison tout à fait officielle avec une femme dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'était pas du tout française de souche. Comprenne qui peut* ».

Cette note de Sollers a eu une résonance immédiate car j'étais depuis plus d'un an fortement investie dans l'histoire de Jeanne Duval. A cette époque, j'avais même intitulé un Séminaire à la Faculté des Lettres de Schœlcher (Martinique) : « Baudelaire, sa mère et sa muse. Un Roi de Cœur, une Dame de Pique et une Fille de Cour ».

France Delville, à qui je raconte l'anecdote (je suis alors à Nice, et nous sommes en 2007), avec la fine érudition qu'on lui connaît, met aussitôt en perspective cette trouvaille avec une autre plus ancienne et tout aussi ludique. André Breton, de passage à la Martinique, découvre dans une modeste mercerie le « *Cahier d'un retour au pays natal* » d'Aimé Césaire. Émerveillé, le poète surréaliste dira de cette œuvre, comme on le sait, qu'elle est « *le plus grand monument lyrique de ce temps* ». A mon tour d'être émerveillée d'avoir rencontré à Nice une personne connaissant à ce point un pan de mon histoire.

Revenons à Jeanne Duval.

Aucun biographe digne de ce nom n'a pu se pencher sur Baudelaire sans la mentionner. Même si ce fut généralement pour la diaboliser, la charger de tous les malheurs du poète, à l'instar de sa propre famille — mère, beau-père, demi-frère et aussi notaire désigné pour veiller sur son patrimoine. Seuls les proches de Baudelaire – Nadar, Gautier, Banville, Asselineau – sauront retoucher le portrait en soulignant ses qualités.

« L'Atelier », de Courbet

Sollers a raison. On a encore oublié Madame Freud.

Pourquoi Baudelaire, cet aristocrate, ce fils de bonne famille, beau-fils d'un Général qui sera directeur de l'École Polytechnique, fils unique de Caroline Dufay et de François Baudelaire qui fut prêtre et peintre, a-t-il fait une place royale dans sa vie à une femme de peu, une « créature du Diable », comme on appelait à l'époque la mulâtresse ? Cette liaison faite d'éclipses et de retours dura quatorze ans, on sait qu'elle fut orageuse, voire dangereuse pour l'un comme pour l'autre. Aucun des deux ne se jura fidélité, mais jusqu'au bout Baudelaire se sentira concerné, responsable, voire ému par le sort de Jeanne. Régulièrement il supplie sa mère, dont il n'ignorait nullement l'hostilité vis-à-vis de sa maîtresse, de venir matériellement en aide à une femme auprès de laquelle, dit-il, il aura trouvé de la compassion.

De fait, l'autre femme de sa vie est sa mère. Les lettres de Baudelaire à Caroline témoignent d'un attachement où le ressentiment, la passion sont toujours présents. « *Quand on a un fils comme moi,* disait-il, *on ne se remarie pas.* » De fait, ce remariage avec le Général Aupick a fait de lui, comme il le dit, pour toujours « *une cloche fêlée* ». C'est pour ne pas déplaire à la Reine Mère (n'oublions pas qu'elle tient le cordon de la bourse et qu'il a été mis sous tutelle) qu'il demandera à Courbet d'effacer le visage de Jeanne que l'artiste avait placé en médaillon au-dessus de lui dans son célèbre tableau *L'Atelier*. L'histoire de ce tableau — apparition puis effacement de Jeanne — en dit long sur les rapports entre Baudelaire et sa mère.

Aujourd'hui, ceux qui ont eu la chance de voir ce tableau ne peuvent s'imaginer que Jeanne fut effacée. Avec le temps, le goudron et le vernis ont coulé, laissant de nouveau apparaître la muse à côté du poète. A sa place.

Mais qui est Jeanne Duval ?

Dans ce XIXe siècle qui a du mal à accepter l'étranger, personne ne se préoccupe vraiment de son état civil. Elle est tantôt Duval, Lenner ou Prosper, on la définit généralement par son genre et sa couleur. Un critique écrira même qu'elle est de race jaune… Mais qu'importe son patronyme, elle aura pour identité celle que lui confère le poète. Jeanne Duval est au cœur des *Fleurs du Mal*. Lorsque Baudelaire la voit (dans un petit rôle de soubrette au Théâtre de La Porte Saint-Antoine) il la reconnaît. C'est elle qui sera la « maîtresse des maîtresses », la femme dont il porte la prédestination depuis qu'il est revenu de son voyage « forcé » dans l'Océan Indien. On sait que pour Baudelaire la poésie est par définition une « sorcellerie évocatoire ». Jeanne Duval sera un réservoir de souvenirs. En elle se cumulent d'autres visions de femmes rencontrées depuis la traversée sur le paquebot

des Mers du Sud : la « Laya, belle et ardente négresse », la « belle créole de l'Île Maurice », la « belle Dorothée, forte et fière comme le soleil ». Lorsque Baudelaire voit Jeanne Duval, il n'est plus tout à fait le dandy embarqué contre son gré à Bordeaux. Son esthétique a changé.

Et si Baudelaire ne la perd jamais de vue, si jusqu'au bout il fait d'elle son « devoir », s'il demande, s'il supplie sa mère et le notaire de ne pas « *mettre sa paralytique à la rue* », ce n'est pas seulement à cause d'une charité chrétienne (il est fils de prêtre), c'est qu'il connaît ce qu'il lui doit. Une dette de poésie !

J'ai cultivé mon hystérie avec passion et terreur
Baudelaire

Baudelaire s'avère être un merveilleux clinicien de lui-même. Paul Verlaine dans un article élogieux dira qu'il a été « l'homme psychique moderne ».

Pour la psychanalyse, c'est un cadeau. Pour exemple, cette scène : le jour du remariage de sa mère, il jette par la fenêtre les clés de sa chambre à coucher !

Fragment de rideau dans « Jeanne Duval» par Manet

Je m'étonne que Lacan, qui s'est penché sur l'œuvre d'Edgar Poe (Séminaire sur la *Lettre Volée*), n'ait pas mentionné l'œuvre de Baudelaire. Il aurait fait son miel de cette égérie, l'inquiétante étrangeté même. Faut-il penser, comme il le disait, qu'il n'était pas « *poète assez* » ?

Mais je me félicite que Frantz Fanon, l'auteur des « *Damnés de la Terre* », le célèbre psychiatre martiniquais, ait oublié Jeanne Duval. Lui qui fustigea avec le talent que l'on sait Mayotte Capécia, la mulâtresse qui eut l'audace d'avouer son amour pour un blond aux yeux bleus.

Plus près de moi, je déplore l'absence de la négresse de Baudelaire dans les écrits des trois poètes de la négritude – Senghor, Césaire et le terrible troisième, Léon-Gontran Damas.

Arrêtons-nous un instant : Damas, avec son allure énigmatique de dandy, fréquentant les bars la nuit, écrivant des poèmes sur des cartons de bière, incontestablement le plus baudelairien des trois. Aussi, pour finir, il ne me déplaît pas de citer ce poème aux « accents baudelairiens » :

Pardonne à Dieu
qui se repend
de m'avoir fait une vie triste
rude, âpre
une vie vide
car à l'orée du bois
sous lequel nous surprit
la nuit d'avant
ma fugue afro-amérindienne
Je t'avouerai sans fard
tout ce dont en silence
tu m'incrimines.