HAL
open science

Tamis lyrique

Claire Tenu

To cite this version:

Claire Tenu. Tamis lyrique. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2016. Français. NNT : 2016PSLEE054 . tel-01841378

HAL Id: tel-01841378

https://theses.hal.science/tel-01841378

Submitted on 17 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à : ENS / ENSBA

Ecole doctorale n°540
ECOLE DOCTORALE TRANSDISCIPLINAIRE LETTRES / SCIENCES

Spécialité : Doctorat SACRe, Arts visuels

TAMIS LYRIQUE

Soutenue par Claire TENU
le 17 novembre 2016

Dirigée par Pierre ALFERI

COMPOSITION DU JURY :

Mme Catherine PERRET
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis,
Rapporteur

M. Éric DE CHASSEY
ENS Lyon et INHA, Rapporteur

Mme Anne PARIAN
Poète, Membre du jury

M. Jean-Claude MONOD
ENS Paris, Membre du jury

M. Jean-François CHEVRIER
ENSBA Paris, Membre du jury

M. Dominique FIGARELLA
ENSBA Paris, Membre du jury

M. Pierre ALFERI
ENSBA Paris, Membre du jury

PSL
RESEARCH UNIVERSITY PARIS

Résumé

« Lyrisme : jeu qui lie et délie les noms et les corps – tous les noms et tous les corps. Son terrain est celui de la vie et de la mort entrelacées, un festin offrant formes, déformations, transformations. Sa matière est l'air, souvent irrespirable, son milieu est l'image, parfois invisible, sa réalité est la voix, presque inaudible. »

L'exposition *Tamis Lyrique*, préparée et prolongée par l'ouvrage éponyme, présente un ensemble d'œuvres déployant une pratique lyrique et spéculative de la photographie, au croisement de diverses formes et disciplines : composition et montage, caractérisation topographique et récit filmique, écriture et installation.

Certaines œuvres sont extraites des travaux récents accomplis au cours de l'élaboration de la thèse (photographies de Cherbourg, et le livre *La ville que nous voyons* ; *L'air de l'accordéon*, film co-réalisé avec Fanny Béguery en Corrèze). Dix pièces diverses par leurs sujets et leurs formes (vues photographiques, assemblages, objets, séquence de film) sont inédites. Quelques œuvres, plus anciennes, complètent cet ensemble, faisant l'objet de développements écrits particuliers dans le livre *Tamis lyrique* et permettant de repérer des variations ou d'apprécier une épaisseur temporelle des processus qui structurent le travail.

Abstract

" Lyricism is binding and unbinding names and bodies, playing in between all of the names and the bodies. Its ground is made of life and death together interweaved : a feast offering forms, deformations, transformations. Its material is the air, often unbreathable, its milieu is the image, invisible sometimes, its reality is the voice, almost inaudible."

The exhibition *Tamis lyrique* and the eponymous book present a group of works of art stemming from a lyric and speculative experience of photography, interbreeding diverse forms : tableau and montage, topographical characterization and filmic sequencing, writing and installation.

Some of the works were produced during the doctoral thesis elaboration period, such as the photographs taken in Cherbourg, along with the book *La ville que nous voyons*, or the film *L'air de l'accordéon*, co-directed with Fanny Béguery in Corrèze. Ten other various works are previously unseen. Some more works are older and were the subject of specific writings in the book *Tamis lyrique*, or enable to perceive variations or to appreciate a temporal density in the construction of the work.

NOTA BENE

Le rendu complet de la thèse *Tamis lyrique* était constitué de :

1/ L'exposition *Tamis lyrique*, qui s'est tenue dans une des galeries d'exposition de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (salle Foch) du 10 au 15 septembre 2016.

2/ Une boîte rassemblant le livre *La ville que nous voyons* (éditions Le Point du Jour, 2013), un DVD comportant le film L'air de l'accordéon (2014) et l'ouvrage auto-édité *Tamis lyrique* (2016).

C'est ce dernier élément, l'ouvrage Tamis lyrique*, qui est consultable en version numérique dans les pages qui suivent.*

Des vues de l'exposition, ainsi que le film *L'air de l'accordéon*, sont visibles sur le site internet www.clairetenu.com

Tamis lyrique

La recherche, propose Robert Filliou, fondateur du Territoire Mimétique de la République Géniale, n'est pas le privilège exclusif de ceux qui savent. Plutôt, c'est le domaine de ceux qui ne savent pas. Chaque fois qu'on se tourne vers quelque chose que l'on ne comprend pas – les chats, par ex., l'eau, la colère, les cheveux, l'injustice, les arbres, etc... – on fait de la recherche.

Robert Filliou

Je persiste à réclamer les noms, et à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef.

André Breton

L'expérience de chacun est le trésor de tous.

Gérard de Nerval

Il est clair que la poésie aurait entre les mains un instrument d'une force et d'une efficacité toutes nouvelles, si elle n'avait plus seulement à assembler, comme autant de bouts de mosaïque, un certain nombre de mots tout faits... mais si elle pouvait les fondre et les ployer avec la même liberté que celle avec laquelle elle dérange aussi les conditions prosaïques de la vie ordinaire et en modifie les rapports.

Gustav Theodor Fechner

Nous vivons dans un monde discontinu. Les philosophes ont beau vouloir coller soigneusement les morceaux épars, pour éviter de faire voir les ruptures, l'histoire est faite de trous, de fosses... et de fosses communes.

Benjamin Fondane

Tamis lyrique

Les éléments sans mention de nom sont de l’auteur

Cela sauve les seules, les rares personnes qu'il importe de sauver : celles qui ont la conscience et le souci et le dégoût des autres en eux-mêmes.

Celles qui peuvent faire avancer l'esprit, et à proprement parler changer la face des choses.

1929-1930.

A CHAT-PERCHÉ

Je ne peux m'expliquer rien au monde que d'une seule façon : par le désespoir. Dans ce monde que je ne comprends pas, dont je ne peux rien admettre, où je ne peux rien désirer (nous sommes trop loin de compte), je suis obligé par surcroît à une certaine tenue, à peu près n'importe laquelle, mais une tenue. Mais alors si je suppose à tout le monde le même handicap, la tenue incompréhensible de tout ce monde s'explique : par le hasard des poses où vous force le désespoir.

Exactement comme au jeu du chat-perché. Sur un seul pied, sur n'importe quoi, mais pas à terre : il faut être perché, même en équilibre instable, lorsque le chasseur passe. Faute de quoi il vous touche : c'est alors la mort ou la folie.

Ou comme quelqu'un surpris fait n'importe quel geste : voilà à tout moment votre sort. Il faut à tout moment répondre quelque chose alors qu'on ne comprend rien à rien; décider n'importe quoi, alors qu'on ne compte sur rien; agir, sans aucune confiance. Point de répit. Il faut

« n'avoir l'air de rien », être perché. Et cela dure! Quand on n'a plus envie de jouer, ce n'est pas drôle. Mais alors tout s'explique : le caractère idiot, saugrenu, de tout au monde : même les tramways, l'école de Saint-Cyr, et plusieurs autres institutions. Quelque chose s'est changé, s'est figé en cela, subitement, au hasard, pourchassé par le désespoir. Oh! s'il suffisait de s'allonger par terre, pour dormir, pour mourir. Si l'on pouvait se refuser à toute contenance! Mais le passage du chasseur est irrésistible : *il faut*, quoiqu'on ne sache pas à quelle force l'on obéit, il faut se lever, sauter dans une niche, prendre des postures idiotes.

... Mais il est peut-être une pose possible qui consiste à dénoncer à chaque instant cette tyrannie : je ne rebondirai jamais que dans la pose du *révolutionnaire* ou du *poète*.

1929-1930.

Francis Ponge, *Proêmes*

DÉPÔTS ET DÉCANTATIONS
La ficelle du bouquet

En préambule je voudrais rappeler ceci :

Il y a quatre ans, lors de l'entretien de sélection pour être admise à doctorer, j'avais été doublement interpellée par le jury.

Le plan de travail que je proposais prévoyait quatre axes. Les trois premiers correspondaient à des situations circonstanciées par des institutions et des territoires : une exposition et un livre sur et à Cherbourg, présentant une démultiplication documentaire, historique et onirique de la vue dans une ville maritime ; une aventure artistique collective en Corrèze, commande publique initiée par une association d'éducation populaire, pendant laquelle j'esquissais des divagations visuelles et sonores sur l'accordéon ; et une commande photographique sur le transport fluvial sur la Seine. Le quatrième axe consistait à mettre au jour une investigation restée discrète jusqu'alors : une espèce d'histoire de la représentation des limbes dans l'histoire de l'art et de la littérature de Byzance à aujourd'hui.

À juste titre, il me fut demandé quel était le lien entre tout ça.
J'ai répondu : « C'est moi. »

On voulait savoir où était le sujet.

On s'inquiéta aussi que je prenne pour modèle l'art de Turner : le monde avait changé, on ne pouvait plus peindre comme Turner, puisque les pinceaux eux-mêmes étaient différents, et d'ailleurs, je n'étais pas peintre, mais photographe.
J'ai répondu : « Oui, mais peut-être que je rêve comme Turner. »

Deux actes de parole donnant ce qui était et serait à l'œuvre.

Sujet rêve lyrisme

Le titre du projet de thèse, puisqu'il en fallait un, était « Une obsession lyrique du monde », transformation d'une formule provenant du *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) de Marinetti :

> 11. — **Détruire le « Je » dans la litterature,** c'est-à-dire toute la psychologie. L'homme complètement avarié par la bibliothèque et le musée, soumis à une logique et à une sagesse effroyables n'a absolument plus d'intérêt. Donc, l'abolir en litterature. Le remplacer enfin par la matière, dont il faut atteindre l'essence à coups d'intuition, ce que les physiciens et les chimistes ne pourront jamais faire.
>
> Ausculter à travers les objets en liberté et les moteurs capricieux la respiration, la sensibilité et les instincts des métaux des pierres et du bois etc. Remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par **l'obsession lyrique de la matière.**

À vrai dire, si cette formule de « l'obsession lyrique de la matière » m'est revenue au moment de choisir un titre il y a quatre ans, c'est en pensant à l'artiste Öyvind Fahlström, qui l'avait placée en épigraphe de son *Manifeste pour la poésie concrète* (1953). Mais bien que tout l'œuvre de Fahlström constitue pour moi un modèle de lyrisme artistique [1], et que je reste convaincue que ces quatre mots, *une obsession lyrique* du *monde*, chacun et dans leurs relations, sont justes à propos de ma recherche, je n'ai pas tenu à placer mon travail sous l'égide de Marinetti, dont les livres et textes m'intéressent pour leurs effets dans l'histoire de l'art et de la littérature, mais qui m'est très peu sympathique. Appeler à « haïr l'intelligence » et à « délivrer l'homme de l'idée de la mort », comme il le fait à la fin du manifeste cité, signe – à mon sens – une orientation politique peu judicieuse.

C'est finalement dans un texte de Theodor W. Adorno, « Discours sur la poésie lyrique et la société » [2], que j'ai trouvé à propos du lyrisme un exposé théorique qui correspondait à mes intuitions sur la définition de ma position artistique. En voici un extrait :

> Permettez-moi de m'appuyer sur votre propre méfiance. Vous ressentez la poésie lyrique comme quelque chose d'opposé à la société, de tout à fait individuel. Votre affect tient à ce qu'il en soit toujours ainsi, que l'expression lyrique, ayant échappé à la pesanteur de l'objet, fasse surgir l'image d'une vie délivrée de la *praxis* dominante, de l'utilité, de la pression de l'instinct de conservation aveugle. Pourtant cette exigence à l'égard de la poésie, cette exigence d'une parole vierge, est en elle-même sociale. Elle implique la protestation contre un état social que chaque individu éprouve comme hostile, étranger, froid, étouffant, et cet état s'inscrit en négatif dans le texte : plus il se fait oppressant, plus le texte lui résiste, en ce sens qu'il ne s'incline devant rien qui lui soit hétéronome, qu'il se constitue entièrement selon sa loi propre. La distance qui le sépare de la simple existence permet de mesurer combien celle-ci est fausse et mauvaise. Par cette protestation, le poème exprime le rêve d'un monde où tout pourrait être différent. L'idiosyncrasie de l'esprit lyrique contre la toute-puissance des choses est une forme de réaction contre la réification du monde, contre la domination des marchandises sur les hommes, qui s'est répandue depuis le début des temps modernes et développée après la révolution industrielle jusqu'à devenir la force dominante de la vie. Chez Rilke lui-même, le culte des choses entre dans le cercle magique de cette idiosyncrasie, comme une tentative de faire entrer les choses les plus étrangères dans l'expression subjective pure, de les y dissoudre, de les créditer métaphysiquement de leur étrangeté ; et la faiblesse esthétique de ce culte des choses, cette attitude faussement mystérieuse, ce mélange de religion et d'arts appliqués trahissent en même temps la puissance concrète de la réification qui ne peut plus être enjolivée par une quelconque aura lyrique, ni recueillie dans le sens.

1. Au cours de ma première année d'étude à l'Ensba, je suis allée voir l'exposition rétrospective qui lui était consacrée à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne (printemps 2002), dont le commissaire était Jean-François Chevrier.

2. Theodor W. Adorno, « Discours sur la poésie lyrique et la société » [1958], dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs / Essais », 2009, p. 45-63. Extrait ci-contre p. 48.

Bien sûr, Adorno parle ici de poésie, de poèmes, et on peut se demander en quoi ce qu'il dit est valable pour un artiste visuel ou plastique. Je ne nie pas qu'il existe historiquement des disciplines, des catégories, des genres – qui servent à établir des guildes, des académies, des départements d'université, des institutions culturelles, des communautés, des reconnaissances – mais si je m'en tiens à mon expérience, je n'ai jamais fait de hiérarchie entre art et poésie. Il ne s'agit pas de multidisciplinarité ou d'auto-interdisciplinarité. Sans même remonter aux éternels débats désignés par la formule d'Horace *Ut pictura poesis*, je peux dire que j'hérite simplement, et avec joie, comme beaucoup d'autres, de ce qu'ont fait de nombreux artistes au XXe siècle. Je mentionne les noms qui me viennent le plus immédiatement en tête : dada (rappelons la formule « poésure et peintrie » inventée par Schwitters et Hausmann) ; Kroutchenykh et compagnie ; Miró ; Artaud ; Cornell ; Godard ; Broodthaers. Cette liste pourrait évidemment être plus longue, elle devrait être plus féminine aussi, et elle serait différente si elle était faite par un ou une autre artiste. Me revient aussi à l'esprit une carte de visite de John Coplans (peintre, puis critique d'art, rédacteur en chef de *Artforum*, puis directeur de musées, et collectionneur d'épreuves du grand photographe américain du XIXe siècle Carleton Watkins, puis artiste photographe) qui, avec un humour dévastateur, avait indiqué sous son nom comme fonction ou qualité : *Assistant poet*. Mais loin de moi l'idée de confondre en un tout l'art et la poésie. Je les vis et les pense ensemble, et avec bien d'autres choses.

Dans le passage reproduit du texte d'Adorno, je lis que l'autonomie dont procède un poème lyrique est avant tout politique, par résistance, en tant que texte constitué selon sa loi propre, à un état social étouffant. En plus des précautions sincères et non purement rhétoriques qu'Adorno prend dans l'ensemble de son texte pour se sentir le droit et le devoir de parler du rapport entre lyrisme et société[3], on peut apprécier sa précision. Il écrit en effet : « Par cette protestation, le poème exprime le rêve d'un monde où tout pourrait être différent. » Il écrit *le poème*, et non *le poète* (c'est bien le cas aussi dans la phrase en allemand) : à une lettre près (en français), il y a une bien grande différence ; le sens de la phrase et la définition du lyrisme changeraient complètement. Le poète n'est qu'un instrument singulier de la protestation du monde contre le monde.

3. Il faudrait avoir une idée précise, ce qui n'est pas mon cas, de la place ou des résonances possibles de ce texte dans les longs débats d'interprétation de la phrase d'Adorno en 1949 sur la poésie après Auschwitz (dans laquelle j'entends pour ma part une signification similaire à la phrase de Walter Benjamin dans *Sur le concept d'histoire* quand il écrit que tout document de culture est document de barbarie).
Par ailleurs – et cela a sans doute déjà été fait, ce que je n'ai pas vérifié – il faudrait étudier comment ce texte d'Adorno fait écho à sa correspondance avec Benjamin entre fin 1938 et 1940, et constituerait une reprise et une réponse lancée dans le vide comme un hommage discret au lyrisme de son ami. Je relève trois points : a) les trois passages mentionnant Baudelaire, qui, écrit Adorno, fut le premier à choisir comme modèle de sa poésie lyrique « la modernité elle-même comme par excellence anti-lyrique » (p. 53) ; b) des points de vocabulaire : la notion d'ésotérisme par exemple, qui apparaît à propos de Brecht, « poète lyrique qui sut préserver l'intégrité du langage sans avoir à payer de tribut à l'ésotérisme » (p. 55) ; c) Stefan George, à qui Adorno consacre la fin de son texte (la dernière lettre envoyée depuis Paris par Benjamin à Adorno comporte un long passage très élogieux sur ce qu'Adorno a écrit sur George dans un essai sur la correspondance entre ce dernier et Hofmannstahl).

On est là devant un tableau un peu moins simple que celui de l'imaginaire usuel du lyrisme comme expression purement subjective des mouvements de l'âme du poète ou de l'artiste. Pierre Reverdy évoque en ouverture de l'essai de 1950 « Cette émotion appelée poésie » un chirurgien dont il n'est plus sûr du nom et « qui disait n'avoir jamais pu rencontrer une âme à la pointe de son scalpel », et il ajoute : « vérité irréfutable d'où découle toutefois cette autre, qui ne l'est pas moins, à savoir que l'âme serait justement une de ces choses qui ont pour propre de ne se jamais laisser surpendre à la pointe du scalpel. C'est tout. » Ne faut-il pas en conclure que l'âme n'existe pas sans le scalpel, et réciproquement ? Et peut-être même que l'âme est apparue sur la planète Terre avec le silex taillé, par une drôle de grâce concomitante ? Cette hypothèse d'intrication par exclusion réciproque de l'âme et du biface en silex fait songer à un modèle de lyrisme qui tiendrait au découvrement de formes par organisation d'éclats multiples, plus qu'à la syntaxe des lignes droites comme principe dynamique de composition, avancée par Wassily Kandinsky – différence de chaque nécessité intérieure d'artiste pour lier l'intérieur et l'extérieur, ou peut-être différence de genre tout simplement. La notion de lyrisme chez Kandinsky a sans doute donné lieu à des malentendus, voire à des contresens. Il me semble que si l'on suit bien Kandinsky dans *Point et ligne sur plan* (publié en 1926, à partir de notes de 1914), le lyrisme pur, c'est la mort : la ligne droite horizontale, noire, sans tension active. S'il y a lyrisme vivant, ou « chaud », il s'agit nécessairement d'une dramaturgie, même minimale et concise, et faite de décalages et chocs des lignes par décentrements et points de contact. Pas d'action sans la mort comme fondement du plan, mais pas de lyrisme sans drame. Rappelons qu'en 1911, dans *Du spirituel dans l'art*, le premier exemple artistique donné par Kandinsky dans le chapitre sur le « tournant spirituel » est le poète dramatique Maurice Maeterlinck et ses premières pièces, dont *La Princesse Maleine*[4]. Dans ces *petits drames* à l'intrigue plus que ténue, où il n'y a d'action que de la mort *hypocritement active* sur les *somnambules un peu sourds* que sont les personnages *shakespitreriens*[5], Kandinsky voyait la création, par un travail du mot comme « résonance intérieure », d'un reflet surnaturel[6], « sombre image du contenu sans âme de la vie présente » – la vie socialiste-positiviste-naturaliste décrite au début du chapitre, dont voici un passage :

« la soudure d'âme à âme dans le choc-poésie » écrit Reverdy

Tel ce mot de Virchow, indigne d'un savant : « J'ai autopsié beaucoup de cadavres, je n'ai jamais découvert une âme. »

4. « Quelle lointaine tapisserie que cette *Princesse Maleine* avec un vent d'au-delà dans les trous. » (Stéphane Mallarmé, lettre à Octave Mirbeau du 29 août 1890)

5. Les italiques renvoient à des formules de Maeterlinck. Antonin Artaud a écrit que le théâtre de Maeterlinck est « tout un monde où les personnages traditionnels du théâtre reparaissent, évoqués par le dedans ». Il remarque aussi à propos des « procédés de pensée » de Maeterlinck : « Une certaine façon d'unir – en vertu de quelles mystérieuses analogies – une sensation et un objet, et de les mettre sur le même plan mental, en évitant la métaphore, se retrouve au fond du principe de la poésie archi-actuelle. » Voir Antonin Artaud, « Maurice Maeterlinck » [Préface à *Douze Chansons*], *Œuvres complètes*, I*, Paris, Gallimard, 1984, p. 213-217.

6. Je serais tentée d'écrire « surnaturaliste », mais Kandinsky emploie le mot *übersinnlich*, littéralement « au-delà des sens », rendu dans la traduction française par « surnaturel », mais qui a aussi la connotation de « médiumnique ».

Pour qu'il y ait nécessité intérieure, il faut qu'il y ait un extérieur, qui peut aussi bien être nommé « société » ou « Triangle », ou encore milieu, environnement. On n'est jamais lyrique tout seul – en tout cas du point de vue de l'art et de la poésie modernes, d'une modernité altérée des dits Temps modernes. L'artiste et le poète intériorisent l'extérieur par l'activité lyrique ; il ou elle se laisse traverser, et fixe les accrocs où se nouent les tensions, là où les points internes dans leurs protestations mobiles viennent ajourer la pesanteur instituée. Non, on n'est jamais lyrique tout seul, même et surtout quand on rêve de l'autonomie d'un livre sur rien : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigles, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme [7]. »

É o festim da vida e da morte entrelaçadas.[8]

Définition

Lyrisme : jeu qui lie et délie les noms et les corps – tous les noms et tous les corps. Son terrain est celui de la vie et de la mort entrelacées, un festin offrant formes, déformations, transformations. Sa matière est l'air, souvent irrespirable, son milieu est l'image, parfois invisible, sa réalité est la voix, presque inaudible.

Atelier

École des Beaux-arts, temple de la pratique du remploi, bâti sur et avec les restes du musée des Monuments français, qui se déployait autour de l'actuelle cour du Mûrier. L'atelier des doctorants en occupe un des angles, dans le prolongement de l'ancienne chapelle, sur trois étages. Au deuxième, un palier avec trois portes alignées, improbables. La curiosité intimait de vérifier sur quoi elles ouvraient : une surface aveugle grisâtre précédée de cinquante dangereux centimètres de vide noir en contrebas et en contrehaut sur toute la hauteur du bâtiment ; en tendant le bras, on palpe le revers d'une gigantesque toile. Épatant ! c'est le dos du *Jugement dernier* – la copie par Sigalon de la fresque de Michel-Ange, qui couvre tout le mur du fond de la chapelle. Du seuil de la porte centrale, on doit pouvoir à travers le vide sanitaire toper un *gimme five* avec le Christ rédempteur. Sensation étrange

7. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998, p. 154-155.

8. Lygia Clark, lettre à Mário Pedrosa, 1967, citée par Suely Rolnik, « L'hybride de Lygia Clark » dans *Lygia Clark*, cat., Fundació Antoni Tàpies, Barcelone ; Rmn, Paris ; MAC - Musées de Marseille ; Fundação de Serralves, Porto ; Palais des Beaux-arts, Bruxelles, 1998.

Aurore dans la cour de l'école des Beaux-arts de Paris, 2011

Vue depuis l'atelier à l'école des Beaux-arts de Paris, 2010

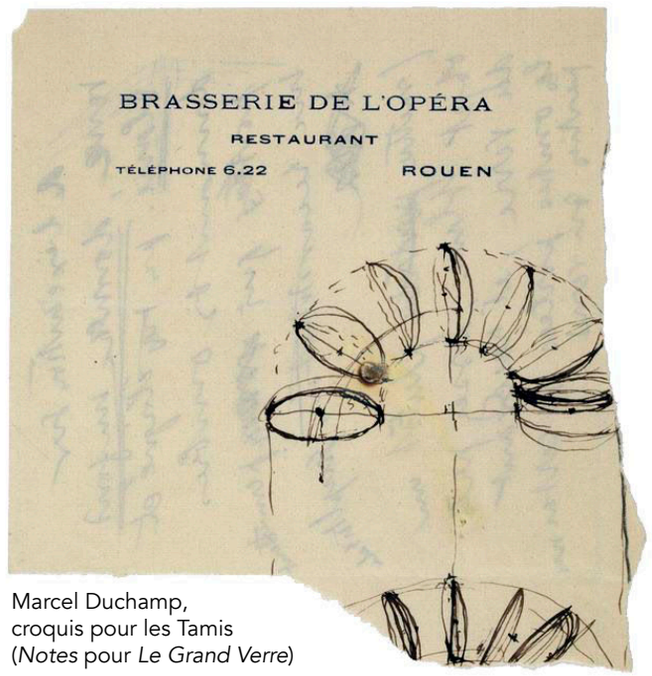
de comprendre que les volumes de cet atelier se déploient tout entiers derrière le jugement dernier, et dévoilement d'une jointure évidente mais insoupçonnée dans ma géographie perceptive des espaces de l'école, dont je pensais pourtant connaître assez bien les recoins.

La première idée que j'ai eue dans cet atelier : depuis les trois portes qui ne mènent nulle part, diffuser à travers la toile du Jugement dernier l'enregistrement radiophonique de *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Antonin Artaud. Ça me réjouit tellement d'y penser que je ne l'ai jamais fait.

Tamis lyrique

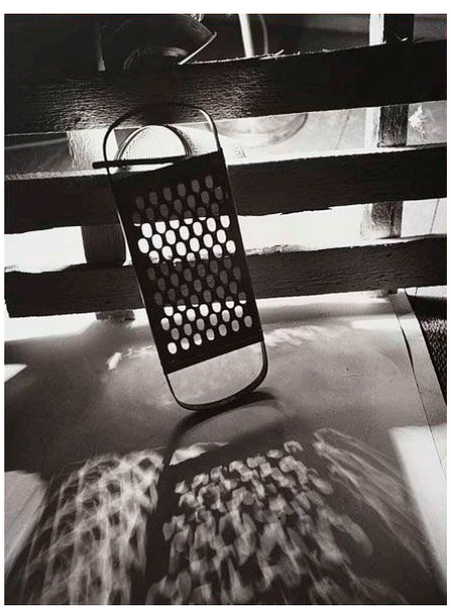
Un jour qu'une vision régulière me faisait me sentir être un tamis vertical, je me suis demandé si un tel objet, défiant quelque peu les lois de la pesanteur, existait. C'est bien le cas, pour le jardinage. Cette vision provenait en partie de l'image de tapisserie trouée (Mallarmé sur Maeterlinck). Il doit y avoir quelque chose entre le tapis et le tamis, et ce qui peut passer dans le jeu de ces deux lettres.

Si j'en crois Socrate, mon âme serait donc à ranger parmi celles des insensés porteurs d'eau d'un mythe de l'orphisme, occupés à vider un fleuve de l'Hadès à la passoire. Action – action bien dérisoire, comme celle de râper la lumière.



Marcel Duchamp,
croquis pour les Tamis
(*Notes* pour *Le Grand Verre*)

Le droit de vivre ne s'achète pas par un travail fini, mais par une activité infinie. [9]


Raoul Hausmann, *Râpe*, photographie, avant 1933.

Livres

L'une des évolutions de mon travail pendant la période de thèse (2012-2016), et peut-être la plus significative, a été la réalisation de deux livres, mes deux premiers livres. Non pas des catalogues, supports de documentation des œuvres, mais des livres comme objets résultant à part entière de mon activité artistique et de ses opérations

9. Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique* [1910], Éditions de l'éclat, 1998, p. 78.

très heureux.

SOCRATE

Cependant, même à la manière dont tu la dépeins, la vie est une chose bien étrange. Au fait, je me demande si Euripide [133] n'a pas dit la vérité dans le passage que voici :

« *Qui sait si vivre n'est pas mourir,*
Et si mourir n'est pas vivre ? »

Et il est possible que réellement nous soyons morts, comme je l'ai entendu dire à un savant homme [134], qui prétendait que notre vie actuelle est une mort, que notre corps est un tombeau et que cette partie de l'âme où résident les passions est de nature à changer de sentiment et à passer d'une extrémité à l'autre. Cette même partie de l'âme, un spirituel auteur de mythes, un Sicilien [135], je crois, ou un Italien, jouant sur les mots, l'a appelée tonneau, à cause de sa docilité et de sa crédulité [136]; il a appelé de même les insensés non initiés et cette partie de leur âme où sont les passions, partie déréglée, incapable de rien garder, il l'a assimilée à un tonneau percé, à cause de sa nature insatiable. Au rebours de toi, Calliclès, cet homme nous montre que, parmi les habitants de l'Hadès — il désigne ainsi l'invisible — les plus malheureux sont ces non-initiés, et qu'ils portent de l'eau dans des tonneaux percés avec un crible troué de même. Par ce crible il entend l'âme, à ce que me disait celui qui me rapportait ces choses, et il assimilait à un crible l'âme des insensés, parce qu'elle est percée de trous, et parce qu'infidèle et oublieuse, elle laisse tout écouler.

Cette allégorie a quelque chose d'assez bizarre, mais elle illustre bien ce que je veux te faire comprendre pour te persuader, si j'en suis capable, de changer d'idée et de préférer à une existence inassouvie et sans frein une vie réglée, contente et satisfaite de ce que chaque jour lui apporte.

Eh bien, ai-je ébranlé tes convictions et crois-tu maintenant que les gens réglés sont plus heureux que les incontinents, ou bien aurai-je beau te faire cent autres allégories du même genre sans que tu changes de vue pour cela ?

Trad. E. Chambry

les cadavres seraient tout à fait heureux [132] !

SOCRATE

Mais, tout de même, la vie dont tu parles, c'est une vie terrible ! En fait, je ne serais pas étonné si Euripide avait dit la vérité — je cite le vers : « Qui sait si vivre n'est pas mourir et si mourir n'est pas vivre [133] ? » Tu sais, en réalité, nous sommes morts. [a] Je l'ai déjà entendu dire par des hommes qui s'y connaissent : ils soutiennent qu'à présent nous sommes morts, que notre corps est notre tombeau et qu'il existe un lieu dans l'âme, là où sont nos passions, un lieu ainsi fait qu'il se laisse influencer et ballotter d'un côté et de l'autre [134]. Eh bien, ce lieu de l'âme, un homme subtil, Sicilien ou Italien, je crois, qui exprime la chose sous la forme d'un mythe [135], en a modifié le nom. Étant donné que ce lieu de l'âme dépend de ce qui peut sembler vrai et persuader, il l'a appelé passoire. Par ailleurs, des êtres irréfléchis, il affirme qu'ils n'ont pas été initiés [136]. En effet, chez les hommes qui ne réfléchissent pas, [b] il dit que ce lieu de l'âme, siège des passions, est comme une passoire percée, parce qu'il ne peut rien contrôler ni rien retenir — il exprime ainsi l'impossibilité que ce lieu soit jamais rempli.

Tu vois, c'est donc tout le contraire de ce que tu dis, Calliclès. D'ailleurs, un sage [137] fait remarquer que, de tous les êtres qui habitent l'Hadès, le monde des morts — là, il veut parler du monde invisible [138] —, les plus malheureux seraient ceux qui, n'ayant pu être initiés, devraient à l'aide d'une écumoire apporter de l'eau dans une passoire percée. Avec cette écumoire, toujours d'après ce que disait l'homme qui m'a raconté tout cela, c'est l'âme que ce sage voulait désigner. [c] Oui, il comparait l'âme de ces hommes à une écumoire, l'âme des êtres irréfléchis est donc comme une passoire, incapable de rien retenir à cause de son absence de foi et de sa capacité d'oubli [139].

Ce que je viens de te dire est, sans doute, assez étrange ; mais, pourtant, cela montre bien ce que je cherche à te faire comprendre. Je veux te convaincre, pour autant que j'en sois capable, de changer d'avis et de choisir, au lieu d'une vie déréglée, que rien ne comble, une vie d'ordre, qui est contente de ce qu'elle a et qui s'en satisfait.

Eh bien, est-ce que je te convaincs de changer d'avis et d'aller jusqu'à dire que les hommes, dont la vie est ordonnée, sont plus heureux [d] que ceux dont la vie est déréglée ? Sinon, c'est que tu ne changeras pas d'avis, même si je te raconte toutes sortes d'histoires comme cela !

Trad. M. Canto-Sperber

Nous aussi, peut être en réalité sommes-nous morts. En effet, j'ai déjà moi-même entendu dire à l'un des savants qu'à présent nous sommes morts, que notre corps est pour nous un tombeau et que cette partie de l'âme où résident nos passions est ainsi faite qu'elle se laisse influencer et ballotter dans un sens et dans l'autre. Et donc un homme subtil, sans doute sicilien ou italique, qui expose ces choses sous la forme d'un mythe, en jouant avec les noms, a appelé cette partie de l'âme « jarre » (πίθος), en raison de son caractère crédule et persuasif (τὸ πιθανόν τε καὶ πειστικὸν). D'autre part, il a appelé les hommes irréfléchis (ἀνόητοι) « non-initiés » (ἀμύητοι) ; en effet, chez ceux qui ne réfléchissent pas, cette partie de l'âme où résident les passions, pour son incontinence et son incapacité de rien garder, serait comme une jarre percée (τετρημένος … πίθος) – en exprimant ainsi l'impossibilité de se remplir. Eh bien, contrairement à ce que tu dis, Calliclès, celui-ci montre que, de tous les êtres qui habitent l'Hadès – il entend par là le monde invisible –, les plus malheureux seraient les non-initiés, qui devraient apporter de l'eau dans une jarre percée avec un tamis également percé (τετρημένῳ κοσκίνῳ). Par « tamis » donc – toujours d'après l'homme qui m'a raconté cela –, c'est l'âme qu'il désignait. Il a comparé l'âme des hommes irréfléchis à un tamis, en disant qu'il est percé, puisqu'elle est incapable de retenir quoi que ce soit à cause de son incrédulité et de l'oubli [7].

Trad. L. Saudelli

PLATON
DROGUERIE
QUINCAILLERIE

Trois traductions de Platon, *Gorgias*, 493 a-c.
πίθος est rendu par tonneau, passoire ou jarre
κοσκίνῳ est rendu par crible, écumoire ou tamis

(voir *infra* le texte « The way out of a clearing » pour des précisions sur certaines de ces opérations). Ces deux livres, *La ville que nous voyons* (Le Point du Jour, 2013) et *Tamis lyrique* (2016)[10], posent en quelque sorte un point d'entrée et un point de sortie à la séquence de la thèse. Chacun est un état de choses donné par une personne *x* depuis un lieu *y* à un moment *z* – peut-être sont-ils des objets plus scientifiques qu'ils n'en ont l'air. La personne est la même, mais elle a changée en trois ans. Le premier lieu est Cherbourg ; le second est plutôt indéterminé mais l'attache est parisienne. Le moment est très différent : éprouvée depuis la métropole parisienne (sans doute est-ce différent selon l'endroit de la planète), l'année 2015 a accentué l'effet d'une bascule d'époque, dont l'actualité teinte mon travail récent.

Les deux livres prolongent chacun une exposition ; ils n'en recouvrent pas l'expérience. Ils ouvrent un autre espace, distinct mais complémentaire, où les mêmes éléments peuvent jouer sous un autre aspect, l'image plutôt que l'objet. Mais c'est, pour l'instant, l'exposition qui appelle le livre. Le livre appelle l'écriture. L'écriture appelle les mots, en général. Dans ce livre-ci, j'ai fait autant que possible attention à chaque mot – ce qui ne veut pas dire qu'ils ne m'ont pas échappé. Par exemple, écrire « Boîte d'archivage standard en carton, guirlande lumineuse électrique de Noël » comme description technique de l'œuvre intitulée *Enseigne* (p. 96) n'induit pas les mêmes connotations qu'écrire « Carton et diodes électroluminescentes », mention que je pourrais pourtant choisir d'utiliser si je venais à fabriquer un autre objet similaire.

Il y a un langage infraverbal de l'exposition qui n'empêche pas d'y prendre la parole.

Pour le livre *La ville que nous voyons*, j'avais déjà pris le parti de chercher dans l'écriture des textes une hétérogénéité de registres qui répondrait à celle des formes de mes œuvres, hétérogénéité intensifiée dans ce travail à Cherbourg par la diversité des œuvres historiques et documents rassemblés à leurs côtés. Le premier texte juxtapose à un récit de rêve des propos qui m'avaient été demandés pour une rubrique « Paroles d'expert » d'un guide touristique (sollicitation tellement surprenante que j'avais accepté en vue du livre). D'autres textes combinent récit de prises de vue, notations fragmentaires et citations. D'autres encore rapportent des anecdotes ou un document du travail mené avec des élèves d'un collège de la ville. Les textes (en dehors de l'introduction) occupent le plus souvent deux pages qui viennent encadrer une œuvre reproduite sur une double page. Le texte est parfois en rapport direct avec l'image, parfois non.

Pour *Tamis lyrique*, j'ai tenu à faire jouer une partie de l'éventail de ce qui est nommé « écrits d'artistes ». Catégorie si vaste, pouvant aller de notes intimes, journaux,

10. Il faut préciser que les deux livres, bien que je leur ai donné le même format, diffèrent en premier lieu par leur mode de production. Le livre de Cherbourg a été publié par le centre d'art et maison d'édition Le Point du Jour, avec des éditeurs très engagés dans la conception et la fabrication du livre. Un graphiste a élaboré une mise en page des textes adaptée à leur écriture, un photograveur a préparé les fichiers pour l'impression.
Tamis lyrique est une aventure en solitaire, ouvrant à d'autres expérimentations.

correspondance – ordinairement découverts et publiés après la mort de l'auteur (la vraie) –, à des textes théoriques plus ou moins conventionnels, en passant par des poèmes ou pseudo-poèmes, des notes de voyage, des commentaires d'œuvres produites par l'artiste ou par d'autres, des commentaires de documents, des *statements* et des manifestes, des notices, des légendes, des notes tout court, des listes, des plans, des schémas, des scénarios, des récits à peu près littéraires, des collages, des cut-ups, des récits d'œuvres qui n'existent pas ou plus, des entretiens, des conférences... L'artiste moderne a le champ libre pour produire les documents de son activité comme participant de l'œuvre !

Au fil des textes et des images, j'ai tenté de reconstruire par des variations, des reprises de motifs, ou des mots faisant retour, le cheminement et les passages traversant les terrains de pensée sur lesquels j'appuie mon travail, tout en cherchant à laisser dans les ellipses du montage les plus grandes marges possibles à ce que Mallarmé désignait par « l'Intelligence du lecteur ». Ma pratique de l'art et de l'écriture vont de pair avec des expériences de lecture. La bibliographie tripartite présente dans ces pages témoigne que ce rapport à la lecture est affaire d'espace quotidien et de décompte et marquage du temps.

Avancer dans la voie du montage et de l'écriture m'a aussi conduite au cours des trois dernières années à m'essayer au montage audiovisuel, en associant à des images le plus souvent fixes une bande sonore incluant des lectures de textes par ma voix.

Travers de l'idiosyncrasie

Si cet ouvrage apparaît au premier abord un peu décousu, c'est qu'il est animé de la volonté que quiconque puisse tirer sur les fils qui l'intéressent ou qui en valent la peine, et les poursuivre où bon lui semblera. Je me suis efforcée qu'il ne comporte qu'avec retenue ce que j'ai rêvé et nommé à mon usage les gestes et opinions de la doctorante Hellhaltung, une collègue d'enfer qui se consacre à l'art délicat de lyrstoire, science obscure éclairant les temps qui courent.

Épitaphe

J'ai choisi mon épitaphe personnelle en 2004 :

« Et que fausse soit tenue par nous toute vérité que nul éclat de rire n'accueillit. »

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 3e partie, 23.

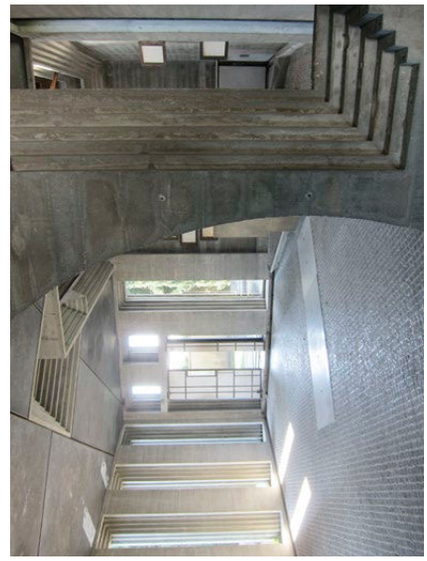
Tracer un cercle ou un carré

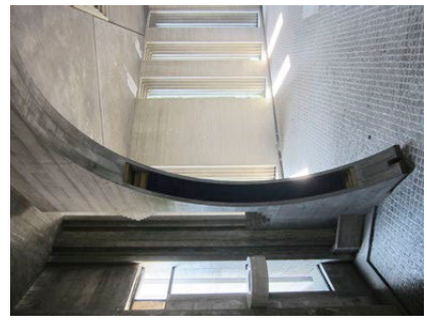
Il ne s'agit pas d'effacer des contours, mais de les plier, de les densifier, de les iriser et de les diffracter.

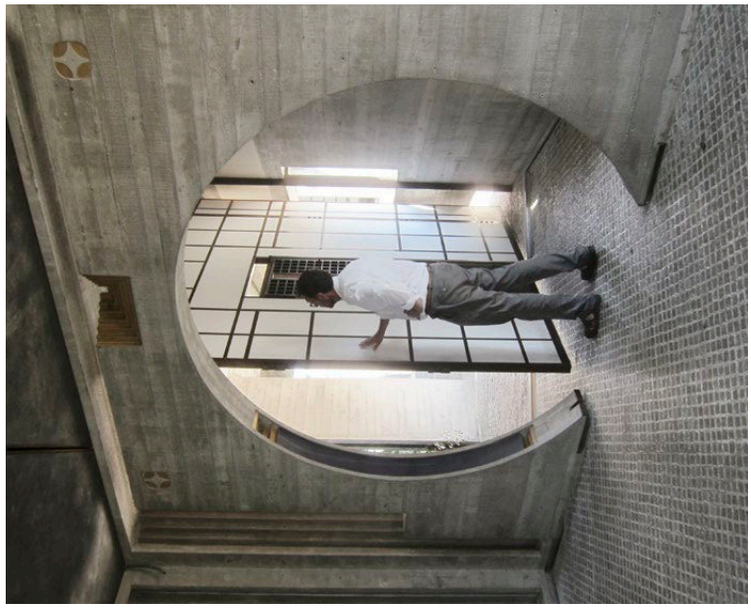
Eduardo Viveiros de Castro

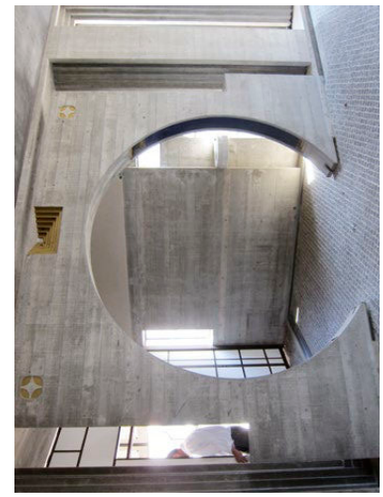
Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-68

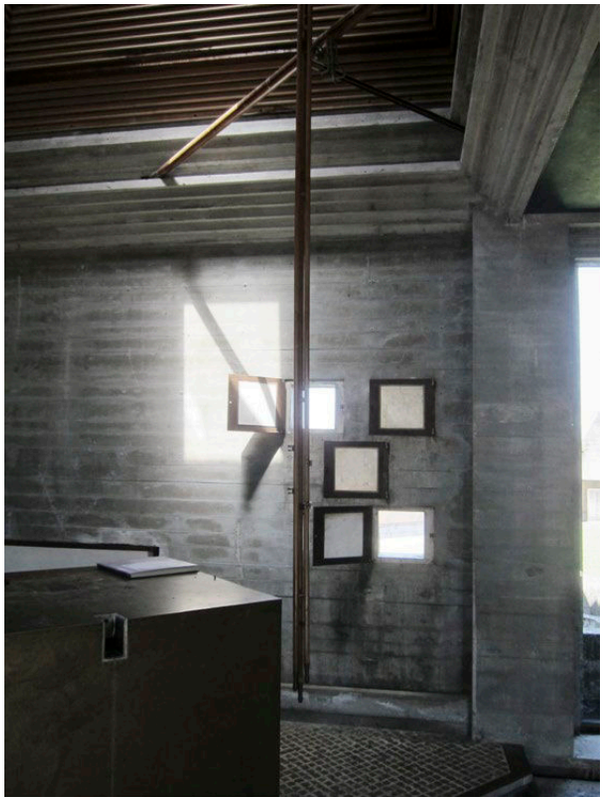
Charlie Chaplin, *The Face on the Bar Room Floor*, 1914

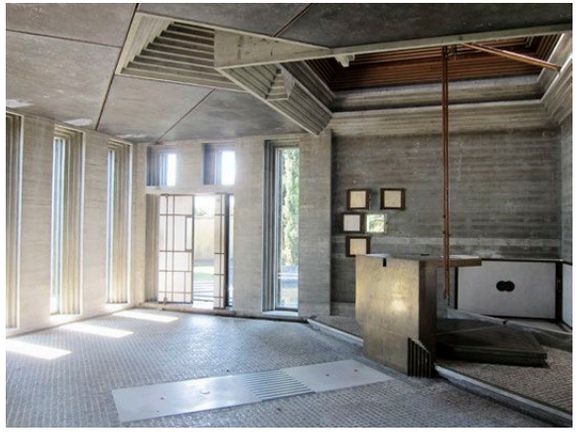












Tomba Brion, juillet 2014
Deux tirages jet d'encre, 58 x 82 cm chaque

Lavoir, Vulaines-sur-Seine, 2004
Tirage argentique couleur, 122 x 154 cm

1836

« THE WAY OUT TO A CLEARING »

Mon travail peut être appréhendé comme une exploration des possibilités de la photographie en tant qu'outil artistique. Chaque œuvre est le résultat d'une combinaison propre (unique) de plusieurs opérations.

1. La photographie en tant que procédé mécanique est en elle-même double : elle permet deux opérations très différentes : l'enregistrement ou la reproduction (cf. J.-F. Chevrier *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, 2010). Il peut y avoir des recoupements entre les deux. Toute image produite par enregistrement ou reproduction est un document. La main à plume tenait les registres et copiait les manuscrits ; l'invention technique de la photographie scella le développement hégémonique de la sphère médiatique.
Mais l'enregistrement ne peut jamais être complet, et la reproduction jamais parfaite. Il y a donc des lacunes et des accidents qui peuvent constituer des déceptions ou bien au contraire être provoqués, à différentes étapes (prise de vue, développement, traitement, tirage). C'est un peu les jeux de l'amour et du hasard. Tout ce travail, et la latence inhérente, introduit à l'intérieur même des formes une dialectique du continu et du discontinu, à la fois dans la dimension spatiale et dans la dimension temporelle.

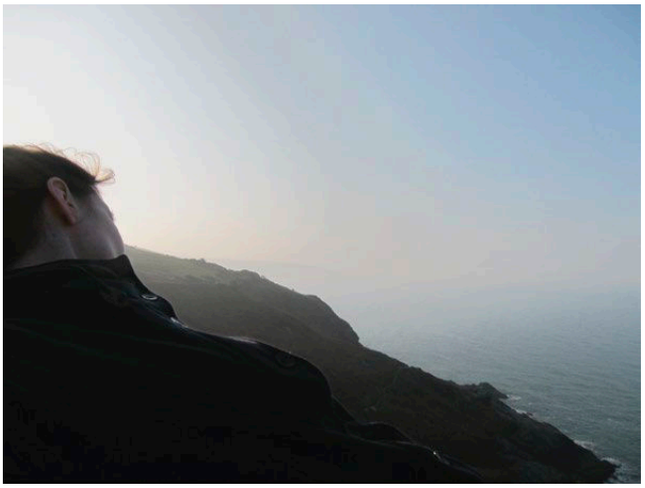
2. On retrouve cette dialectique de façon encore plus flagrante dans les formes que prennent le plus souvent mes œuvres : soit le tableau, soit le montage. À vrai dire, ce n'est pas aussi simple que cela : on peut être amené à considérer qu'il y a parfois du montage à l'intérieur d'un tableau, ou bien qu'un montage fait aussi tableau. Cette observation renvoie aux évolutions de ces deux formes dans l'histoire de l'art.
Le tableau est une vieille dame pluri-centenaire héritée du système des beaux-arts. Il procède d'une rhétorique de la composition comme art de peindre ou dépeindre, souvent appliquée à un programme iconographique. Jeff Wall a réinterprété depuis 1978 cette tradition du tableau par la photographie, à partir d'un autre programme, celui énoncé en 1863 par Baudelaire dans « Le Peintre de la vie moderne ».
Le montage est un jeune homme fringant qui émergea de la Révolution industrielle comme de ses langes. L'invention du cinéma le propulsa au comble d'un épanouissement perpétuel (pensons aux *Temps modernes* de Chaplin). Mais le film (et désormais la vidéo) ne fut pas son seul support privilégié. Fini le recueil composé de poésies ! Le livre moderne pouvait procéder du montage. Ce n'est sans doute pas un hasard si on en trouve une sorte de manifeste chez Baudelaire dans la dédicace des *Petits Poëmes en prose* (*Le Spleen de Paris*). Évoquons aussi les deux projets de livre de Benjamin, sur Paris et sur Baudelaire, qu'il élabora par montage de citations. Au même moment (1938), Walker Evans publiait son chef-d'œuvre *American Photographs*, titre dans lequel on peut entendre l'écho des « Tableaux parisiens » baudelairiens.
Les artistes ont passé le XXe siècle à fêter le mariage du tableau et du montage, notamment par l'invention du collage (et de son avatar tridimensionnel, l'assemblage), qui ouvrit deux boulevards perpendiculaires, dénommés constructivisme et surréalisme.
À en juger par les recherches de nombreux artistes d'aujourd'hui, il semble que la vie commune mouvementée de ces deux formes n'ait pas fini d'engendrer quelques petits monstres.

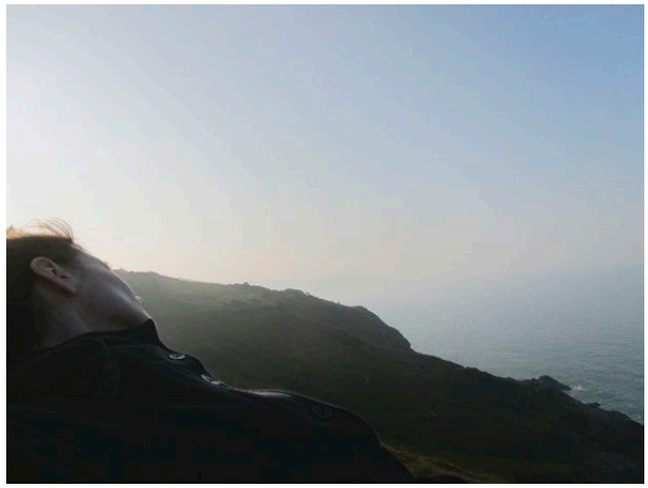
3. Pour accompagner ce drame tragi-comique, il y a des opérations conceptuelles et spéculatives qui sont parfois portées par des torsions de la langue. On peut en trouver trace dans certains titres. Tout la panoplie qui va du *Witz* des romantiques allemands à l'écart duchampien, en passant par l'*ostranénie* de Chklovski est déployée si nécessaire. Ce jeu peut trouver des prolongements dans l'élaboration de récits (le plus souvent oraux) que je nomme *hainsidences* en hommage à Raymond Hains et à son art de la digression analogico-verbale. Cette attention à et quête de l'hainsidence, je la pratique quasi quotidiennement ces derniers temps en réinterprétant la descente aux enfers dans le métro parisien, grand réservoir, par sa multitude de panneaux publicitaires et sa toponymie, de heurts déconcertants de mots et d'images. Dit autrement : une réincarnation des aventures du petit Hains au royaume des correspondances et des affiches.
Qui dit langue dit corps. L'appareil photographique n'est jamais qu'un instrument qui vient étendre les techniques du corps.
La langue comme le corps circule, déplace ou se déplace. Ce mouvement peut être acté dans une performativité qui suppose le temps et instaure un espace.
Je pense à Barnett Newman, qui disait : « Mon dessin déclare l'espace ».

4. Je ne peux concevoir le sens de mon travail sans la pratique de spatialisation des œuvres. Elles combinent tout ou partie des opérations que je viens de décrire, selon une configuration qui lui est propre. Chaque œuvre a donc son format, sa texture, son autonomie. Les objets mis en espace sont hétérogènes ainsi que les modes de relations entre eux et avec l'espace. Chaque nouvel accrochage dans un espace concret (avec ses caractéristiques architecturales, sa situation, sa lumière) relance ou réactive, en proposant de nouvelles relations, la perception et la polysémie des œuvres. L'exposition conjugue (littéralement) un espace mental et un espace physique à la croisée desquels les œuvres sont des repères ou des clefs. L'exposition est inachevée tant qu'elle n'a pas été actualisée par la multiplicité des circulations (elles-mêmes physiques et mentales) des visiteurs.

5. Je fabrique des représentations de territoires. De même que les techniques que j'emploie et les opérations artistiques que j'effectue ont une histoire dont je suis informée, chaque territoire a une histoire, branchée sur une géographie. Chaque œuvre condense donc des croisements de généalogies, ce qui lui confère une épaisseur et une profondeur qui sont elles-mêmes démultipliées dans le dispositif spatio-temporel de l'exposition. Cette épaisseur ou cette profondeur résulte souvent de tensions ou de contradictions qui trouvent une forme de résolution non définitive dans l'œuvre ou dans l'exposition. L'histoire apparaît selon deux régimes de vérité dans mon travail ; cela tient à ce paradoxe : mes images ne sont la preuve de rien mais elles sont documentaires. Les images photographiques font ressortir des faits, mais cette histoire factuelle n'est pas la vérité historique, de la même façon que la biographie n'est pas l'enchaînement des faits de la vie d'une personne mais ce que cette personne en ressaisit en tant que sujet du langage et du rêve.

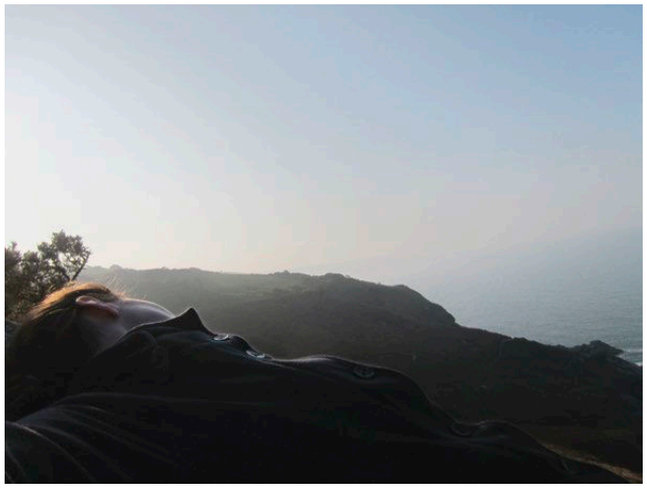
5 juin 2015

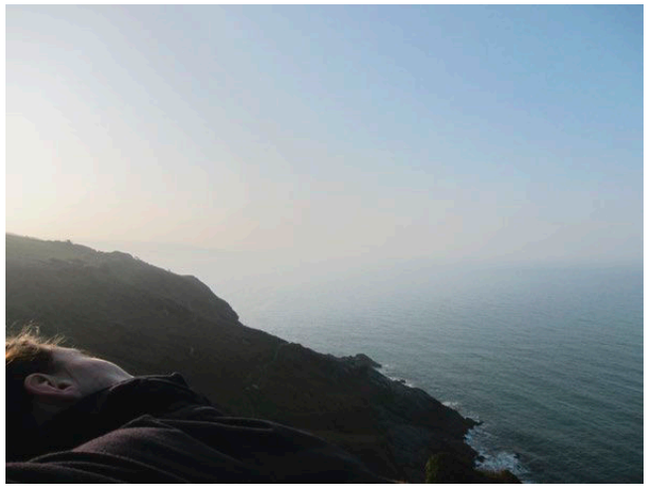




Gruchy, 2012
Quatre tirages jet d'encre, 46 x 61 cm chaque

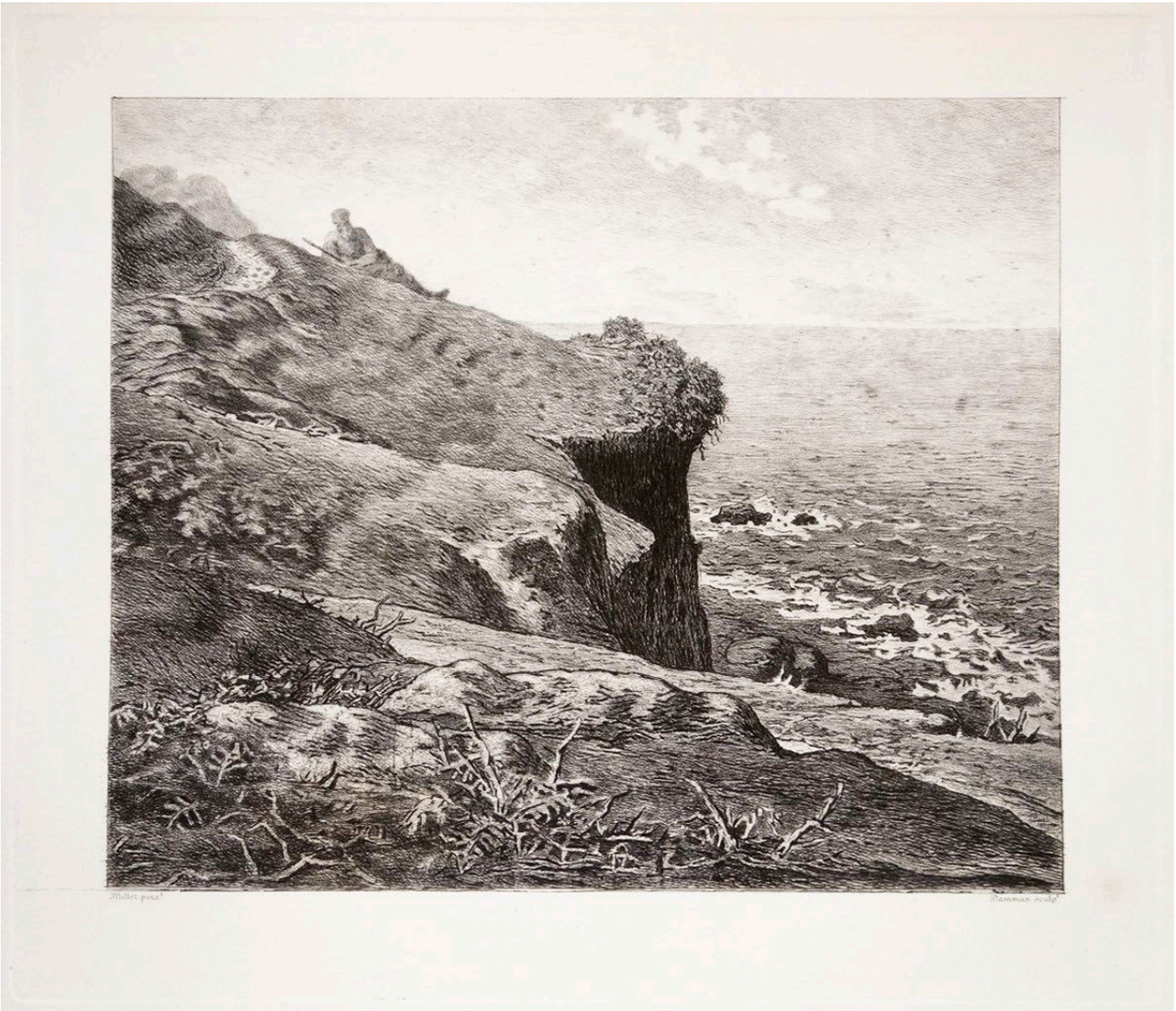
Digulleville
Pointe d'Étimbert
le Cormoran
Baie de Quervière
la Roche Buchy
Éculleville
Gréville-Hague
Hameau Gruchy
Maison Millet
Herquéville
Beaumont-Hague
la Rue de Beaumont
Château de Beaumont
Hameau Fabien
Branville-Hague
Treize Vents
Baie des Fontenelles
Herquemoulin
Descente du Houguet
Sidnan
le Petit Port
le Mont
le Chardonneret
le Gardin
le Fourneau
Fief de Gruchy
la Lande Pissin
les Capelles
les Delles
Mont des Trépieds
la Lande
la Granchette
la Rue Morel
Lieu Piquot
Lieu de Gréville
la Rue de Gréville
Lieu Bailly
St-Nazaire
Hameau Fleury
Hameau Cousin
Lieu Bienvenu de Haut
Lieu Bienvenu de Bas
Hameau Néel
le Val Ferrand
Moulin de la Sabine
Hameau aux Ducs
Maison de la Hague
Ferme du Tourp
Croix du Tourp
Trent Heu
les Plates Landes
les Mares
les Turbaques
Maison d'Éculleville
le Huque
le Hublet
l'Étervière
le Mur Blanc
le Costil
GR 223
le Douet Canu
la Croix des Hachis
Hameau Henry
Hameau Vaullier
la Brasserie
la Chesnaye
Hameau ès Clergs
Hameau ès Galles
les Landes de Digulleville
les Quatre Vents
les Guérandes
les Landes d'Yvelin
le Grand Parc
le Petit Parc
le Moulin de Beaumont
Hague Dike
Hameau Sauvage
Hameau Linnet
Hameau Homest
Hameau Bonot
Hameau la Place
Hameau Richer
Hameau des Landes
Hameau Cousin
Hameau Gruchy
Mont Clin
Ranfot
le Grand Bel
le Pré de Bas
les Pâtures
Croix du Bon Repos
le Moulin de Coutou
le Moulin de Cambrelo Ruines
la Chasse aux Pesqueurs
les Heugues
les Aires
les Marettes
les Bergeries
les Gaccuières
les Roches Frico
les Loges
les Mezieres
le Mesnil
Calais
la Vallée
le Bel
Mouchel Vaudon
Mont Clin
la Menue Route
Gros Mont
Monts Eperons
la Foxerie
la Thiquette
Carrefour des Delles
Carrefour de la Rue Paris
Carrefour de Courvigny
Carrefour des Haires
Carrefour d'Yvelin
Carrefour des Brets
Rue Désert
le Presbytère
les Carrières
les Cannivières
le Palis
la Vigie Ruines
les Ilets
Mer la Barrière
le Douet du Moulin
Bretonfaine
le Val
la Landette
la Madeleine
le Haut Pestil
Croix Bézuel
le Hamlet
Karting
Motocross
Stade équestre
Maison Georges Descrez
Lande St-Nazaire
Poste électr.
Usine de retraitement de la Hague
Décharge industrielle
Bass. épur.
Chot. d'eau
Sablière
Étang
Cascade
Pt de vue
Barrage
Loc des Moulinets
Sous le Côtil Ruines
Froide Fontaine Source
Les Vertes Fosses Étang
Les Étoublettes
Yvelin
Bae
Hutch Heu
Cart Heu
Stele
les Voux
les Pâtures
Trent Heu
Hulemer
Mont des Trépieds
Mont St-Nazaire
Mont Cauchy
Mont Cauchy
Mont Cauchy





La matière est radio-active. Les objets débordent de tous côtés leurs apparences, se prolongent en quelque sorte dans le milieu ambiant. On ne peut parler d'objet isolé pas plus qu'on ne peut parler d'espace clos du tableau. L'univers de la peinture ne saurait être complètement distinct de l'univers matériel au sein duquel naît l'œuvre d'art. Ses personnages font à leur tour partie intégrante de la lumière et restent aussi intimement liés à ce qui les entoure que leurs modèles. C'est par la lumière, symbole de l'infini des objets, et non par les objets eux-mêmes que Matisse commence, semble-t-il. Quelquefois, il lui arrive de changer de place en travaillant. L'espace est omniprésent ; Matisse essaie même d'intégrer dans son tableau, sinon son être tout entier, du moins sa main et le pinceau. Ce qui l'intéresse, ce sont beaucoup moins les corps que le jeu des relations qui les unissent. Son œuvre peut sembler statique : en réalité, c'est l'incarnation du mouvement. L'esprit se promène à l'intérieur de ses tableaux comme s'il se trouvait dans une pièce ou dans la rue, à cette différence près que la voie est libre. Pourquoi ? Parce que la profondeur n'est pas simulée ; parce que le tableau joue vraiment son rôle dans le concert des solides, des fluides, des couleurs et des reflets. Chaque objet peint dégage une atmosphère spécifique et s'inscrit dans la profondeur réelle. L'œuvre, née de ces «mystérieuses hyménées», évoquées par Delacroix, que chaque parcelle de matière contracte avec le reste du monde, est donc tout à la fois fille de la nature et de l'architecture. Avec Matisse, plus de reproduction des accessoires. Plus de distribution géométrique des personnages. Non : ce qu'il cherche, c'est une fusion spontanée du moi dans le non-moi – fusion si parfaite que le peintre finit par se peindre lui-même, par se mettre lui-même dans le tableau. Ce qu'il parvient à saisir avec son pinceau, c'est une totalité indivisible à quoi on ne peut assigner aucune frontière précise. Ses images en effet ne jaillissent pas d'une vision incomplète ou fragmentaire et se refusent à l'analyse. En réalité, elles se situent aux antipodes des œuvres en prose, parfois si richement documentées, qu'il faut déchiffrer ligne après ligne, page après page. Au lieu de nous livrer ses observations, Matisse nous donne à voir des apparences ; il nous fait grâce d'un reportage exhaustif sur le monde extérieur pour nous introduire dans un monde où les distinctions comme les confusions de notre horizon coutumier sont abolies en faveur de la seule transparence poétique, plus parfaite encore que «la mer mêlée au soleil»[17].

Georges Duthuit, « Matisse et la perception byzantine de l'espace » [1949], *Écrits sur Matisse*, Paris, Ensba, 1992, p. 99-101.



D'après Jean-François Millet, *Falaises de Gréville*, eau-forte de Damman vers 1895 d'après un pastel de 1871, 25 x 35 cm

Dans chaque langue de la terre
Sur chaque rive et chaque mer
J'ai donné à mon nom immortelle naissance
Et tenu mon esprit avec les libres

JOHN CLARE.

Andrea Mantegna, *La Mort de la Vierge*, vers 1462,
tempera et or sur bois, 54,5 x 42 cm
Tableau conservé au Musée du Prado à Madrid

Document photographique (prise de vue : Élia Pijollet) d'une sorte de petite performance sans titre et sans public réalisée lors de l'accrochage de l'exposition *Formas biograficas. Construccion y mitologia individual* au musée Reina Sofia à Madrid en 2013 (commissaires : Jean-François Chevrier et Élia Pijollet), dans laquelle était présentée *Auxerre, 4 septembre 2010*. À l'arrière plan, au centre, *Einfügung* [Insertion] (1976), photographie de VALIE EXPORT de la série *Körper-Konfigurationen*, et à droite, *Burrow* [Terrier] (2004), photographie de Jeff Wall.

Auxerre, 4 septembre 2010, 2011
Tirage argentique couleur, verre, bois peint, vis, 38 x 48 cm

Une photographie entre deux verres, maintenus par un cadre dont l'extérieur est lasuré blanc et l'intérieur peint couleur azur. Le premier plan de la photographie est flou ; sur un lit on croit distinguer un corps. À l'arrière plan, à travers la fenêtre, une large vue sur une ville, Auxerre. C'est une photographie de ma grand-mère sur son lit de mort, le 4 septembre 2010. De la famille, je suis la première, et la seule ce jour-là, à pouvoir aller à l'hôpital. C'est la première fois que je vois un mort. En ouvrant la porte, je suis stupéfaite que ce qui constitue le cœur de mes recherches artistiques, la relation du proche et du lointain, dans la vue, trouve dans l'expérience d'un événement biographique de cet ordre sa plus grande actualité. Dans mon atelier de l'époque, au collège Michelet de Saint-Ouen, Mohamed, un élève, m'a fait en regardant cette image une remarque : « Comment vous avez fait pour pleurer et prendre une photographie en même temps ? Moi j'aurais jamais pu. »

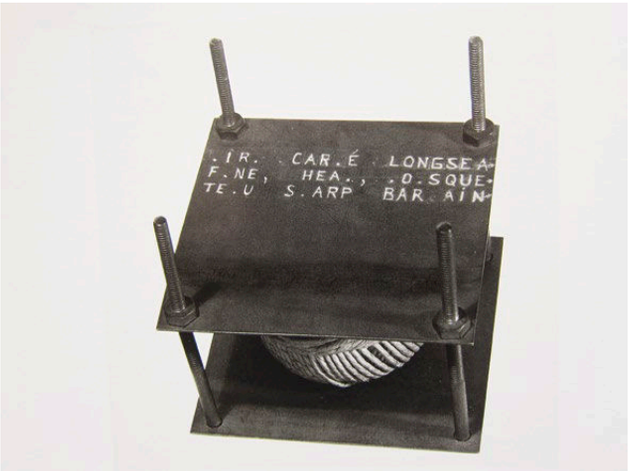
Robert Filliou, *Autobiographical*, 1963-1973, boîte en bois contenant cinq briques et matériaux divers, 29 x 79 x 11 cm
L'œuvre est ici reproduite dans l'exposition *Formes biographiques* au Carré d'art à Nîmes en 2015 (commissaires : Jean-François Chevrier et Élia Pijollet), dans laquelle était aussi présentée *Auxerre, 4 septembre 2010*.

Caisse, 2013
Bois, peinture, vis, 48 x 58 x 12,5 cm

La caisse que j'ai fabriquée pour le transport de l'œuvre *Auxerre, 4 septembre 2010.*
Petit cercueil « légèrement teinté de rose et de bleu. »

La mort c'est l'azur, et le Rrose Sélavy.

SHARP BARGAIN (Baltimore), 2011
Tirage argentique couleur, 74,5 x 101 cm



Marcel Duchamp, *À bruit secret*, 1916, pelote de ficelle, petit objet inconnu, plaques de laiton, boulons, 11,4 x 12,9 x 13 cm

MON NOM

En dehors d'une chansonnette, la première fois qu'il m'a été donné de prendre conscience de la bizarrerie de mon nom, ce doit être en classe de cinquième. La prof d'histoire-géographie relevait au hasard le cahier d'un élève à la fin de chaque cours, et le rendait au début du cours suivant. Cela tomba sur moi. Elle me dit : « C'est très bien, votre cahier est clair et bien tenu. » La classe entière explosa de rires. La prof s'énerva. Elle ne comprenait pas. C'était le début de l'année, elle n'avait pas mémorisé tous les noms. En colère, elle demanda ce qui nous prenait de réagir comme cela. Un élève finit par lui dire comment je m'appelais. Elle se mit à rire aussi.

Avant d'entrer dans ce collège situé dans un grand parc avec un château où paraît-il Chateaubriand séjourna (ce que je ne découvris que bien plus tard), la seule chose que je savais de Jésus-Christ, c'est qu'il était ce type, JC, dont la naissance servait à tout dater en histoire, avant et après, ce qui n'avait pas manqué de m'intriguer bien souvent à l'école primaire. Je me demandais ce qu'il avait bien pu faire pour en arriver là.

Quelques mois plus tard, je me suis faite baptiser dans la chapelle de cette école. Sans véritablement cause à effet avec ce qui précède. Je me souviens d'avoir sincèrement imaginé qu'il se produirait une sorte d'éclair à l'instant T par les gouttes d'eau sainte. J'ai rêvé d'une métamorphose intérieure qui n'advint pas.

***

Un adjectif et un participe passé désaccordés. Les deux d'emploi fréquent dans la langue. Et il suffit de transférer de l'un à l'autre la désinence, petite lettre *e*, volatile, pour en obtenir deux noms communs, termes d'apparence. Clair de lune, tenue de soirée. Tout ou partie de mon nom rime à tout bout de champ au quotidien.

Et cela dure! Quand
on n'a plus envie de jouer, ce n'est pas drôle.

Un nom qui n'est pas propre, même s'il est unique. Outil plein de cambouis pour faire tourner *la mécanique lyrique* : un vrai « faux nom propre fait de la juxtaposition anarchique de noms communs » (Alferi et Cadiot, 1995).

Objection : je pourrais me choisir un autre nom. Stendhal, Nerval, Alferi : ils y ont élu leurs syllabes d'alias.

***

Je suis la fenêtre. Phrase qui cognait à la vitre un soir de 2011. Mon nom était le parfait *senhal* de ce grand espace vide.

Coupe au carré, tenue de clarté, ouverte ou fermée.

Suivre la voie qui consiste à s'éponger tout du long : à se fenestrer donc.
Être la fenêtre évite de passer à travers.
Retenir la pluie les pleurs qui ruissellent sur le carreau cadré. Devenir fénestrel.

A chaque coup, il se fout de l'éponge. Il ne s'identifie
58

Photographie d'une boutique dont l'enseigne indique « Art & Fenêtres - L'ART D'ÊTRE UNIQUE » publiée sur son compte Twitter par Ilan Caro, journaliste à Francetvinfo, le 14 juin 2016, accompagnée de la légende suivante : « De nombreuses vitrines endommagées après le passage des casseurs #manif14juin »

Ces trois observations participent de la même structure spatiale où la dimension dedans-dehors, en se répétant, engendre une série indéfinie d'espaces qui s'emboîtent les uns dans les autres. Le sujet est dans un espace qui est lui-même une bouche à l'intérieur de laquelle se trouve le sujet dont la bouche contient un espace... *ad infinitum*. Autre exemple de ce que j'appelle l'espace d'inclusions réciproques postulant l'identité du dedans et du dehors, du contenu et du contenant, du petit et du grand. Mais l'intérêt du phénomène que nous analysons ne se réduit pas, on s'en doute, à cet aspect purement formel.

« Le plus frappant, note Isakower, c'est l'oblitération de la distinction entre des zones corporelles aussi différentes que la bouche et la peau, ainsi qu'entre le dedans et le dehors, le corps et le monde extérieur.

Ce qui nous intéresse, par contre, du point de vue de l'espace imaginaire, c'est cette constante tension entre d'une part des images visuelles comportant une mise à distance de leur objet et, d'autre part, des sensations tactiles qui, littéralement, collent à la peau. En dépit de cette différence fondamentale, *ce qui frappe dans le phénomène Isakower, c'est la structuration visuelle des impressions non visuelles, cependant que la vision, du fait de la coïncidence du sujet et de l'objet, s'enferme dans un espace strictement sans profondeur.* Aussi bien, la relation « ici-là-bas » se trouve-t-elle remplacée par celle, plus primitive, de « dedans-dehors », de même qu'à la multiplicité des objets réels est substituée l'image du corps propre se dédoublant à l'infini. Et pour autant que seule la dimension d'inclusions réciproques soit prise en considération, on comprend que ces masses démesurément grandes flottant à l'horizon de la vision hypnagogique, existent dans un environnement réduit à une simple surface.

*

Mahmoud Sami-Ali, *L'espace imaginaire* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 128 et 129-130.

SIGNÉPONGE

pas plus à l'éponge qu'à son nom, tout cela en décrivant aussi le trajet d'un détachement ou d'une expression. Il exprime son nom, c'est tout. A travers tout le corpus.

Il se fout de l'éponge, éperdument, partout. Un peu partout, sur le corps.

La fenêtre affectée de la langue
S'en tamponner, sans l'abattre
S'en savonner, sans l'obstruer
Et caetera ! Oui, vive la science de l'*alea*

***

À supposer qu'on l'ouvre, la fenêtre est source potentielle et agréable de ventilation.

***

Je suis la fenêtre. Phrase qui cognait à la vitre un soir de 2011. Le verre était cannelé, et cette hypnagogie photographique une déformation ultra-formelle de mon nom. Raymond Hains posait la question : les artistes sont-ils des « abstractions personnifiées » ?

***

Il m'est arrivé à plusieurs reprises de me réveiller avec la sensation très particulière d'avoir la bouche emplie de verre pilé. Sensation angoissante, parce que sur le moment j'éprouve, somme toute avec raison, que c'est une situation dangereuse organiquement, et que je ne peux que tenter d'expulser ce contenu âpre et coupant pour en éviter les mâchures, mais la tâche est infinie, il reste toujours du verre. Et l'angoisse vient aussi de la dissociation induite par cette sensation tactilo-kinesthésique tellement prégnante qu'elle ne peut être que réelle, et je n'ai aucune prise pour la suspendre, alors qu'en même temps je sais que je n'ai pas de verre dans la bouche.

***

Ma chambre d'enfant était une pièce aveugle.

Document photographique présentant une œuvre en cours d'élaboration :

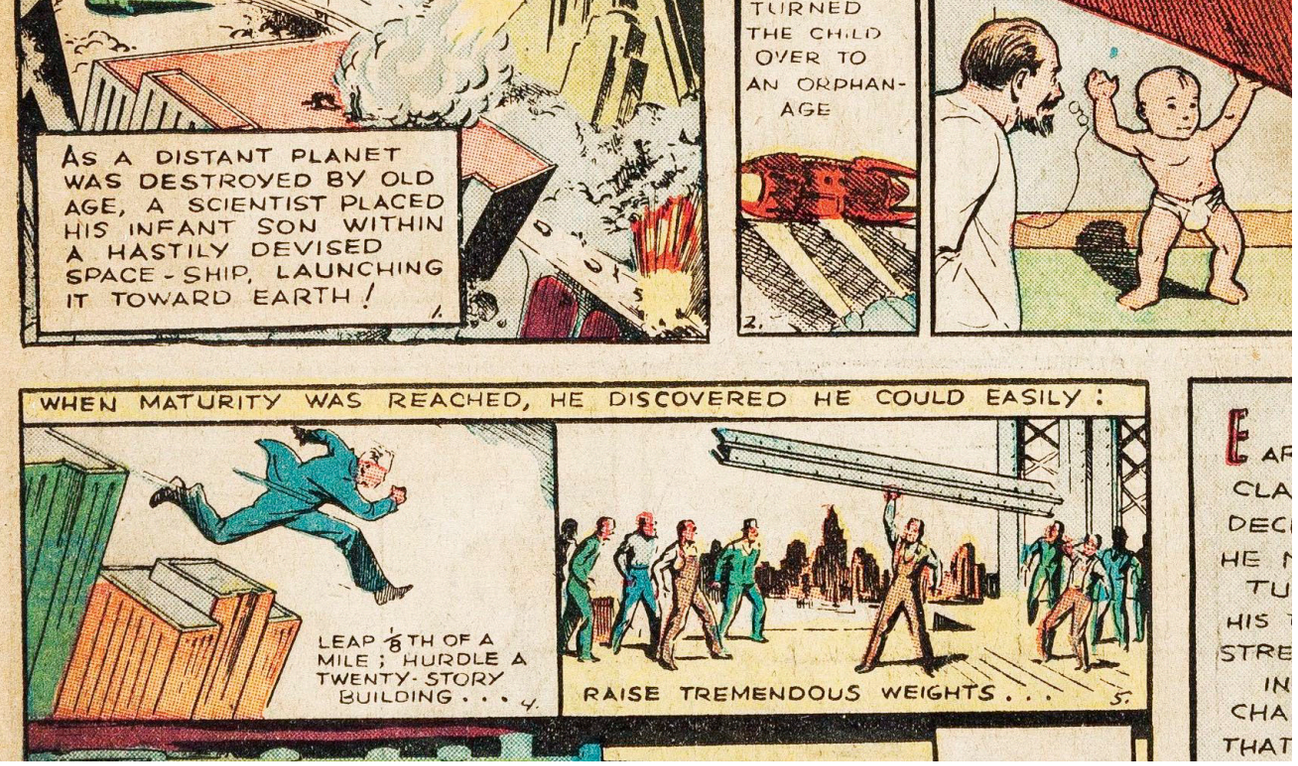
« Je suis l'autre », 2016
Photographie, bois, fenêtre, fil à repriser, clous, 120 x 70 cm

J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées.

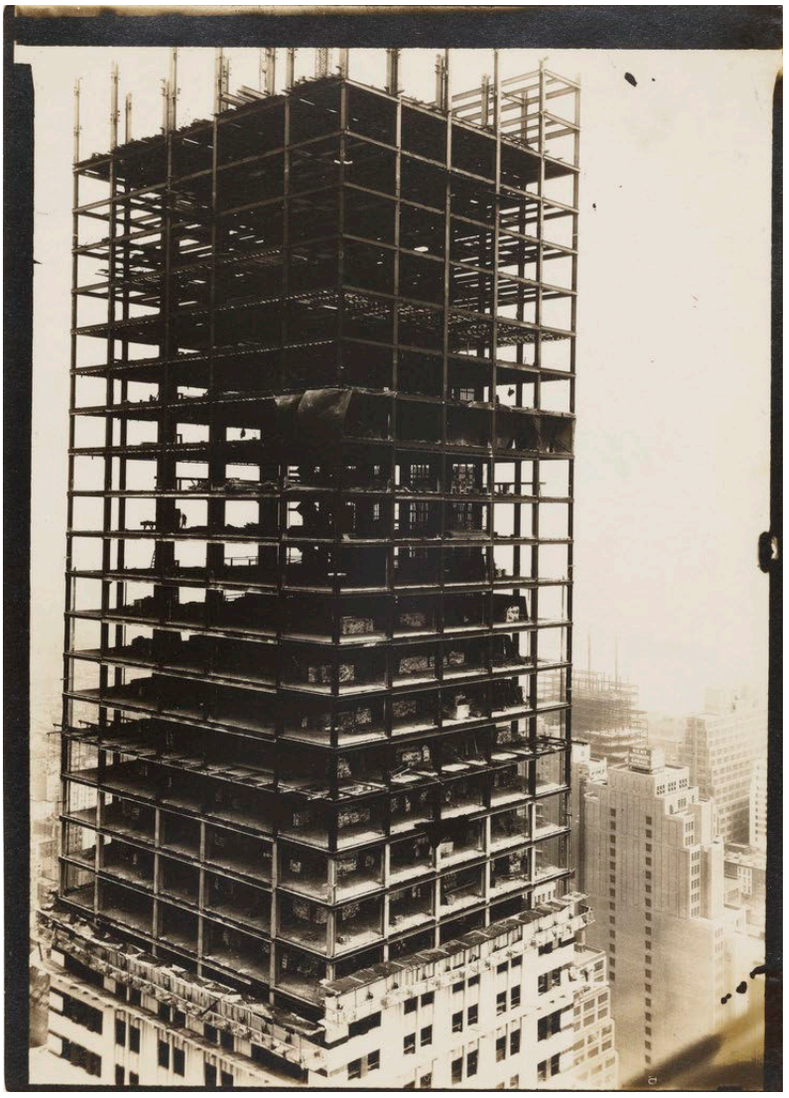
L'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissons, le premier geste, le nom, la chambre, — et toutes ces consécrations, et tous ces rites qu'on nous impose, tout cela établit une série heureuse ou fatale d'où l'avenir dépend tout entier. Mais, si déjà cela est terrible selon les seuls calculs humains, comprenez ce que cela doit être en se rattachant aux formules mystérieuses qui établissent l'ordre des mondes. On l'a dit justement : rien n'est indifférent, rien n'est impuissant dans l'univers; un atome peut tout dissoudre, un atome peut tout sauver !

j'écris claire née, 1989
Feutres et crayon sur papier, 21 x 29,7 cm

j écris claire née



Jerome Siegel, Joe Shuster, première page de Superman, *Action Comics*, n°1, juin 1938



Walker Evans, [Chrysler Building Construction, New York City], 1929
Tirage gélatino-argentique, 16,8 x 12,2 cm.

BETHLEHEM

De l'œuvre *Bethlehem, Pennsylvanie, États-Unis* (2004), on pourrait aisément raconter qu'elle s'inscrit dans une tradition photographique, à travers une généalogie que j'aurais étudiée (Walker Evans, Bernd et Hilla Becher) et un lieu où je serais allée en pèlerinage. Je peux aussi affirmer que ce qui m'a amenée à me retrouver à Bethlehem relève d'un hasard biographique, ressaisi, et que j'ai vu et photographié un coup de vent dans un arbre.

Dans un « *outline memorandum* » à l'intention de Roy Stryker, son commanditaire de la Ressettlement Administration (la future Farm Security Administration) qui vient de l'engager en tant que « *Senior Information Specialist* », et rédigé peu de temps avant ses prises de vues à Bethlehem en Pennsylvanie en novembre 1935, Walker Evans déroule son programme de travail : une feuille de route, indiquant les villes et États qu'il prévoit de traverser en voiture et ce qu'il compte y trouver à photographier :

> *« First objective, Pittsburgh and vicinity, one week ; photography, documentary in style, of industrial subjects, emphasis on housing and home life of working-class people. Graphic records of a complete, complex, pictorially rich modern industrial center.* »*

À Pittsburgh se trouvait U.S. Steel, le fleuron américain de la sidérurgie, issu en 1901 de la Carnegie Steel Company par une fusion-acquisition conduite par J. P. Morgan et les dirigeants de cette dernière, H. C. Frick, et C. M. Schwab (plus flambeur, moins philanthrope et moins collectionneur que les trois autres), lequel s'en alla ensuite voir ailleurs, à savoir à Bethlehem Steel. Il y développa à partir de 1908 la production d'un nouveau type de poutrelles qui révolutionna le secteur de la construction (en permettant de dépasser vingt étages) et fit la réputation de l'aciérie. Un peu d'histoire économique et industrielle éclaire peut-être les intentions, ou du moins les intuitions. Bethlehem est le lieu de naissance des poutrelles des gratte-ciels. Il est assez tentant d'imaginer que Walker Evans ait eu cela dans un coin de la tête. La chose pourrait expliquer, parmi d'autres raisons, qu'il se soit finalement concentré sur Bethlehem et ses environs plutôt que Pittsburgh[1]. À sa place, je ne m'y serais pas prise autrement pour ancrer (« *First objective* ») mon point de vue dans l'envers de ce qui s'élevait à New York.

Dans son mémorandum, Walker Evans trace le *contour* d'un territoire : celui d'une partie d'Amérique coincée entre New York et *the Frontier*, entre deux mythes,

* Je n'ai pas souhaité m'improviser traductrice des textes d'Evans, dont les énoncés présentent parfois une densité (voir la dernière phrase de cette citation) qui en rend la traduction délicate. Par souci d'uniformité, je donne donc systématiquement le texte anglais, sans traduction, bien qu'elle existe pour certains fragments.

1. On peut aussi imaginer qu'en changeant de « terrain », Walker Evans ait souhaité se démarquer radicalement d'un modèle de l'enquête tel qu'il avait pu se mettre en place avec le *Pittsburgh Survey* publié entre 1909 et 1915, à laquelle participa Lewis Hine, et dont il avait peut-être connaissance.

deux poncifs occultants, deux œillères de « l'Amérique ». On pourrait dire grosso modo que ce territoire d'Evans couvre un espace géographique délimité à l'ouest par Saint-Louis, sur le Mississippi, sa ville de naissance, à l'est par New York et la Nouvelle-Angleterre, où il habite, où il s'est formé ; que ce territoire recoupe l'histoire et les séquelles de la *Civil War* entre États du Nord et du Sud, selon un axe imaginaire de Gettysburg à Vicksburg. C'est d'ailleurs dans un autre précieux document, un brouillon de lettre à une amie, Ernestine Evans, rédigé en Floride en février 1934, que l'on perçoit que Walker Evans est tout juste en train de prendre conscience, au fil de l'écriture, qu'il lui faut concilier le Nord et le Sud dans ce qu'il cherche. Il y énonce son envie de faire un livre sur une ville américaine – Pittsburgh, déjà, ou une autre, plus petite (Toledo, Ohio, la ville de son adolescence), ou bien alors en assemblant des éléments typiques photographiés dans différentes villes industrielles du Nord-Est et « *probably nothing of New York* ». Puis il donne une formidable litanie de sujets et de registres : une formulation d'observations qui annonce tout ce qui sera en jeu dans le montage d'images du livre de 1938 *American Photographs*. Puis, au milieu de nouvelles diverses et de plaisanteries, il mentionne : « *I motored down, Carolina & Georgia, a revelation. Have to do something about that too.* »

Evans a joué Eugène Atget au pays de Mathew Brady & Co. Son travail est celui d'un petit gars de la *middle-class* bien éduqué qui veut devenir écrivain, ses héros sont Baudelaire et Flaubert, il passe un an à Paris, atterrit de retour dans la bohème new-yorkaise, se met à la photographie en *maverick*, et observe les personnes et les maisons. Ce faisant, il enregistre quelque chose des effets, soixante-dix ans après, de la guerre de Sécession (industrialisation, ségrégation, métayage), exacerbés par la Grande Dépression. Il en dresse un tableau, qui est un livre, *American Photographs*. Ce livre n'apparaît-il pas, soixante-dix ans plus tard, comme l'une des premières tentatives artistiques (visuelles), silencieuse mais éloquente[2], non idéologique, consciente, construite, de faire voir au ras d'un territoire large les prises et les relais entrelacés du colonialisme ET du capitalisme industriel ? «*There are moments and moments in history, and we do not need military battles to provide the images of conflicts, or to reveal the movements and changes, or again, the conflicts which in passing become the body of the history of civilizations*[3]. » Brady avait constitué une archive de guerre sans précédent en rassemblant les relevés photographiques des opérations militaires, champs de batailles avec ou sans cadavres, villes en ruine[4] ;

2. William Carlos Williams, « Sermon with a Camera », *The New Republic*, 11 octobre 1938.

3. Walker Evans, extrait d'une note non publiée pour l'édition originale de *American Photographs*, 1938, reproduite dans *Walker Evans at Work*, New York, Harper & Row, 1982, p. 151.

4. Mathew Brady était un portraitiste en studio très bien établi avant de se lancer dans cette entreprise lors de la guerre de Sécession, entreprise qu'il finança et pour laquelle il employa plus d'une vingtaine de photographes parmi lesquels A. Gardner et Th. O'Sullivan. Ce rappel sur Brady peut aussi éclairer la séquence inaugurale d'*American Photographs* : avant de rapporter, comme le fait Jean-François Chevrier, la sortie du studio de photographie produisant de l'identité en série, donnée par les trois premières images du livre, à la sortie de l'atelier et au plein air définissant l'art moderne depuis l'impressionnisme, il me semble intéressant d'envisager qu'elle peut renvoyer tout autant et peut-être en premier lieu à la sortie du studio de Brady, contemporaine des premiers pas impressionnistes, dans la mesure où son travail

Evans retourne le corps de l'histoire[5], pour s'y attaquer par une autre face, où les listes de batailles et autres chroniques de la politique ne sont qu'échos. Il ajoutait : « *But we do need more than the illustrations in the morning papers of our period.* »

a constitué un modèle explicite pour Evans. Cette petite objection n'enlève rien à la valeur de l'essai de Jean-François Chevrier, « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », repris dans son livre *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010. L'essai est d'abord paru dans le numéro 71 (« Le parti pris du document ») de la revue *Communications*, en octobre 2001, au moment exact où j'entrais à l'École nationale supérieure des beaux-arts et commençais à suivre les cours de Chevrier. C'est ici l'occasion de dire à quel point cet essai est princeps pour la construction de tout mon travail, et qu'aujourd'hui encore j'y retrouve énoncé la quintessence de ce que je cherche à faire.

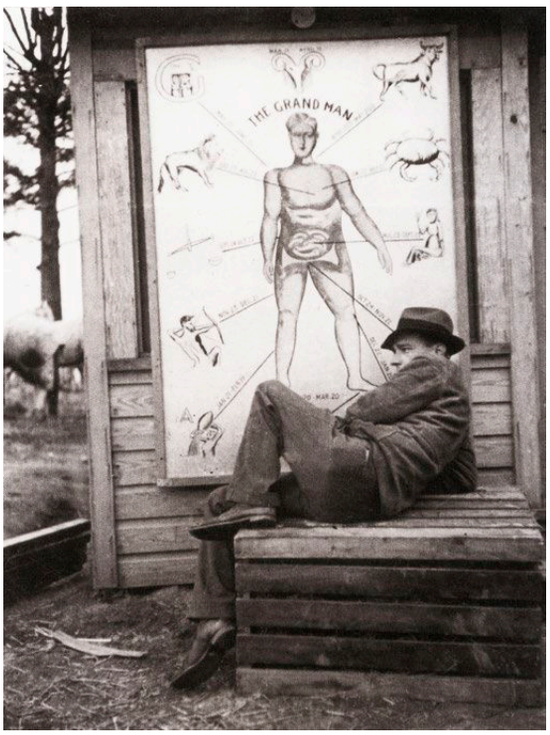
5. M'interrogeant en la lisant chez Walker Evans sur ce que recouvrait cette métaphore de « corps de l'histoire », qui semblait vaste, je cherchais à en savoir plus, en langue française déjà, pensant que je trouverais un livre ou une thèse qui éclairerait rapidement mes intuitions. Par circonstance, je tombais en première occurrence sur un article d'actualité sur Patrick Boucheron (j'effectuais cette recherche le jour même de sa leçon inaugurale au Collège de France et découvrais de cette façon son travail et ses livres, avec beaucoup d'intérêt), qui rapportait ses propos : « J'ai été ébloui par ces professeurs qui mettaient en récit l'espace. C'est là que j'ai eu envie de faire de l'histoire urbaine, d'étudier les objets, les lieux, la mémoire qui s'y accroche et nous obsède. On ne peut pas faire n'importe quoi avec le corps de l'histoire. » (Béatrice Bouniol, « Patrick Boucheron, l'histoire chevillée au corps », *La Croix*, 17 déc. 2015) Voilà qui collait assez bien avec Walker Evans et me confortait à suivre ma piste. Je tombais ensuite inévitablement sur un livre qui s'annonçait prometteur : Antoine de Baecque, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*. Si, dans son interprétation des transformations des représentations du corps lors de la période de la Révolution française, l'auteur décrit et applique une méthode de repérages, regroupements et analyses des métaphores pour situer des singularités à partir d'un corpus documentaire hétérogène (brochures révolutionnaires, gravures, etc.), méthode à laquelle je peux volontiers souscrire, j'ai regretté de ne pas avoir trouvé la moindre évocation philologique de la formule de « corps de l'histoire » qu'il prend pour titre, ne serait-ce que pour s'en démarquer. Hors la formule, indifféremment de celle de « corps d'histoire », semble pourtant courante à partir du XVIIe siècle au moins (attestée notamment par les dictionnaires de l'époque) pour nommer l'*assemblage* et l'*exposition* des *faits* considérés comme historiques en un recueil, de telle façon qu'ils apparaissent non pas comme des *pièces détachées* mais comme un récit (les mots en italique signalent des expressions que l'on trouve employées au XVIIIe siècle à ce propos). En somme, un livre d'histoire. Mais le corps d'histoire renvoie aussi à ce que l'on désigne plutôt par corpus aujourd'hui (et déjà à l'époque ?), et se distingue, plus ou moins, des annales, des chroniques, des mémoires. On peut aussi noter la formule synonyme de « tissu historique » par le marquis d'Argenson dans ses *Réflexions sur les historiens françois et sur les qualités nécessaires pour composer l'histoire* (1755), qui voyait l'histoire comme une galerie (de musée) ou encore comme une « *peinture mouvante* ». L'expression « dans le corps de l'histoire » semble d'ailleurs finir par signifier fréquemment « dans le corps du texte ». Sur le corps mystique (du *Corpus Christi* au corps de l'Église) comme un des modèles de composition du corps de l'histoire par transfert dans la langue, j'ai peu de doutes (il importe de rappeler que les historiographes étaient souvent des ecclésiastiques qui travaillaient pour les rois), mais je n'ai pas réussi à en trouver une démonstration. Le transfert est cependant notoirement établi pour ce qui concerne la représentation politique dans le cadre des riches débats portant sur la sécularisation (cf. par ex. le chap. sur Schmitt et Kantorowicz dans Jean-Claude Monod, *La querelle de la sécularisation, de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002, p. 128 *sq.*, ou Thierry Gontier, « Corps mystique et société politique chez Eric Voegelin », *Noesis*, n°12, 2007, p. 89-116. Ils renvoient à ou discutent Henri de Lubac, *Corpus Mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge*, Paris, Aubier-Montaigne, 1948). Sur les conceptions antiques de l'histoire, et en particulier sur la forme « organique » de l'histoire chez Polybe, historien grec du triomphe romain, voir Adriana Zangara, *Voir l'histoire : théories anciennes du récit historique*, Paris, Vrin / EHESS, 2007. Reste qu'après ces premières prises de repères, le « corps de l'histoire » conserve tout entier un petit goût de serpent de mer. Il faudrait aller voir ce qu'il en est dans d'autres langues, en particulier en anglais. En allemand, du fait de la distinction entre *Leib* et *Körper,* je ne sais pas si la métaphore existe ou non. Tout cela donne envie de se lancer, après tant d'autres, dans une petite tournée d'inspection de spectres, de Voltaire à Hegel, de Vico à Michelet, pour tenter de cerner un peu mieux l'hypothèse d'une transmutation voire d'une transsubstantiation pas très catholique du corps de l'histoire en philosophie de l'histoire, où il s'agirait, peut-être plus encore que de sécularisation, d'un complexe de la momie de rechange, plus ou moins bien assumé ; pour cette promenade au clair de la Révolution (coupante et masquante), il faudrait peut-être prendre comme point de départ l'épisode de l'exhumation-profanation des tombeaux royaux à Saint-Denis en 1793 (épisode étrangement absent du livre de De Baecque). Mais il est fort probable qu'on en finirait par admettre (on admet déjà) avec Benjamin que l'histoire a un corps d'ange, et qui plus est tel qu'il en ressort de la merveilleuse et lumineuse *Anatomie comparée des anges* de Fechner. Et soudain on frôlerait la patahistoire.

- De Certeau
- Foucault a transformé le corps de l'histoire en histoire de corps
- voir J. Schlanger
- voir A. Trachtenberg
- charogne / zombie

Nota : je mise gros sur Michelet qui, d'avoir tant traîné ses guêtres au Père-Lachaise, ne s'en tirerait pas si mal.

Reste surtout qu'Evans écrit « *the body of the history of civilizations* », laçant un double nœud, assez vertigineux. Je ne suis pas en mesure d'avancer un discours, ni même une mise au point ou une parole, sur la question des civilisations, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne joue pas dans ce livre, en particulier dans le dernier texte, « En vue de l'équivoque » (p. 171). Il me semble que la formule d'Evans peut faire écho aux débats très actuels sur la théorie et la pratique de la *Global History*, ou histoire-monde en français selon le titre d'un ouvrage co-dirigé par Boucheron (Puf, 2013).

La transcription de la conférence qu'il donna à Yale en 1964 nous indique à quoi tient ce *more* selon lui : « *What I believe is really good in the so-called documentary approach in photography is the addition of lyricism*[6]. » Pour éviter de laisser entendre que le *lyric documentary* est une recette de cuisine dont le *lyric* ne constituerait qu'un petit ingrédient supplémentaire et bien pesé, il précise immédiatemment : « *The lyric is usually produced unconsciously, and even unintentionally and accidentally by the cameraman, with certains exceptions.* » Le *lyric documentary* est, plus qu'un genre ou un style, une qualité, dont rien n'est moins certain que l'apparition. Pour illustrer ses assertions intuitives, Evans se lance dans une sarabande à peu près chronologique d'exemples artistiques et littéraires puisés parmi ce qui l'a attiré (*attracted*) dans son expérience esthétique – subterfuge bien connu des artistes embarrassés par l'exercice de la conférence en milieu académique. Il commence par une affirmation inattendue : « *Leonardo for me is the father of what I call the "lyric documentary"* » (il se réfère aux dessins médicaux, mécaniques, embryologiques) et poursuit en commentant : des planches anatomiques du livre *La Fabrique du corps humain* de Vésale ; des gravures du traité d'architecture de Palladio ; Piranèse (pour « ses diagrammes architecturaux et ses dessins pédagogiques » plus que pour les ruines de Rome) ; Blake graveur (présumé) pour l'édition anglaise de l'ouvrage de physiognomonie de Lavater ; un atlas maritime, *The Atlantic Neptune*, publié au XVIIIe siècle par la British Admiralty ; *Les Oiseaux d'Amérique* d'Audubon ; un livre médical au « merveilleux titre », *Atlas and Epitome of Traumatic Fractures and Dislocations* ; un autre, *Biomicroscopy of the Eye*, dans lequel il voit des Paul Klee. De ce corpus à l'allure chamarrée, il se dégage assez clairement que pour Evans le documentaire lyrique : 1) a à voir avec l'anatomie et la physionomie, que ce soient celles de corps humains, d'architectures, de rivages, ou d'oiseaux dans leur milieu ; 2) relève du livre illustré, de la *printed matter*. Rapidement ensuite, Evans propose de mentionner « par association seulement, certains peintres à qui il trouve cette qualité », mais qui sont des « *notational artists* » et non des « *documenters* » : Constable, Goya, Degas, Guys, Daumier, Lautrec, Hopper et son ami Ben Shahn, dont il égrène les noms en une phrase[7]. Puis il passe aux écrivains et



Walker Evans en Louisiane en 1935 (par Peter Sekaer)

6. Walker Evans, « Lyric Documentary », , dans J. Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard*, Göttingen, Steidl, London, Thames and Hudson, 2009, p. 103-125.

7. Guys est précédé d'un « *very much* » et Lautrec d'un « *very, very much* ». Le département des gravures du Metropolitan Museum à New York, établi sous la direction de William M. Ivins en 1916, est riche en œuvres de Lautrec par le biais de dons et de nombreux achats entre 1917 et 1932, puis complété par des dons tardifs de Alfred Stieglitz (qui organisa une exposition Lautrec dès 1909 au *291*) et de Scofield Thayer, rédacteur en chef de la revue *The Dial* de 1920 à 1926. À propos de l'intérêt d'Evans pour les œuvres imprimées, mentionnons qu'il connaissait probablement le livre devenu classique de Ivins, *Prints and Visual Communication*, paru en 1953.

dit : « *In literature you find it all over. I would mention Joyce is full of it. Agee is full of it* », avant de citer un extrait du roman *Le Don*[8] de Nabokov (lui aussi « *full of it* ») dans lequel il semble trouver un *statement* tout-fait de sa propre activité.

De cette traversée de livres et de noms, il résulte que le documentaire lyrique est un état d'esprit (*frame of mind*) qui peut être conscient chez certains artistes mais qui peut surgir, selon l'explication d'Evans, dans l'esprit de quiconque marchant dans la rue ou encore conduisant sa voiture, et qui, au lieu de penser à combien il doit payer comme impôt, quels sont ses problèmes ou à sa dernière dispute avec son conjoint, se demanderait ce qu'il y a là sous le capot[9] et ce qui se passe vraiment avec la combustion en cours dans le moteur. Je vois pour ma part surgir un adepte de Gilbert Simondon qui s'ignore (Evans va jusqu'à parler de magie mystique à propos de l'invention de l'aviation), mais qui est empli de la poésie de l'avant-dernier chapitre d'*Ulysse* de Joyce (« Ithaque »). Evans poursuit : « Je ne mentionne pas la chose évidente, l'énergie atomique, à laquelle tous les enfants pensent désormais, et peut-être vous et moi aussi[10]. » Et enfin, tout juste après cette phrase qui situe soudainement cette conférence dans son époque, celle de la Guerre froide, alors qu'on semblait jusqu'ici voguer en désuétude, presque hors du temps, en tout cas loin de l'Histoire, Evans se résout à avancer une caractérisation de l'état d'esprit documentaire lyrique :

On pourrait raconter l'écriture comme la construction d'un barrage, ou d'un moulin, ou d'un moteur. *

> « *I find that those who think of common things in an excited and sort of side-stepping way have this frame of mind that I would call the lyric documentary. Mind that it's, in a sense, it's a sort of the natural childish wonder and imagination grown up.* [sic] »

Homme libre, toujours tu chériras Baudelaire... L'esprit (le génie ?) documentaire lyrique ne serait donc que « *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée[11] » ? Evans reste prudent et préventif en ajoutant : « *I don't urge it, I merely speak about it. As a matter of fact, if you indulge in that too much you get run over. I don't know what could happen to you.*[12] » Evans n'est plus un enfant, qui a les nerfs faibles comme

8. Publié en revue en 1937, *Le Don* est le dernier roman de Nabokov écrit en russe. Il est paru en anglais en 1963, soit quelques mois avant la conférence d'Evans.

9. Evans emploie le mot *hood*. Rappelons que carrosserie se dit *body* en anglais.

10. Avec les *Enfantillages outillés*, atelier de dessin, photographie et gravure qu'ils ont mis en place avec trois classes d'écoliers dans le cadre d'une résidence du groupe RADO à l'invitation de l'association d'éducation populaire Peuple et Culture Corrèze, mes deux camarades Fanny Béguery et Adrien Malcor ont œuvré avec l'esprit documentaire lyrique selon Walker Evans en proposant aux enfants de dessiner la façon dont ils se représentaient le fonctionnement des barrages hydroélectriques, machines familières de leur paysage environnant le long de la Dordogne.

11. Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » [1863/1868], dans le chap. III « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant ».

12. « Je n'y incite pas, j'en parle rarement. De fait, si vous vous y laisser trop aller, vous êtes renversé. Je ne sais pas ce qui pourrait vous arriver. »

* *Pierre Alferi et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique »,* Revue de littérature générale, *n°1, 1995, p. 3.*

dit Baudelaire, et il ne prétendra pas être l'homme de génie qui a les nerfs solides. J'imagine une pancarte :

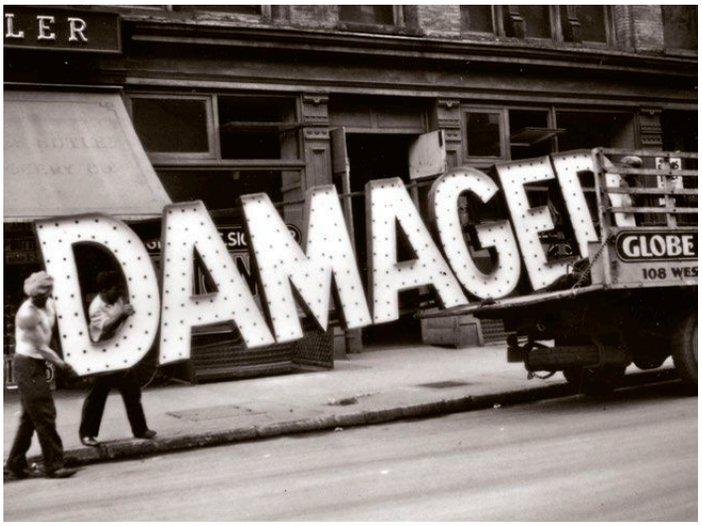
DOCUMENTAIRE LYRIQUE
À VOS RISQUES ET PÉRILS

On pourrait même ajouter :

GARE À VOTRE CERVELET
DANGER DE CONGESTION

Ainsi, dans cette conférence, dont il faut bien dire qu'à première lecture elle ressemble à « une somme de matériaux involontairement amassée », mais laissée en vrac, décousue, un peu agaçante et dont on cherche l'esprit analytique ordonnateur (je me suis même dit : « le pauvre, on ne l'aurait jamais laisser passer une thèse, et ça ne l'a pas empêché de devenir professeur de photographie à Yale »), Evans, sans prononcer le nom de Baudelaire, nous laisse entendre qu'il est un « convalescent [qui] jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence[13] ». Traduction donc : « *to think of common things in an excited and sort of side-stepping way* ». Il n'y a pas de documentaire lyrique sans curiosité pour les choses communes, pas de tentative lyrique moderne par un sujet sans une pensée du commun, ou du moins une attention au commun. Le documentaire lyrique est intrinsèquement tension, et simultanément expression ou résultat de cette tension entre l'individu et le commun, entre le collectif et le sujet.

La structure de la conférence d'Evans s'avère en réalité d'une précision remarquable, si l'on se donne la peine de suivre et analyser ce qu'il fait, et qu'il ne dit pas. Après une première séquence désignant un modèle (l'anatomie, à la croisée de la science et des beaux-arts) et une forme (le livre illustré, inscrit dans la tradition de la gravure), il glisse assez logiquement de ce modèle vers la peinture, et de cette forme vers la littérature. L'extrait de Nabokov, décrivant l'émerveillement heureux sous un soleil matinal d'un trajet pédestre du personnage dans des « coulisses de la ville », à l'angle d'une rue et d'une voie de chemin de fer, où un train passe, permet à Evans d'inviter à considérer ce que l'on rencontre dans la vie de tous les jours mais qu'on



Walker Evans, [Ouvriers chargeant une enseigne lumineuse, New York], vers 1929

13. Charles Baudelaire, *op. cit.*

ne voit pas ou plus, comme par exemple l'énergie produite par le moteur d'une voiture. « Les machines attirent les enfants. Nous constatons tous cette attirance, cette *attraction* » écrivent Malcor et Béguery. L'évocation par Evans du rapport entre forces et technologie le conduit aussi naturellement qu'elliptiquement, via l'actualité de la menace nucléaire, à la capacité d'émerveillement et d'imagination des enfants. De là, il peut faire planer le spectre de Baudelaire à sa guise, pour ne pas dire à volonté. Que là où poind un spectre innommé soit à la fois le lieu d'expression d'une inquiétude (le lyrisme documentaire – à moins qu'il ne s'agisse de Baudelaire en personne – est dangereux pour la santé, consommez avec modération) et la zone d'affleurement du sujet à proprement parler n'a rien d'étonnant. Evans embraye en effet ainsi : « *Now I would like to move into photography, which is my special subject.*[14] » Il me semble que ce mouvement (et il s'agit manifestement de mouvement pour Evans) que je viens de retracer permet de faire l'hypothèse d'un théorème latent, dont l'exposition nécessite ce mouvement même : un photographe documentaire lyrique ne peut être qu'un convalescent baudelairien puisque la photographie est un « art à la machine[15] » dont la secousse a historiquement ébranlé aussi bien la peinture que la littérature.

En photographie, pour Evans, c'est à peu près aussi simple que ça : il y a Brady et il y a Atget. De Brady photographe de la guerre de Sécession, Evans estime qu'il avait cette qualité documentaire lyrique, mais inconsciemment, sans savoir qu'il était « un tel poète ». Quant à Atget, voici comment Evans l'introduit : « *Eugène Atget is to me the most supreme lyric documentary photographer.*[16] » Formule aussi définitive, voire péremptoire, que celle sur Léonard de Vinci père du documentaire

14. Evans emploie le mot une première fois au tout début de la conférence à propos de son titre : « *Your chairman of the visiting speakers has made thing much more difficult, while he thought he made it easier, by saying : you can choose your own subject.* » Le mot apparaît une deuxième fois pour désigner les oiseaux peints par Audubon.

15. Eugène Delacroix, *Journal*, 21 mai 1853. Je me permets de redonner l'intégralité du passage, fameux, car il s'agit d'un propos de premier ordre sur les rapports entre gravure, photographie et anatomie, qui plus est par un peintre ami de Baudelaire : « Après dîner, ils [Pierret et Riesener] ont regardé les photographies que je dois à l'obligeance de Durieu. Je leur ai fait faire l'expérience que j'ai faite moi-même, sans y penser, deux jours auparavant : c'est-à-dire qu'après avoir examiné ces photographies qui reproduisaient des modèles nus, dont quelques-unes étaient d'une nature pauvre et avec des parties outrées et d'un effet peu agréable, je leur ai mis sous les yeux les gravures de Marc-Antoine [Raimondi]. Nous avons éprouvé un sentiment de répulsion et presque de dégoût, pour l'incorrection, la manière, le peu de naturel, malgré la qualité de style, la seule qu'on puisse admirer, mais que nous n'admirions plus dans ce moment. En vérité, qu'un homme de génie se serve du daguerréotype comme il faut s'en servir, et il s'élèvera à une hauteur que nous ne connaissons pas. C'est en voyant surtout ces gravures, qui passent pour les chefs-d'œuvre de l'école italienne, qui ont lassé l'admiration de tous les peintres, que l'on ressent la justesse du mot de Poussin, que « Raphaël est un âne, comparativement aux anciens ». Jusqu'ici, cet art à la machine ne nous a rendu qu'un détestable service : il nous gâte les chefs-d'œuvre, sans nous satisfaire complètement. » En 1971, dans la désormais classique interview avec Leslie Katz, Evans déclara : « *I don't think the essence of photography has the hand in it so much. The essence is done very quietly with a flash of the mind, and with a machine. I think too that photography is editing, editing after the taking. After knowing what to take you have to do the editing. The secret of photography is, the camera takes on the character and the personality of the handler. The mind works on the machine – through it, rather.* »

16. Dès 1931, Evans avait explicitement attribué une qualité lyrique à l'œuvre d'Atget, dans une recension de livres de photographies parue dans la revue *Hound and Horn* de son ami Lincoln Kirstein, intitulée «The Reappearance of Photography». Il écrivait : « *His general note is lyrical understanding of the street, trained observation of it, special feeling for patina, eye for reveling detail, over all of which is thrown a poetry which is not « the poetry of the street » or « the poetry of Paris », but the projection of Atget's person.* » Dans la conférence de 1964, Evans insiste à nouveau sur la notion de détail : « *He was a very simple man with a*

lyrique, avec laquelle il avait entamé la tournée de ses références. A-t-il donc fait le tour ? Presque. Il mentione le photographe Alvin Langdon Coburn, pour pourvoir parler de Henry James, et vice versa, et dont la collaboration semble sceller pour lui un exemple d'alliance entre littérature et photographie sous la forme, encore une fois, du livre illustré. Puis il balance un uppercut gentil mais très déterminé en traitant le pape de la photographie Alfred Stieglitz (dont Coburn était proche et que Evans a rencontré) de « *decadent lyric* » parce qu'il cherchait trop à être lyrique et « racontait comment Dieu était derrière son appareil photo ». Cette déclaration peut sembler acerbe et inutile, mais elle permet à Evans de révéler comment la colère que provoquait en lui la position pictorialiste-transcendantaliste de Stieglitz lui a servi pour construire sa propre position[17] : « *He gave me an anti-art emphasis because he talked so much about art.* » Avec ce petit détour, et par un dernier effet de constraste, Evans peut enfin faire aboutir tout le mouvement de sa présentation là où il le souhaite : aux cartes postales de sa collection (il en amassa neuf mille). Le passage de l'un à l'autre, par juxtaposition sèche, signale comment ces artefacts ont pu fonctionner pour Evans comme antidote à l'attitude esthétique figée par Stieglitz.

La dernière partie de la conférence est une projection d'une trentaine de cartes postales, qu'Evans introduit par la lecture d'un petit texte écrit par ses soins[18] parce qu'il n'en a pas trouvé sur ce « sujet ». Ces reproductions photomécaniques colorées à la main du début du XXe siècle, rassemblées et archivées par Evans le collectionneur, sont une anatomie de la « vie quotidienne citadine et urbaine américaine enregistrée presque par inadvertance », un corps d'histoire du territoire des États-Unis à une époque donnée, doublée d'un corpus d'histoires, messages ou souvenirs, heureux ou malheureux, ordinaires ou extraordinaires, inscrites au revers des images imprimées.

marvelous eye. Knew how to select details – and not just any detail, but the most poetic detail. And he had a great humility in him and simplicity. » Il me semble judicieux (et je ne suis probablement pas la première à le faire) de rapprocher les propos de Evans avec la prédiction de Benjamin, qui écrivait, à propos d'Atget également et en 1931, très exactement au même moment qu'Evans, que la « [photo surréaliste] ouvre la voie au regard politiquement éduqué, qui renonce à toute intimité au profit de l'éclairement des détails. » (W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2000, p. 312)

17. Cela me rappelle l'anecdote de Brancusi quittant l'atelier de Rodin au bout de quelques semaines parce qu'il se dit que « rien ne pousse à l'ombre des grands arbres. » Evans revient sur son rapport à Stieglitz dans l'entretien avec Leslie Katz de 1971.

18. Evans lit une version remaniée du texte de son article « When 'Downtown' Was a Beautiful Mess » présentant une sélection de cartes postales et publié en janvier 1962 dans le magazine *Fortune*, dont il a été un collaborateur occasionnel, puis à partir de 1948 salarié en tant que « chargé de la photographie ». Son premier article en tant que salarié dans ce magazine concernait déjà sa collection de cartes postales (« Main Street Looking North From Courthouse Square », mai 1948). Parmi les modifications qu'Evans apporte dans la conférence de 1964 au texte de 1962, on peut noter le passage suivant : « *The picture postcard is folk document. To taste them properly, one should renounce sentimentality and nostalgia – that blurred vision which actually destroys the authenticity of the past. « The Good Old Times », in any event, is a cliché of the doddering mind. That said, one can, in effect, re-enter these printed images* » (je souligne) qui remplace « *The picture postcard is folk document. Studying them, it is better to renounce sentimentality and nostalgia, that blurred vision which destroys the actuality of the past. Good old times is a cliché for the infirm mind. That said, one can, in effect, re-enter these honest old pictures* ».

Revenons à Bethlehem, et à l'image *Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania, 1936*, la cinquième de la seconde partie de *American Photographs*. Comme l'indique la légende, Evans a photographié une rue, dont la spécificité par rapport à d'autres est d'être bordée d'un cimetière. Dans le livre, c'est la seule image représentant un cimetière. À ma connaissance, Evans a fait quatre prises de vue au cimetière de Bethlehem. Je ne sais pas jusqu'où sur la colline s'étendait le cimetière en 1935, mais il est frappant d'observer qu'Evans s'est attaché à un point particulier, que l'on retrouve dans les quatre photographies : le monument funéraire assez ostentatoire, et même carrément kitsch, d'un couple d'immigrés italiens embourgeoisés, situé à l'angle des deux rues qui bordent le cimetière, et faisant figure de proue. Le monument est, encore aujourd'hui, très singulier en comparaison de la majorité des tombes marquées par une sobre stèle ou une simple croix. Evans en a fait une reproduction frontale : c'est un large socle surmonté d'une croix autour de laquelle s'enroule un déluge de roses, où s'enchâssent deux grands médaillons présentant d'un air solennel (et peu commode) chacun des époux en bas-relief. Dans une deuxième image, assez célèbre mais à mon avis composée de façon trop spectaculaire pour qu'il ait pu réussir à l'intégrer dans le montage du livre, Evans propose depuis une partie surélevée du cimetière une vue où l'utilisation d'un téléobjectif lui permet d'échelonner de façon saisissante : une grande croix au premier plan, qui redouble en un raccourci homothétique celle du monument-proue que l'on devine de dos au centre ; la bande médiane de l'image, constituée des maisons longeant le cimetière ; la bande supérieure où apparaissent, derrière les maisons, les cheminées des hauts-fourneaux de l'aciérie, et au loin, la ville qui s'étend encore. Enfin, les troisième et quatrième images sont deux variantes d'un même point de vue, où le monument-proue est de profil, sur la gauche, et fait face (littéralement, de par les deux visages, tournés vers la rue) aux maisons dont les façades sont alignées de l'autre côté de la rue. L'une, où Evans a tenté d'intégrer une partie du building administratif de l'aciérie dépassant au-dessus des maisons, est moins réussie que l'autre, celle choisie pour le livre, où il conserve toute la perspective de la rue, dessinant une profondeur graphique et atmosphérique jusqu'aux deux clochers d'églises au loin, dont l'élévation se répercute en retour par la forêt de poteaux électriques, élancés, croix noires plantées sur les trottoirs. Dans cette photographie la rue relie les morts et les vivants comme les deux rives séparées d'un fleuve.

La photographie de Bernd et Hilla Becher, intitulée *Bethlehem, Pennsylvania*, de 1986, fait partie de leur série de « paysages industriels », qui a élargi leur modèle d'inventaire combinatoire des architectures industrielles par des vues topographiques des sites d'implantation de ces infrastructures. Leur sujet n'est pas

le cimetière mais l'aciérie. Mais le cimetière offre le meilleur point de vue général sur l'aciérie, et les Becher connaissaient forcément les photographies d'Evans. Leur vue s'apparente à la deuxième image d'Evans que j'ai décrite, par la succession des plans : cimetière, maisons, hauts-fourneaux, et au-delà. On retrouve au centre la tombe-proue de dos, mais le champ visuel reproduit est bien plus large que dans l'image d'Evans, et enregistré avec une focale normale, sans écrasement des plans. À droite, je remarque un détail, à la limite de la coupe, ce nom lisible sur une tombe : FAULKNER. Il n'y a aucun doute que les Becher ont vu ce qu'ils faisaient en cadrant ainsi (de même qu'ils ont écarté la présence d'une église assez massive à l'immédiat du bord gauche). Ce n'est pas le célèbre écrivain qui est enterré là, mais il se trouve que ce dernier a écrit une nouvelle que lui a inspiré une image par Walker Evans d'un étonnant monument funéraire familial à multiples statues, photographié de dos à travers un grillage (*Wooldridge Family Monument, Maplewood Cemetery, Mayfield, Kentucky*, 1945). La photographie et la nouvelle (« Sepulture South : Gaslight » : un narrateur raconte le souvenir de l'enterrement de son grand-père) furent publiées ensemble dans *Harper's Bazaar* en 1954. Je ne sais si les Becher étaient au courant de cette publication ; mais il est très probable qu'ils connaissaient l'article accompagné de quatorze photographies (dont deux de cimetières) publiés par Evans dans *Vogue* en 1948 sous le titre « Faulkner's Mississippi », et reproduit dans le livre *Walker Evans at Work* en 1982.

Ma venue à Bethlehem relève du mythe individuel. Si je la raconte, elle devient hainsidence. Elle est peut-être mon hainsidence primitive. En 2003, mes parents m'ont invitée à les accompagner pour un séjour à New York. Mon père s'y rendait en partie pour son travail ; j'emmenais ma mère dans je ne sais combien de musées. Nous partîmes une journée tous trois en excursion. Mon père, qui possédait une vieille voiture de collection, avait repéré une annonce pour une pièce qu'il recherchait dans une ville paumée de Pennsylvanie. On avait fait un deal : le musée de Philadelphie le matin, le garagiste l'après-midi. Avec force enthousiasme je leur faisais découvrir Marcel Duchamp, qu'ils ne connaissaient ni d'Ève ni d'Adam. La recherche de la pièce de voiture (j'ai oublié quelle était cette pièce) à environ cinquante kilomètres au nord de Philadelphie révéla au fur et à mesure que l'on roulait un paysage qui ne cessait de me paraître de plus en plus familier, limite *unheimlich*, alors qu'on se perdait dans les *boroughs* de l'agglomération formée par Allentown et Bethlehem, sans que je ne trouve d'explication à la sensation très forte que j'éprouvais. Je pensais à Walker Evans, en me disant qu'il avait drôlement bien réussi à décrire les petites villes telles que celles que nous traversions. Mais je n'imaginais pas possible que nous fussions précisément dans l'une des zones photographiées par Evans. Cela aurait été pur hasard – les États-Unis sont si

vastes. Deux jours plus tard je tombais dans une librairie d'occasion à Brooklyn sur le catalogue, rare, de l'exposition *Walker Evans & Dan Graham*. Page 104 une image de Bethlehem (datée de 1936) synthétisait on ne peut mieux les paysages entrevus en Pennsylvanie ; je ne sais plus bien si, en me confirmant que j'avais été à Bethlehem sans le savoir mais en le sentant, elle provoqua joie, angoisse, ou les deux en même temps. Ce séjour se termina de façon invraisemblable car le jour où je trouvais ce livre, mon père avait rencontré une de ses connaissances, un collectionneur de voitures anciennes, à qui il raconta qu'il avait visité le musée de Philadelphie grâce, ou à cause de ma passion pour Duchamp. Cet homme lui répondit qu'il habitait l'ancienne maison de Katherine Dreier à West Redding dans le Connecticut, celle où Duchamp passa l'été 1936 à reconstruire le *Grand Verre*. Nous fûmes invités à y dîner et passer la nuit juste avant notre retour à Paris. J'ai perdu la furtive photo souvenir qui fut prise de moi à l'endroit même de cette image très émouvante de Duchamp pas rasé en sweatshirt et futal d'ouvrier adossé les mains dans les poches à la tranche de son *magnum opus* en discutant avec Dreier devant sa bibliothèque surmontée de *Tu m'*.

Je suis retournée aux États-Unis l'année suivante, pour rencontrer Helen Levitt en vue d'écrire un texte que je n'ai jamais écrit. Je suis retournée à Bethlehem, toute seule. Je voulais voir les lieux photographiés par Walker Evans. Je me disais que c'était une bonne façon d'apprendre. Je me suis acharnée deux jours de suite à prendre des photographies depuis le cimetière. Ce fut une bonne leçon. J'ai tellement essayé de réussir une image que je n'y suis pas parvenue. La seule que j'ai conservée et tirée, c'est l'une des premières que j'ai faites à Bethlehem, avant même d'aller au cimetière. L'image est arrivée toute seule, sans que je ne me demande quoi que ce soit. D'ailleurs je n'ai fait qu'un seul cliché depuis ce point de vue. Image à la pièce. J'ai déclenché parce que je voulais saisir le passage du vent dans l'arbre, ce qui n'est pas tellement photographique. Et ce que j'avais de collé sur les rétines, c'était la peinture de Cézanne : j'étais restée au musée le matin même trois heures à étudier *Les Grandes Baigneuses*.

Avant d'écrire ce texte, je ne me souviens pas avoir cherché à comparer les trois images, celles d'Evans (celle de la rue longeant le cimetière) et des Becher, et la mienne. La différence la plus évidente tient aux dimensions des tirages photographiques : mon image est un tableau [19] pour le mur, tandis que celle d'Evans était destinée à la page du livre. Je ne m'étais pas non plus formulé jusqu'à présent que les trois vues avaient ce point commun de jouer sur l'entrée dans l'image par la disposition en premier plan d'un effet de clôture – littéralement. Chez Evans,

19. Je remercie Jeff Wall qui a eu l'occasion de voir et d'apprécier le premier tirage que j'avais réalisé (celui présenté lors de mon diplôme à l'Ensba en 2007) et qui m'incita à le refaire en me donnant avec gentillesse de précieux conseils techniques pour améliorer la jonction des deux lés de papier photographique (nécessaires pour obtenir un tirage de ce format).

l'enclos endommagé d'une concession, qui mime en réduction l'espace de l'image en usant à nouveau du dédoublement des croix, permet d'accentuer le jeu entre la profondeur creusée par la rue et le plan de surface de l'image. Les Becher tirent parti d'un petit périmètre grillagé pour souligner discrètement le tangage du cimetière qui dévale et s'oppose à la forte silhouette noire d'un talus à gauche, tandis que l'ensemble des éléments architecturaux (maisons, usine), dont les façades ne sont pourtant pas parallèles au plan optique, assurent avec l'horizon une solide stabilité à la composition. Dans mon image, l'horizon flanche légèrement, ce qui évacue d'emblée les dogmes techniques de la *straight photography* ou de la photographie dite objective, sans tomber non plus dans les excès inverses d'un dynamisme de la vision.

Le centre de l'image est occupé par un vide entre deux arbres se détachant d'un pan de mur gris moyen. C'est cette petite aire de néant qui organise la composition du tableau, puisque qu'elle matérialise la zone médiane à la fois entre les valeurs du noir et blanc, et entre le proche et le lointain, mais aussi contient le point invariant de l'homothétie grandeur nature qui se déploie de droite à gauche, entre les deux maisons encadrant la vue, et dans laquelle vient s'ajuster parfaitement une autre homothétie entre les deux arbres, puis une troisième, entre la fleur du premier plan et celle qui s'élance du rosier en contrebas. Cette double structure, croisant en quinconce les échelles de la profondeur du champ optique et de la figuration géométrique plane, est perturbée, ou complexifiée, par des rimes visuelles entre plusieurs éléments et détails, rimes parfois portées par les fils électriques qui parcourent le paysage en tous sens : trois tiges entourant la grande fleur semblent venir s'accrocher à un fil qui passe plus haut devant les trois *cowpers* d'un haut-fourneau ; une cheminée les surplombant s'apparente à un poteau électrique au pied duquel un conifère rondouillard conforte de sa masse un aplomb vertical de l'image suggéré par l'alignement des bords gauches du building de l'aciérie et d'une barrière de jardin en bois sombre... Dans la représentation de ce bazar urbain épars, les yeux circulent et « tout se tient, sans insistance ». Du moins depuis ce que j'aimerais nommer le point de vue de la fleur, *Niemandsrose*, celle qui de cette faille où le grillage plia s'éleva d'un petit coin de la rue de l'État.

L'absente de tous bouquets n'a pas été coupée

a flower within a flower whose history
(within the mind) crouching
among the ferny rocks, laughs at the names
by which they think to trap it. Escapes!
Never by running but by lying still—

une fleur interne à la fleur dont l'histoire
(interne à l'esprit), recroquevillée
entre rochers et fougères, se rit des noms
dans lesquels on croit l'enfermer. Qui ne fuit !
Jamais en s'échappant mais en demeurant immobile

(William Carlos Williams, *Paterson*, Livre I)

En 2004, sur la route du retour depuis Bethlehem, je suis passée, trop vite, à Paterson et à Passaic. Robert Smithson, dans son article culte sur sa visite aux « monuments » de Passaic (1967), écrivait :

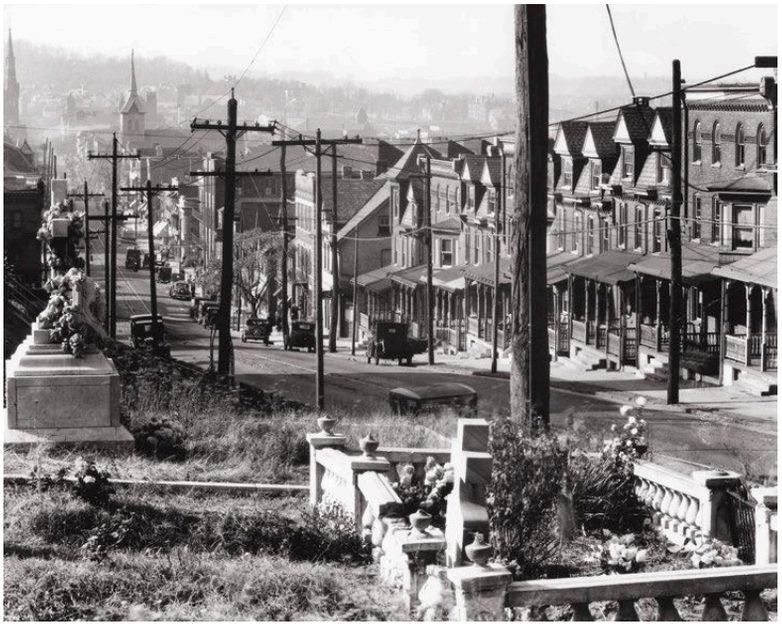
> Time turns metaphors into *things*, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs.

À Bethlehem, la production d'acier a été arrêtée en 1995. Les travaux de rénovation urbaine du site industriel ont débuté en 2007. Les reliques rouillées des hauts-fourneaux, après avoir servi de *décor* pour une scène de *blockbuster* hollywoodien,

> une cavalerie en hélico de G.I. Joes *hi-tech* combattent des pelleteuses extinct machines—mechanical dinosaurs stripped of their skin qui se transforment à la seconde en monstrueux robots géants dans une méga-usine chinoise – résumé non contractuel d'un reflet des angoisses du capitalisme industriel global

ont été conservées et accueillent désormais à leurs pieds, comme n'importe quel château médiéval européen, des promenades plantées touristiques et une pelouse munie d'un kiosque (un Levitt Pavilion) pour concerts et projections en plein air, emblème du nouveau quartier « d'art et d'entertainment », avec d'un côté un grand centre culturel multidisciplinaire et de l'autre un gigantesque *casino resort* avec hôtel, centre de congrès, *shopping mall*, etc. Je ne sais dans quelle mesure les gestions locales des reconversions des villes-fleurons de la métallurgie en Pennsylvanie sont comparables. Mais je sais que l'envers social des vieilles et nouvelles peaux urbaines de la *Rust Belt* est rendu visible, et incarné même, par la photographe LaToya Ruby Frazier, héritière remarquée et remarquable de Walker Evans et d'autres, née en 1982 à Braddock, où avait été installée la première aciérie d'Andrew Carnegie (toujours en fonctionnement pour U.S. Steel) à l'emplacement exact d'un ancien champ de bataille, dite de la Monongahela, du nom indien de la rivière qui borde ce lieu, « les rives qui s'écroulent ».

LaToya Ruby Frazier, *Fifth Street Tavern and UPMC Braddock Hospital on Braddock Avenue*, 2011

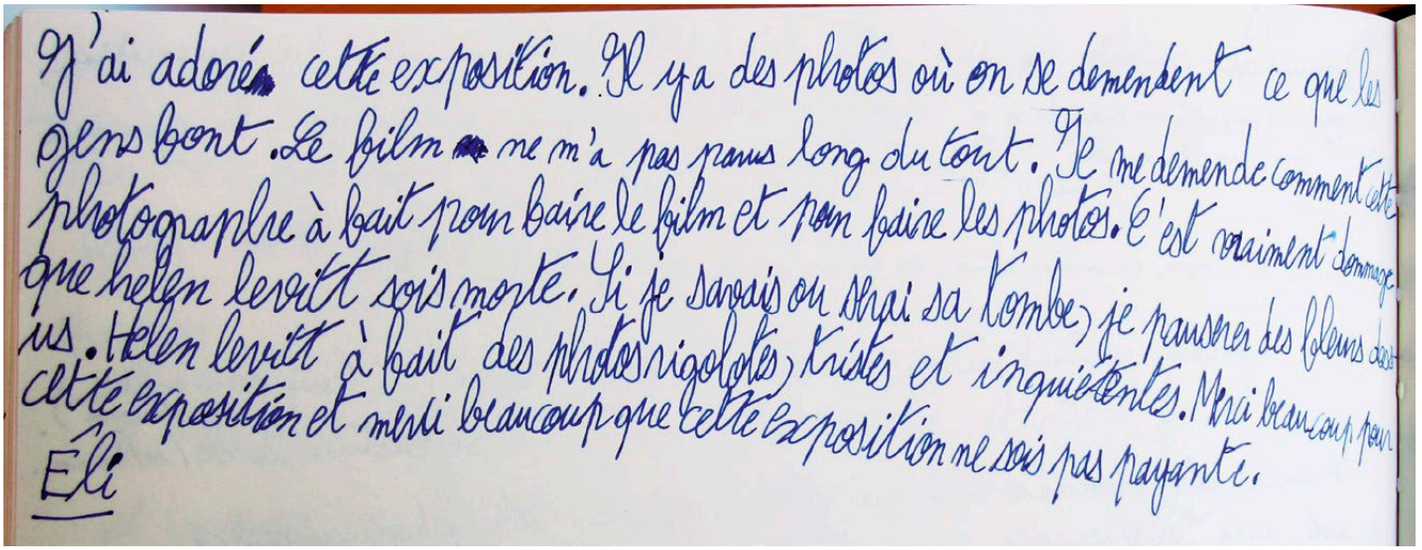


Walker Evans, *Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania*, 1936, tirage argentique noir et blanc, 18,8 x 23 cm

Dessin d'étude d'après le tableau de Paul Cézanne *Les Grandes Baigneuses* conservé au Philadelphia Museum of Art, 26 juin 2004, crayon sur papier, 7,4 x 8,8 cm

Bernd et Hilla Becher, *Bethlehem, Pennsylvania, USA*, 1986, tirage argentique noir et blanc, 50 x 60 cm

Bethlehem, Pennsylvanie, États-Unis, 2004
Tirage argentique noir et blanc, 133 x 165 cm



J'ai adoré cette exposition. Il y a des photos où on se demandent ce que les gens font. Le film ne m'a pas paru long du tout. Je me demande comment cette photographe à fait pour faire le film et pour faire les photos. C'est vraiment dommage que helen levitt sois morte. Si je savais ou serai sa tombe, je pauserer des fleurs dessus. Helen levitt à fait des photos rigolotes, tristes et inquiétentes. Merci beaucoup pour cette exposition et merci beaucoup que cette exposition ne sois pas payante.

Éli

Texte écrit par un enfant de huit ans prénommé Éli dans le livre d'or du centre d'art Le Point du Jour à Cherbourg, à propos de l'exposition *Un lyrisme urbain, Helen Levitt* (octobre 2010-janvier 2011).

« Si je savais ou serai sa tombe, je pauserer des fleurs dessus. »

D'après J. M. W. Turner, *Paris vu du Père-la-Chaise*, gravé par William Miller, 1835, gravure, 8 x 11,7 cm

HAINSIDENCE AU PÈRE-LACHAISE

En voulant revoir l'aquarelle de Turner représentant la porte Saint-Denis à Paris, je suis tombée sur une autre aquarelle, une vue de la ville depuis le cimetière du Père-Lachaise, à laquelle je n'avais guère prêté attention. Elle me parut tellement fantasque qu'elle m'engagea à une petite excursion pour en retrouver le point de vue. Je n'avais pas mis les pieds au Père-Lachaise depuis belle lurette – bien plus de dix ans, et qu'une fois ou deux, pour Géricault et le mur des Fédérés.

Une version gravée de la vue de Turner permet de déchiffrer MASSENA et LEFABRE sur les tombes du premier plan. Par un bel après-midi d'été, en rendez-vous galant, je pars explorer le cimetière. À force d'ascension, je me retrouve là où « Frédéric put admirer le paysage pendant qu'on prononçait les discours ». Quelques mètres plus loin, voici la tombe de Ney (elle est vide). Annonce-t-elle qu'on brûle ? Oui. Voici l'obélisque de Masséna et ses victoires, voilà Lefebvre et ses lauriers ; mais on a perdu la vue sur « toute la grande ville ». Je fais quelques pas alentour afin de repérer d'où l'on pourrait ajuster à peu près ces monuments et la vue. Buissons et feuillages occultent les percées éventuelles. Il faudrait voir en hiver, peut-être.

Opérons un retournement. J'aperçois l'arrière d'une imposante statue équestre et distingue le mot EGYPTE sur son socle. Et dans mon dos, une pyramide : « A LARREY » – tiens, le larron du onze rue Larrey de la *Porte* de Duchamp – « L'homme le plus vertueux que j'aie connu - Testament de Napoléon ». Bien ; et à côté du bon baron Larrey, chirurgien expert de l'amputation : le « fondateur de l'éclairage des villes PAR LE GAZ », dénommé Winsor. N'est-ce pas hylarrant ?

Résumons : je suis venue tâter le terrain d'une vue de Turner et j'y constate, en son point supputé, que celui-ci n'existe pas – optiquement entendu –, et je découvre, à revers de la vue, une drôle de doublure : du Repos instantané dans un cimetière, qui plus est des uniformes. L'apparence allégorique duchampienne dans un paysage turnerien, une hainsidence au carré.

***

Qu'a donc trafiqué Turner en allant faire une vue de Paris depuis le lieu où reposent les dépouilles des maréchaux d'Empire ? Présageait-il que leurs noms ceindraient l'horizon parisien trente ans plus tard, en défense spirituelle, pour quelques décennies ? En écrivant je découvre quasiment par hasard qu'Atget a photographié les tombeaux de Kellerman et de Masséna dix ans avant la Zone attenante aux boulevards baptisés tels.

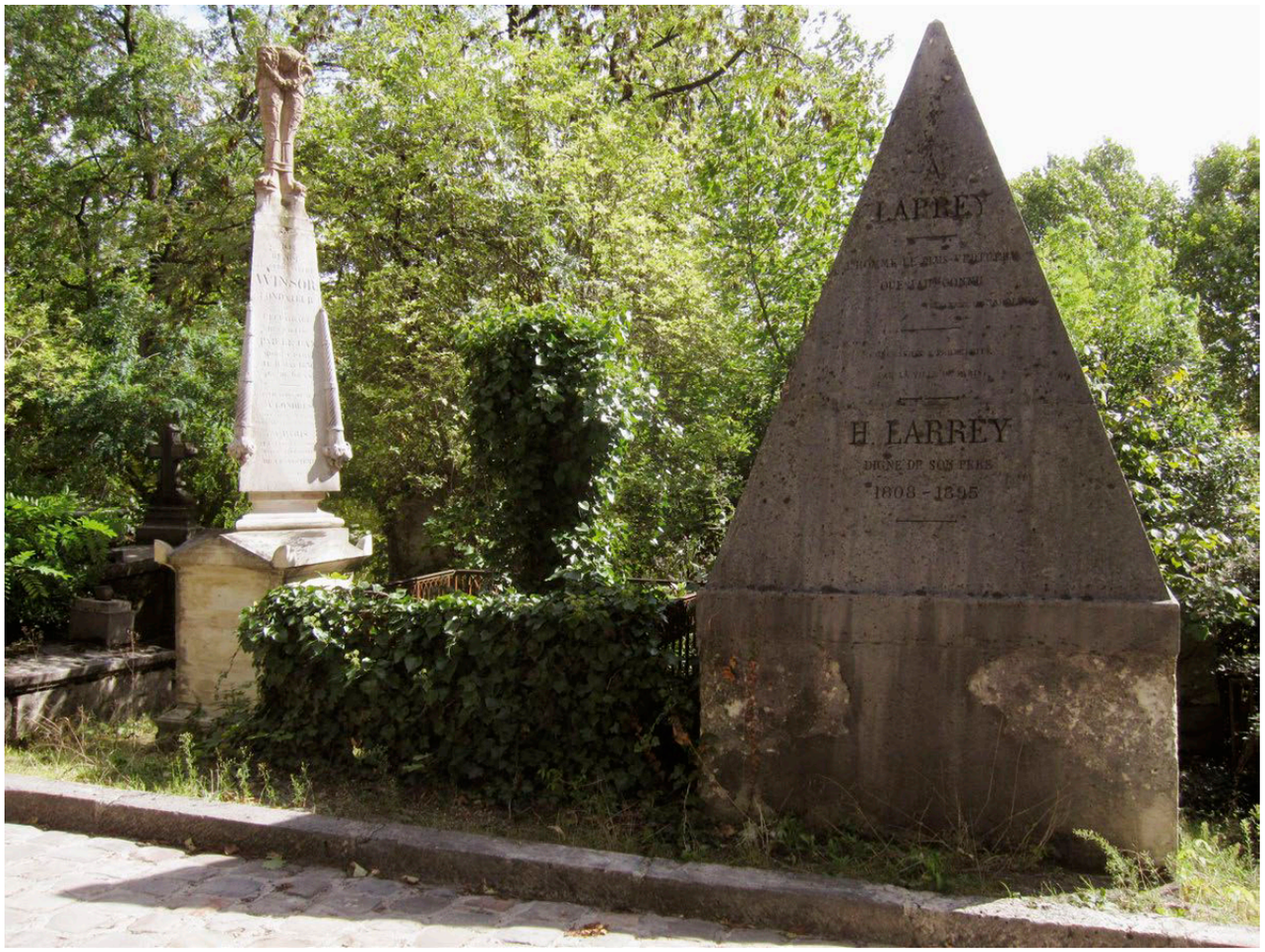
C'est assez épatant : sur la bonne quinzaine de clichés qu'Atget prend au Père-Lachaise vers 1900, si l'on écarte les sujets attendus (l'entrée, le monument aux morts, le mur des Fédérés, Héloïse et Abélard, La Fontaine et Molière) et les motifs plus atgetesques (la rue du Repos, trois images d'allées apparemment indéfinies), on s'aperçoit qu'il consacre quatre photographies à la description de l'emplacement et des monuments du quartier des Maréchaux qui forment l'ancrage de la vue de Turner – sans compter Kellerman qui est dans une division en contrebas, et une image du chemin des Chèvres (la plus belle à mes yeux) ralliant tout ce beau monde.

J'avoue : qu'Atget en personne se dépêtre de ce lieu en pas moins de quatre photographies sans une seule once de lointain dans un coin me soulage d'avoir laissé tomber l'idée de transcrire l'aquarelle de Turner en tableau photographique. En lot de consolation, il resterait le point de vue de Frédéric Moreau, car Flaubert s'avère un topographe plus scrupuleux que Turner ; au passage l'écrivain égare l'éternité : « La terre, mêlée de cailloux, retomba ; et il ne devait plus en être question dans le monde. »

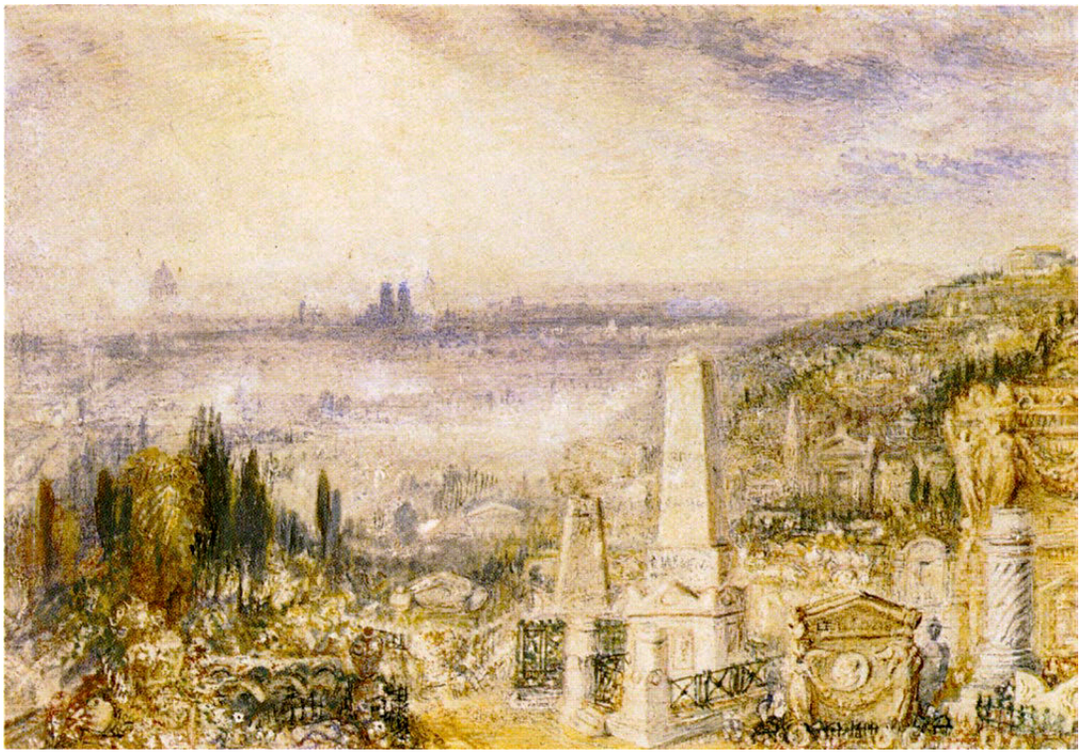
***

Turner a composé la vue à l'aquarelle en 1833, à partir de croquis réalisés l'année précédente lors d'un séjour en France. Il effectuait ce voyage afin de compléter son étude des paysages de la Seine, en vue d'une publication de deux séries de gravures pour l'*Annual Tour*. Il reçut en cours de route une commande d'illustrations pour la réédition de *The Life of Napoleon Bonaparte* de Walter Scott, alors mourant. La correspondance entre les deux éditeurs, Cadell et Lockhart, suggère qu'ils ont demandé à Turner, parmi d'autres lieux associés à l'histoire de Napoléon, une vue générale de Paris, selon le point de vue qu'il jugerait le meilleur.

Il semble que Turner ait en quelque sorte amélioré la commande en choisissant le Père-Lachaise. Le cimetière était depuis une dizaine d'années un site visité des touristes anglais : en témoignent des guides pittoresques de l'époque et des dessins d'aquarellistes *british* plus ou moins proches de Turner. Comme Jim Morrison n'existait pas, il y avait Masséna. Et Lefebvre, qui choisit sa place quelques jours avant de mourir en 1820. Napoléon meurt à Sainte-Hélène en 1821. Quelques jours avant sa mort, il précisa un passage de son testament, qu'il achevait de rédiger, par des propos que le général comte Bertrand rapporte dans des Mémoires publiés de façon posthume en 1847 : « et s'étant couché, il me dit : ... "qu'en demandant à être enterré sur les rives de la Seine, il entendait par là un lieu quelconque de la

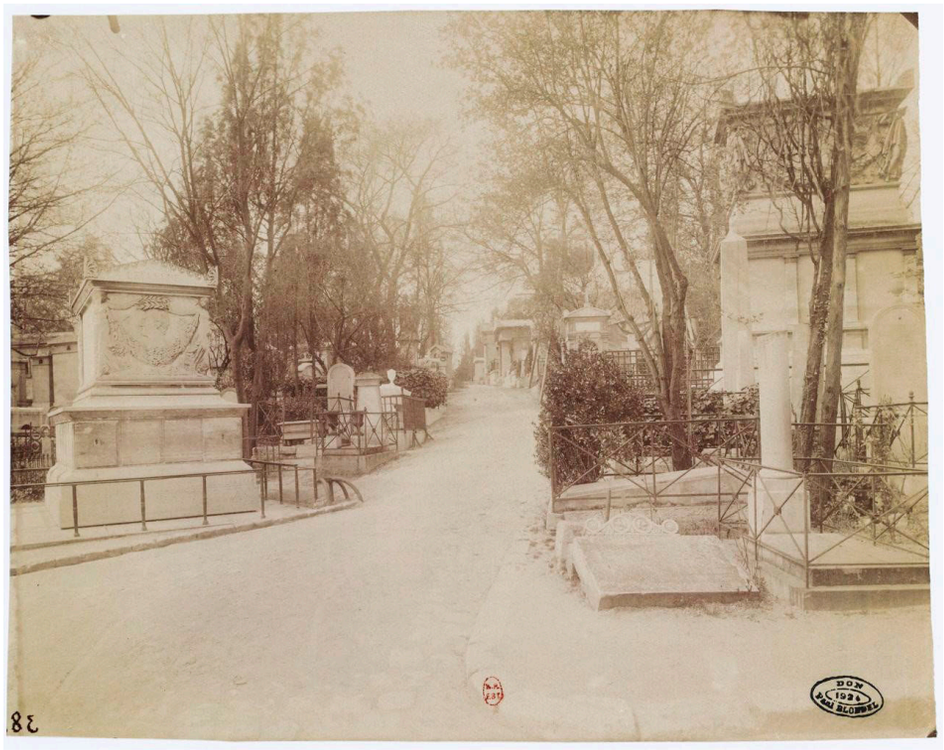


Tombe de Winsor et cénotaphe de Larrey au Père-Lachaise



J. M. W. Turner, *Paris vu du Père-la-Chaise : le monument à Masséna*, 1833, aquarelle, 8,9 x 12,7 cm

Eugène Atget, *Père-Lachaise, carré des généraux*, 1900-1901, épreuve sur papier albuminé, 21,3 x 16,6 cm
Détail page ci-contre



Eugène Atget, *Père-Lachaise, carré des généraux*, 1900-1901, épreuve sur papier albuminé, 16,8 x 20,6 cm

France, que si les Bourbons avaient de l'esprit, ils le mettraient à Saint-Denis, mais que son désir était d'être enterré au cimetière du père Lachaise entre Lefebvre et Masséna ; qu'on lui fît élever un petit monument, une colonne, qu'il préférait cela à être enterré à Saint-Denis" ». Il est difficile de ne pas imaginer la circulation de cette information dans des conversations au retour de Bertrand en France.

Turner était-il au courant ? Cela n'a rien d'impossible puisqu'il a rencontré Larrey en 1832. Ce n'est pas une blague. Nous pouvons en déduire : 1° que le monument funéraire de Larrey n'existait pas au moment où Turner dessine au Père-Lachaise ; 2° que nous atteignons une hainsidence au cube.

De retour à Londres, Turner écrit à Cadell pour lui faire part de ses avancées pour les illustrations napoléoniennes. Il mentionne à deux reprises un Baron Le Roy, dont il se dit redevable – malgré la rétention par le baron d'un portrait de « Bony au temps où il était Premier Consul ». Si j'en juge par les notes accompagnant la reproduction de la lettre (catalogue *Turner en France*, page 393), que j'ai soigneusement vérifiées, et que l'on peut même étayer, Le Roy est Larrey. Du reste, on a déjà pu observer que Turner était plutôt fâché avec l'orthographe des noms propres.

Turner a peut-être composé, sur un morceau de papier plus petit qu'une main, un peu de (brouillard au détail) comme consolation de la solitude , l'image de la dernière volonté inaccomplie d'un homme que la démesure mua en tyran. Il a peint un rêve, transposé le mirage d'un désir. Et pour la topographie de l'au-delà, du virtuel, la perspective géométrique objective n'est pas totalement adaptée.

***

Et Duchamp, était-il au courant ?

Sur l'obélisque bilingue du propagateur de l'éclairage au gaz, l'épitaphe se clôt par un détournement assez cocasse d'une formule d'Horace dans l'*Art poétique* : « *Ex fumo dare lucem* », il fait sortir la lumière de la fumée.

Je conclus pour ma part ce petit récit avec Villiers de L'Isle-Adam :

> Si l'auteur tenait même à ce que sa gloire fût non seulement présente et future, mais fût même *passée*, le Baron a tout prévu : la Machine peut obtenir des résultats rétroactifs. En effet, des conduits de gaz hilarants, habilement distribués dans les cimetières de premier ordre, doivent, chaque soir, faire sourire, de force, les aïeux dans leurs tombeaux.

Cette œuvre est un collage de quatre reproductions en noir et blanc, disposées sur un fond bleu, de la statue du maréchal Ney à Paris. En jouant sur les valeurs de gris de la photographie et sur le mouvement figuré par cette sculpture, j'ai tenté d'actualiser les recherches sur le montage photographique menées à partir de 1928 par le peintre Josef Albers. Le titre *« Brouillards, montez ! »* est le début d'un vers du poème « L'Azur » (1866) de Stéphane Mallarmé, dans lequel le poète s'en prend à la cruelle distance qui le sépare de l'Idéal lointain, symbolisé par le ciel bleu, et contre lequel il invoque, entre autres, les brouillards. Ce montage est aussi un écho à la photographie de la statue du maréchal Ney dans le brouillard réalisée de nuit par Brassaï en 1932.

« Brouillards, montez ! », 2005
Quatre tirages argentiques noir et blanc sur bois peint, 75 x 82 cm

La Libre.be Recevez un Selfie Stick avec votre abonnement 100% numérique de 6 mois 65€ 99€ soit 0,43€/ jour J'EN PROFITE

Waterloo 2015: le faux maréchal Ney est un vrai courageux

BELGA Publié le samedi 20 juin 2015 à 22h04 - Mis à jour le dimanche 21 juin 2015 à 10h18

Tweeter 12 g+1 0

Waterloo 2015: le commentateur francophone viré

Bicentenaire de la bataille de Waterloo : vivez la bataille de l'intérieur en photos

BELGIQUE Victime d'une lourde chute vendredi alors qu'il chevauchait sa monture, Francky Simon a dû être emmené à l'hôpital où les médecins lui ont diagnostiqué des fractures au poignet et à la clavicule. Ses côtes ont également été touchées, et son oreille partiellement arrachée. Mais comme il était le coordinateur des combats, il est tout de même présent sur le terrain pour diriger les mouvements

HONDA The Power of Dreams
NOUVELLE civic
LIBÉREZ VOS ÉMOTIONS
* Donnez vie à vos rêves

oo-l-empereur-napoleon-aux-prises-avec-la-marechaussee/article-normal-401283.html

bicorne, entouré de son état-major, en pleine discussion avec deux policiers chargés de régler la circulation. L'empereur n'a pas décroché son téléphone portable lorsque l'AFP a souhaité lui faire commenter l'information.

Loïc Vigouroux
@Corbulon59

Suivre

#waterloo2015 : l'empereur obligé de négocier avec la police belge ! Sa voiture est à la fourrière (véridique)

11:56 - 18 Juin 2015 · Genappe, Belgique, Belgium

814 233

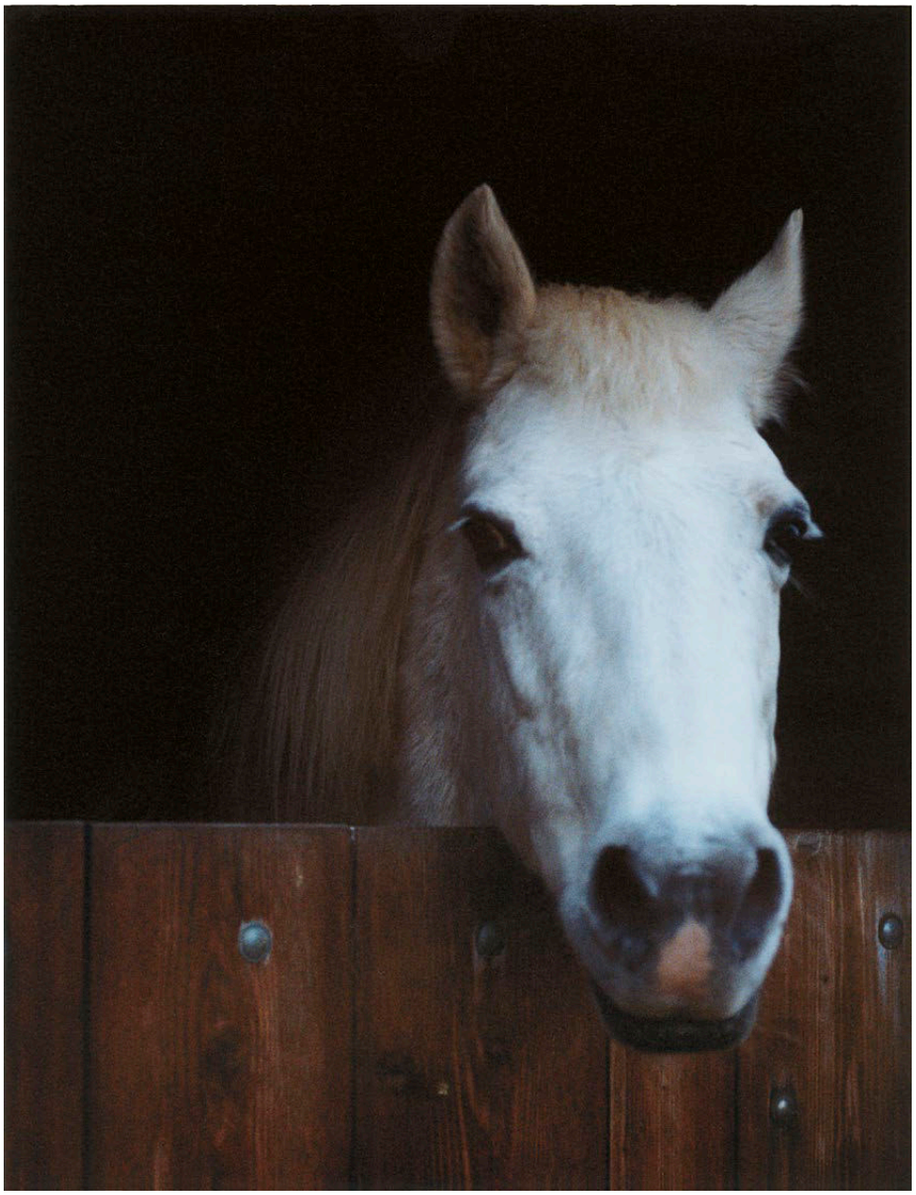
"Ce n'est pas la voiture de Napoléon qui a été dépannée" par la

Parade, Cherbourg, 2011
Douze tirages argentiques noir et blanc cloués sur une planche de bois peinte, 100 x 100 cm

De : Maxence Rifflet
Envoyé : ven. 12/10/15 15:41
À : Claire Tenu
Objet : Spéciale dédicace

1 pièce jointe (278,8 Ko)

Tête armée, Cherbourg, 2012
Tirage argentique couleur, 125 x 170 cm



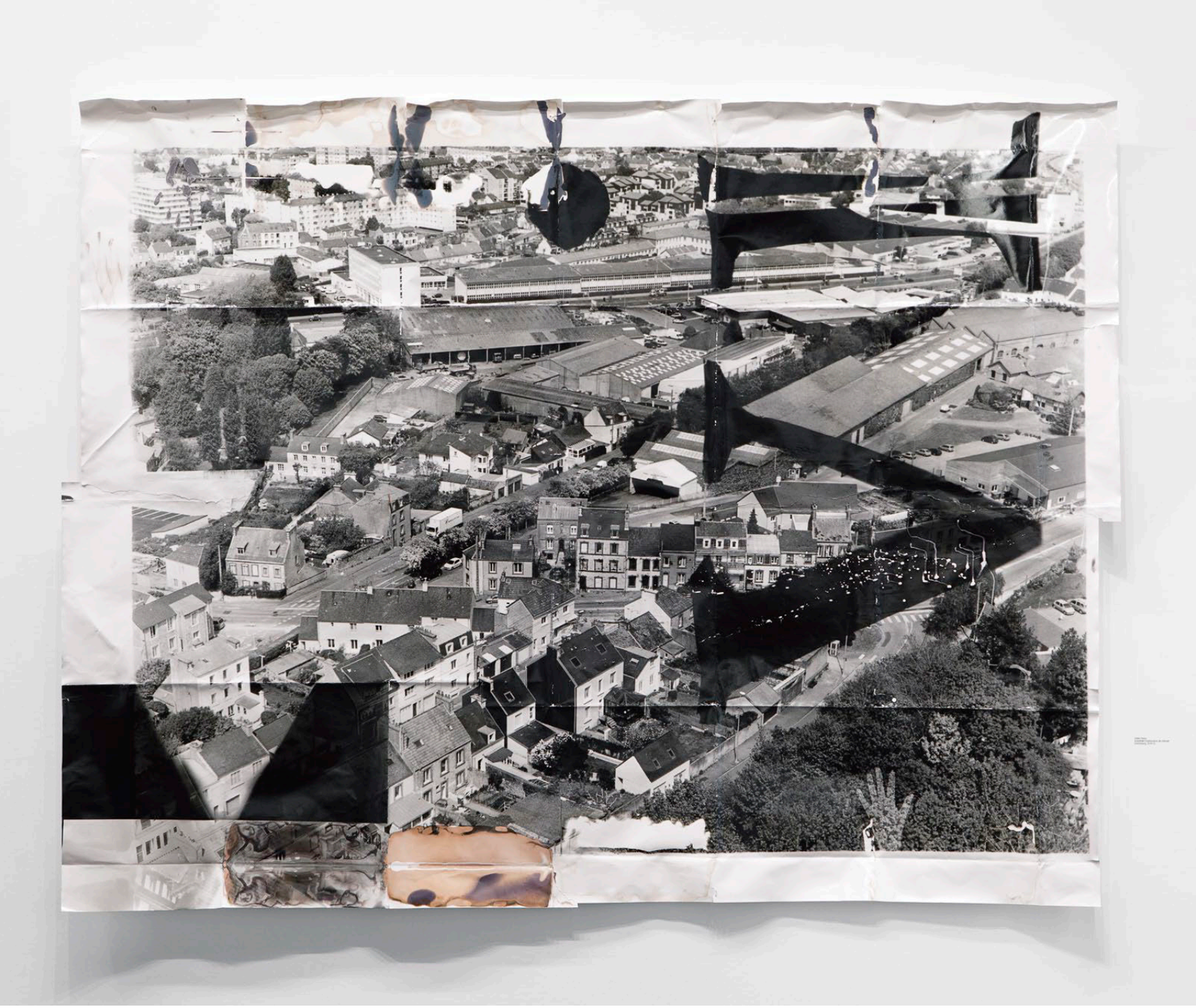
Tête de cheval blanc, Gruchy, 2012
Tirage argentique couleur, 75 x 56,7 cm

De : Pierre Alferi
Envoyé : ven. 09/10/15 10:35
À : Claire Tenu
Objet : Accordéon à Vienne

1 pièce jointe (1876,9 Ko)

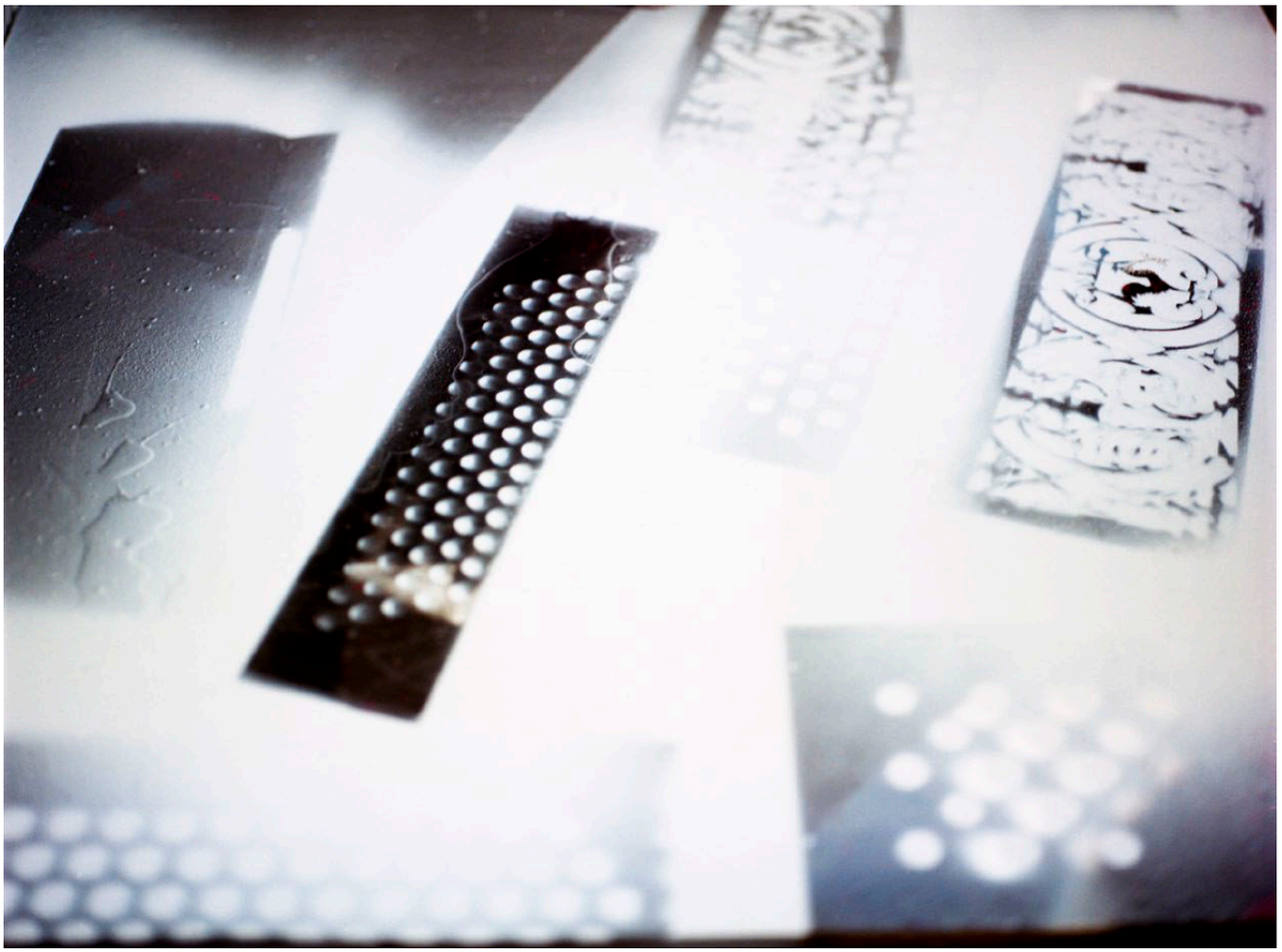
Gerhard Richter, *Stadtbild Paris*, 1968, huile sur toile, 200 x 200 cm

Sigmar Polke, première image de *Bowery New York*, 1973, ensemble de quatorze tirages photographiques d'environ 84 x 114 cm chacun



Stadtbild (traitement de cheval), Cherbourg, 2010-2013
Tirage argentique noir et blanc, 205 x 267 cm

C'est à la fois la première image que j'ai prise à Cherbourg et la dernière oeuvre que j'ai fabriquée pour l'exposition qui s'y est tenue. En une nuit, une semaine avant l'ouverture. L'histoire est assez simple : au moment de la prise de vue m'est revenue de façon très prégnante l'expérience de perception d'un tableau de Gerhard Richter, *Stadtbild Paris*, plusieurs années auparavant. Ensuite, j'ai voulu polkeriser Richter...



Cabine de peinture de l'usine d'accordéons Maugein, Tulle, 2013
Tirage argentique couleur, 61 x 82 cm

CRI DE L'ÉTENDUE

Abaaoud gara la Seat là où est l'ostéopathe. À vingt mètres du 3 rue Édouard-Vaillant à Montreuil. Le cabinet est au premier étage, juste au-dessus d'un atelier de vente et réparation d'accordéons. Là où Fanny avait trouvé il y a deux ans un vieux soufflet rouge et or pour notre pièce sonore dans le phare de Vassivière. Je n'habitais pas encore à Montreuil.

Je ne vis personne d'autre avant l'ostéopathe, cinq jours après les attentats du treize novembre. Il fallait travailler mais je n'y parvenais plus. Sera-t-elle dans les livres d'histoire cette sensation : l'effet tenailles étouffantes du terrorisme et de l'état d'urgence, nous dessillant définitivement ? Les miettes d'illusion étaient déjà rares.

« Toute action exige l'oubli, de même que toute vie organique exige non seulement la lumière, mais aussi l'obscurité. [...] *il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique, au-delà duquel l'être vivant se trouve ébranlé et finalement détruit.* »

Il est harassant d'avoir à transformer sans cesse la lucidité, crue, en illumination, petite et réconfortante comme une bougie pendant un orage. Pour la vérité de l'orage présent. Une bougie dans un tunnel, l'époque.

Ou une petite note de musique. Séance chez l'ostéopathe en octobre. Corps : pâteux ; respiration : zéro ; quand soudain les yeux fermés et le corps touché me parvient d'à travers le sol un son familier, frêle, à l'accent aigu : on accorde un accordéon. Je vois d'en dedans et d'en dehors cette mécanique de petits trous tamisant l'air en son quand l'instrument change de forme par la manipulation du musicien. Je peux souffler.

L'HALLUCINATION ARTISTIQUE

L'existence du terrible dans chaque parcelle de l'air. Tu le respires avec sa transparence ; et il se condense en toi, durcit, prend des formes pointues et géométriques entre tes organes ; [...] Le moindre mouvement, et déjà le regard plonge au-delà des choses connues et amies, et le contour, tout à l'heure consolateur, se précise comme un rebord de terreur[47].

Rainer Maria Rilke, extrait des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*

Lorsque Husserl décrit la chair propre comme point zéro du système de l'horizon d'un sujet, et donc comme en dernier ressort pôle de référence inétendu de données et d'actes, il reste entièrement fixé sur l'orientation de l'optique active. Pourtant, la visibilité signifie ceci : le moi est étendu. Pour l'exprimer en un paradoxe cartésien : la *res cogitans* est une *res extensa*. Le sujet comme pôle n'est pas un simple pôle de référence et de rayonnement, mais une grandeur qui peut être affectée. Elle n'offre pas au « destin » un *point* d'agression mais une *aire* de frappe. Comme telle, elle porte des cicatrices dans chaque sens, qui marquent son identité dans une histoire, bien qu'aucun démon de Laplace ne pourrait ni percevoir ni fixer dans les flux de matière – et surtout du changement de matière – de la nature quelque chose comme la forme d'une chair. Comparée cependant à la rapidité d'intervention de la conscience, l'instabilité de cette *res extensa* est minime. Là-dessus repose le fait qu'il existe une fonction d'identité de la chair en face de la conscience.

L'identité est ce qui va le moins de soi.

Hans Blumenberg, *Description de l'homme* [2006], Paris, Cerf, 2011, p. 766 et 767

J'avoue, du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries [*sic*] de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant [1]. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité.

Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867

What ? *Corpus*. Body. Corpse. Good idea the Latin.

Puis la suivante : une petite vieille. Le prêtre s'inclina pour la déposer dans sa bouche, n'interrompant jamais ses murmures. En latin. Suivante. Ferme les yeux, ouvre la bouche. Quoi ? *Corpus*. Corps. Corps mort. Super idée le latin. Un stupéfiant pour entrer en matière. Hospice des agonisants. Elles n'ont pas l'air de la mâcher, elles se contentent de l'avaler. Drôle d'idée : manger des petits morceaux de cadavre. Pour ça que les cannibales en raffolent.

James Joyce, *Ulysse* [1922], trad. dir. J. Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2004, p. 106

Yes, bread of angels it's called.

Pensivité veut dire : tout ce qui allait de soi ne va plus autant de soi qu'avant. Voilà tout. ■

Hans Blumenberg, « Pensivité » [1986], *Cahiers philosophiques*, n° 123, 3ème trim. 2010, p. 83-87

Pain des anges, 2011
Tirage jet d'encre couleur, 47 x 62 cm

J'ai souvent aperçu la distribution de la soupe populaire le long du square Saint-Jacques là où je prenais le bus en sortant de la Bibliothèque publique d'information certains soirs. J'ai souvent imaginé que je devrais en faire un tableau à la Jeff Wall, du genre de *Men Waiting*. Et puis un jour, à cet endroit précis, j'ai vu ce que l'on voit dans l'image *Pain des anges*. À vrai dire, j'ai d'abord pris cette photo pour l'envoyer à un ami artiste, Florian Fouché, qui avait réalisé quelques temps auparavant une sculpture intitulée *Baguettes et flasque*. C'est seulement quelques jours plus tard que je me suis rendu compte avoir fait l'image que j'envisageais depuis plusieurs années. Pas un grand tableau, mais un petit tableau, dont le modèle pourrait être, pour l'aspect bref et dense, un petit poème en prose, de Reverdy par exemple. Quant au titre, je l'ai choisi en lisant qu'Augustin comparait le Verbe au « pain des anges », l'eucharistie (Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge Ve-XVIe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 2008, p. 60). Il parle de lui-même, si ce n'est qu'il ne dit pas qu'il était aussi un petit écho au nommé Désanges, commissaire de l'exposition où j'ai montré cette œuvre pour la première fois.

ÇA FAIT UN BRUIT D'AILES

Acte I

Grand palais, avec verrière.

Après-midi.

Tout le palais est compartimenté en stands alphanumérotés. Sur chaque cloison des photographies. Plein de photos, du monde entier. Des grandes, des petites, des récentes, des vieilles, des grises ou en couleur.

La foire n'est pas encore ouverte au public.

Stand Xquelquechose. Une personne membre d'une commission patentée s'assoit auprès d'une personne qui tient un stand – qualifiée galeriste. Elles discutent de choses et d'autres.

Deux autres personnes, employées au ménage, s'affairent à dépoussiérer la moquette temporaire de l'allée desservant le stand.

LES ASPIRATEURS (*en chœur*) — Wvhhouuuuwvhhouuuiiwvvhouiuuuuwwvhouu. Wvhhroouu... Vwiohuurowvhwvouowvhhouuuw... Houuiwvvwvhhrououououi...

L'un des employés de ménage lève la tête et s'adresse à son collègue en lui montrant une image sur le stand Xquelquechose.

EMPLOYÉ DE MÉNAGE 1 — C'est chez nous.
EMPLOYÉ DE MÉNAGE 2 — C'est Saint-Ouen, c'est chez nous !

Les deux personnes discutant sur le stand les entendent et les voient. Elles se retournent pour regarder l'image qui était dans leur dos. Elles en discutent.

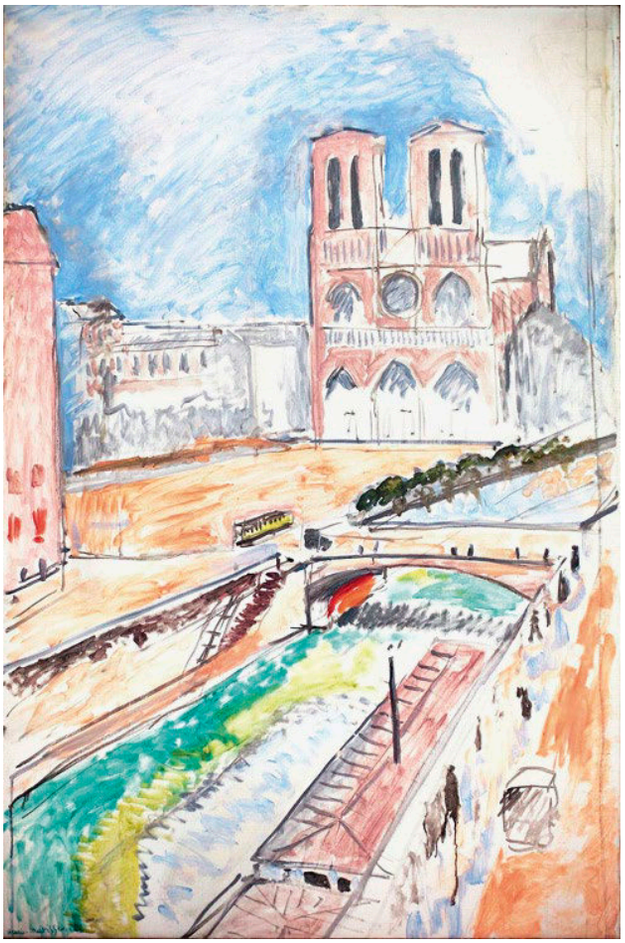
Acte II

Quelques heures plus tard. Hors scène. L'achat de la photographie est décidée en commission.

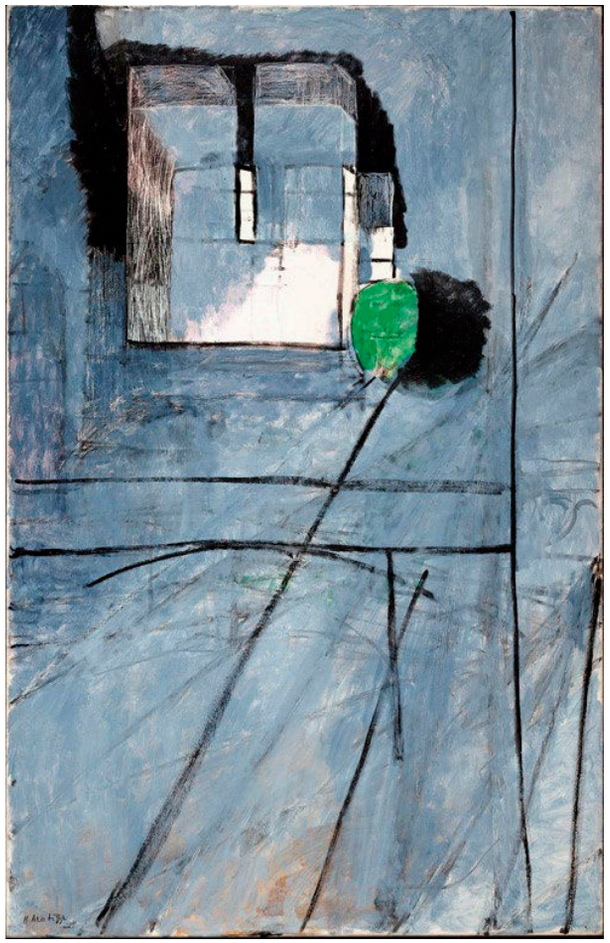
Aux habitants de Saint-Ouen, 2011
Tirage argentique couleur, 125 x 170 cm
Collection du Fonds national d'art contemporain

MEDAILLES CANALE

Pont-Neuf, Paris, 2006
Tirage argentique couleur, 126 x 156 cm

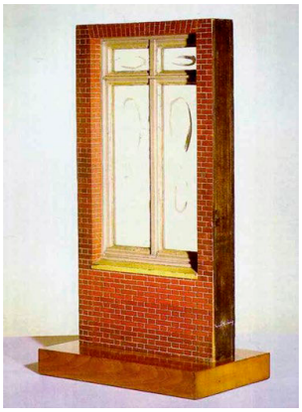


Henri Matisse, *Notre-Dame*, 1914, huile sur toile, 147 x 98 cm

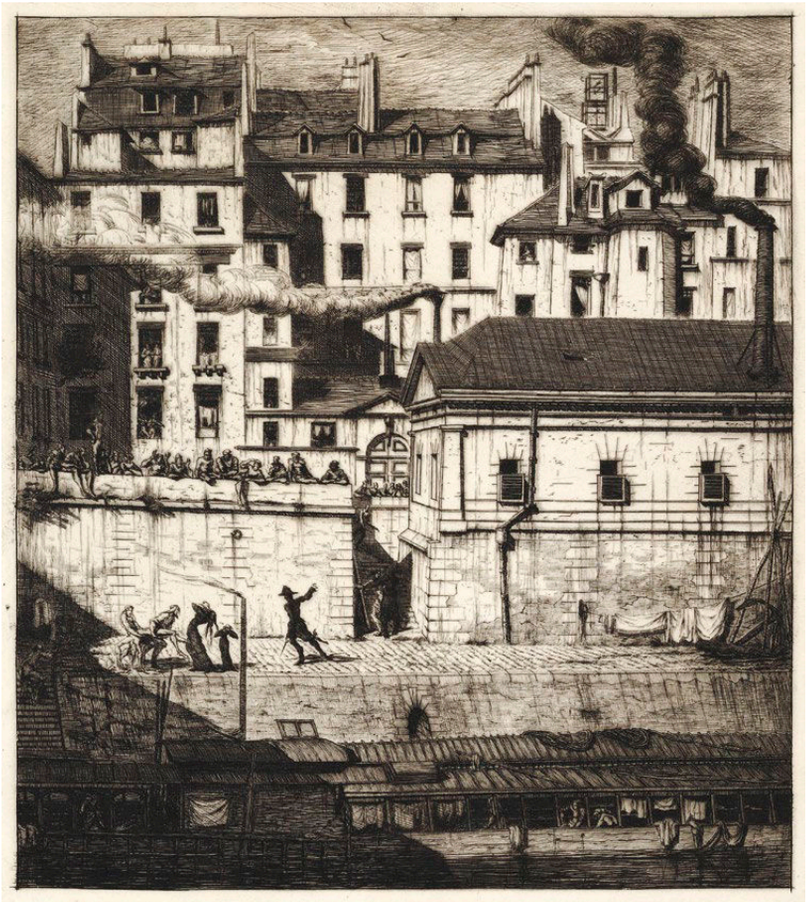


Henri Matisse, *Vue de Notre-Dame*, 1914, huile sur toile, 147,3 x 94,3 cm

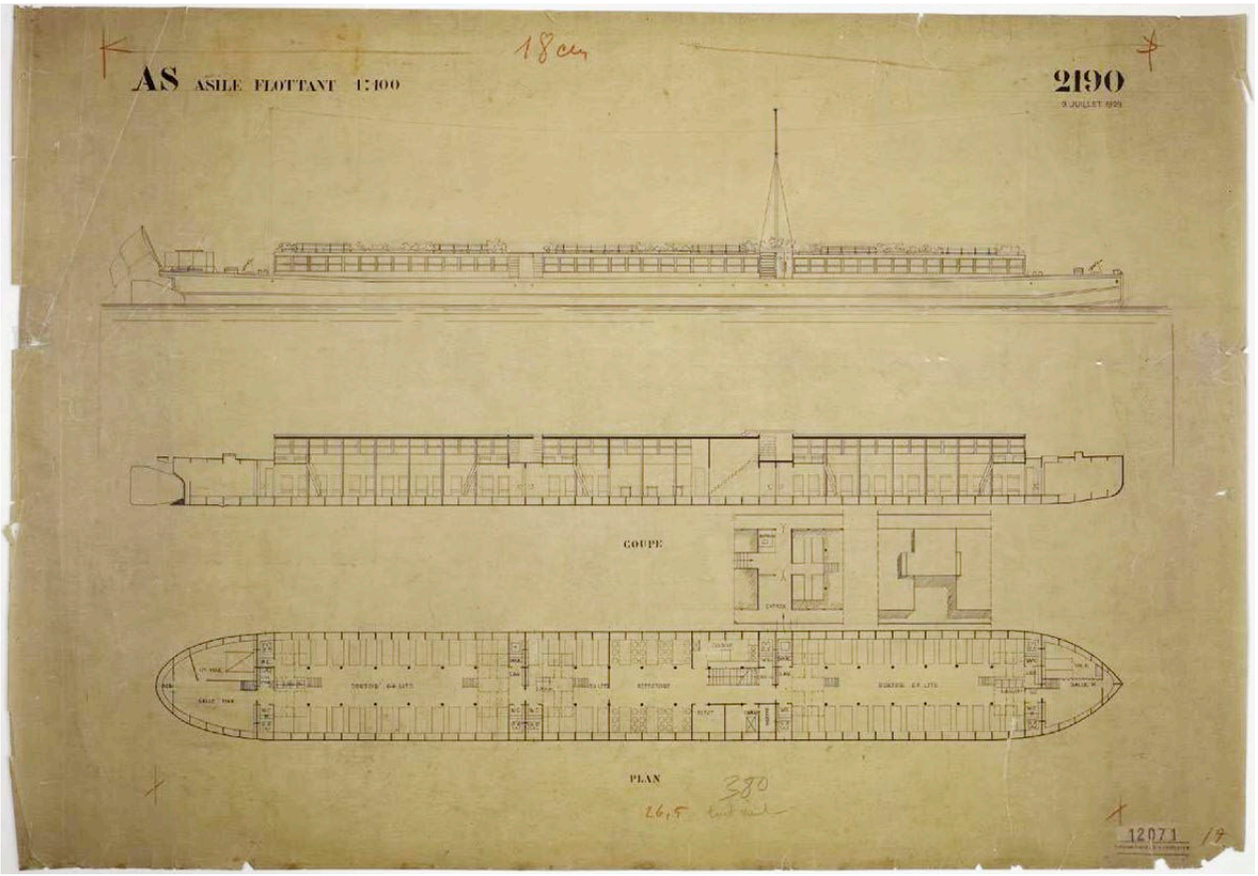
Pont Saint-Michel, Paris, 2015
Tirage argentique couleur, 125 x 170 cm



Marcel Duchamp, *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921



Charles Meryon, *La Morgue*, 1854,
eau-forte et pointe sèche sur papier vergé, 3ème état, 22,2 x 19,8 cm



Le Corbusier, Plans pour « Asile Flottant », 1929

Asile flottant, Paris, 2015
Tirage argentique couleur, 125 x 170 cm

Ce tableau photographique est un exemple de l'aboutissement d'un des projets d'images qu'il m'arrive d'avoir en tête pendant plusieurs années, à partir d'une chose repérée un jour, ou une lumière vue en passant, ou encore de la proximité d'éléments reliant des fils signifiants distincts voire hétéroclites dans un même site urbain. Ici en l'occurrence, j'avais depuis un sacré bout de temps l'idée de photographier le bâtiment dénommé Institut médico-légal, la morgue comme on disait à l'époque de Meryon. L'institution parisienne a déménagé deux fois en amont le long de la Seine depuis l'œuvre du graveur. J'ai par un autre biais découvert il y a deux ou trois ans l'existence de la péniche en béton aménagée par Le Corbusier pour l'Armée du salut, et me suis rendu compte qu'elle était amarrée juste en face de la morgue. S'est agrégée à ces deux architectures une actualité que je n'avais pas imaginée.

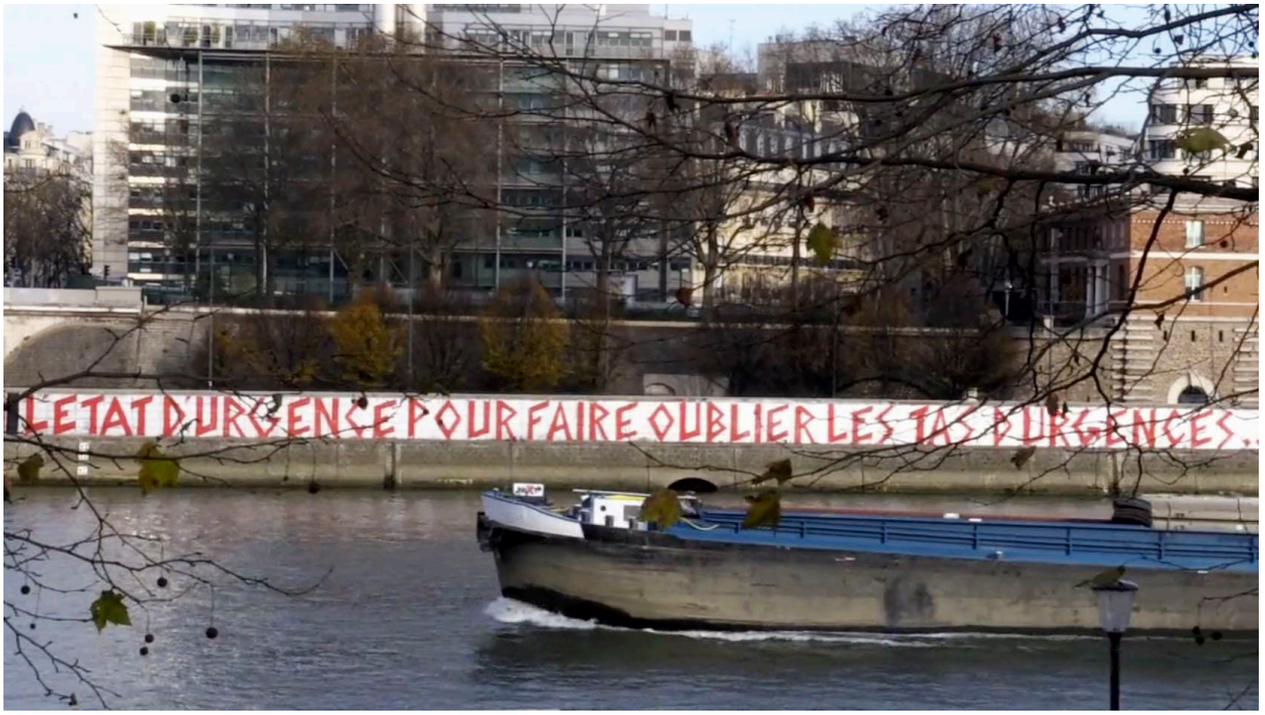


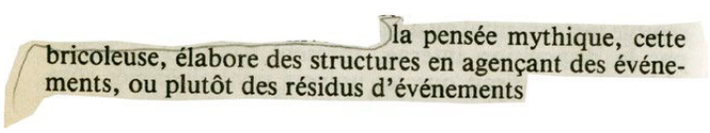
Image extraite d'une vidéo réalisée par Stéphane Trouille et mise en ligne sur le site internet Vimeo le 4 décembre 2015.

En haut : photographie trouvée sur internet sur des comptes Twitter et Facebook dans des messages datés du 3 mars 2016 (auteur de l'image non identifié)
En bas : image extraite d'une vidéo intitulée « Loi Travail : heurts entre policiers et manifestants à Paris » mise en ligne par le journal *Mediapart* sur le site Youtube le 31 mars 2016 et présentant des images vidéo prises par la Préfecture de police de Paris lors des manifestations le jour même.

« À BIEN D'AUTRES ENCOR »

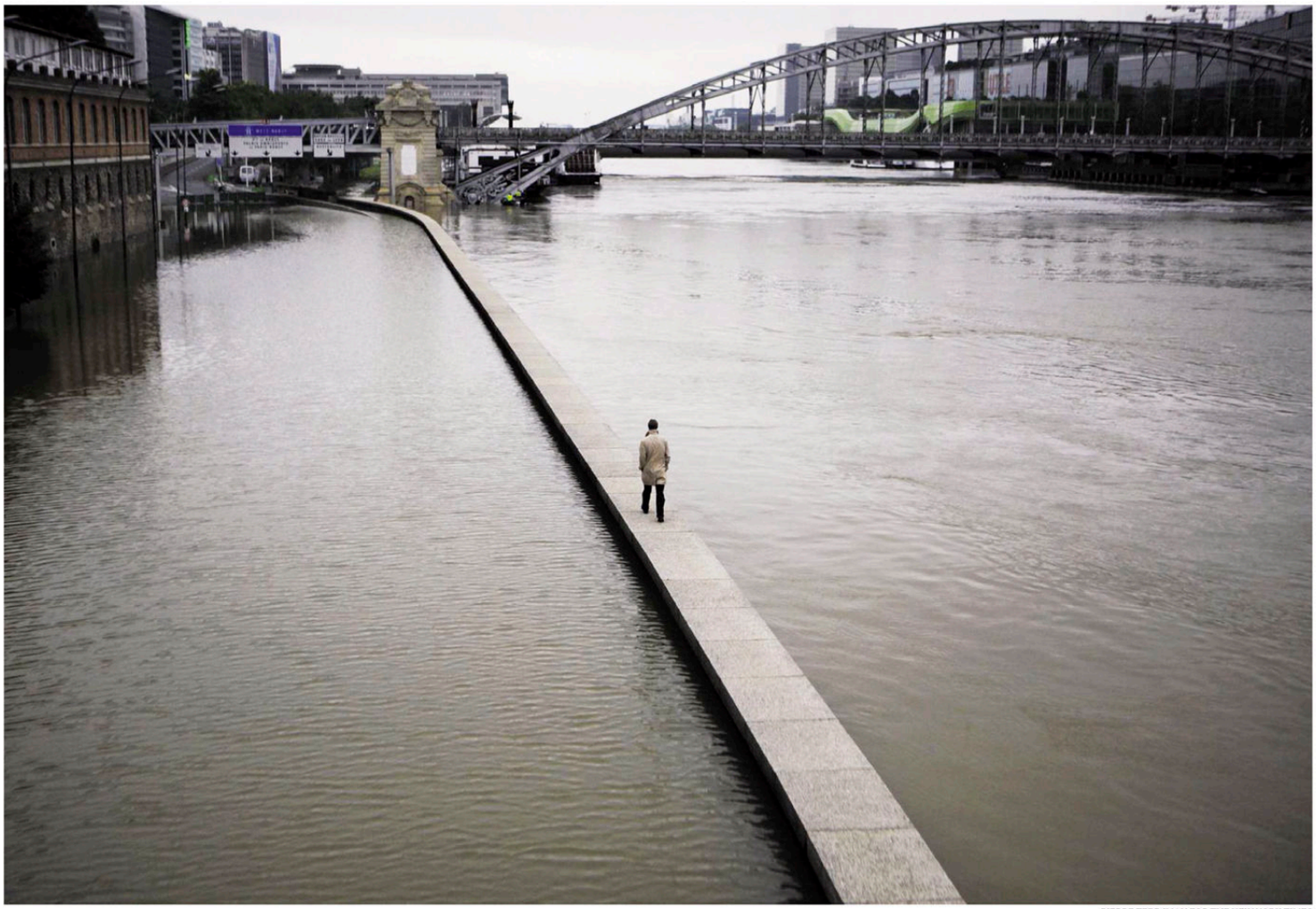
Il me semble que j'ai photographié la vue intitulée *Asile flottant* en mai 2015 – je ne sais plus précisément quel jour. Je n'ai pas compris alors que les trois tentes étaient celles de réfugiés étrangers en errance. Durant la petite heure que je passais à cet endroit pour mes prises de vues, je ne vis aucune des personnes précairement installées là ; elles s'étaient absentées. Par les circonstances de mon activité, je songeais à la première *veduta* de bord de Seine que j'avais prise au Pont-Neuf en 2006. On y apercevait au bord du fleuve une tente, et son occupant en discussion avec un de ses amis. C'était l'année où se développa à Paris la distribution de tentes pour les personnes vivant à la rue. Fin mai 2015, il était beaucoup question dans la presse du campement de réfugiés installés sous le métro à La Chapelle, qui fut évacué le 2 juin. C'est après cette date que l'attention médiatique se reporta sur le campement établi près d'Austerlitz, entre le pont Charles-de-Gaulle et la Cité de la mode et du design, à deux cent mètres du point de vue de mon image. Ce dont je me souviens, c'est qu'en cadrant, le lampadaire au pied duquel étaient situées les trois tentes m'évoquait non un campement, mais un camp.

Je n'imaginais pas non plus que d'avoir photographié ce lieu m'amènerait à en suivre les transformations, en constituant une séquence de documents sur lesquels je tombais sur internet en m'informant des actualités quotidiennes. Plus le temps passait, plus il semblait que tout événement touchant Paris venait d'une façon ou d'une autre s'inscrire et être enregistré en ce segment de Seine à l'embouchure de la Bièvre, entre la passerelle du métro, la gare, le pont d'Austerlitz, et la morgue. Frange d'écume du monde. Ce carré de fleuve devenait un lieu à *halo*, au sens de Breton dans *L'amour fou*.



national New York Tim

SATURDAY-SUNDAY, JUNE 4-5, 2016



PIERRE TERDJMAN FOR THE NEW YORK TIMES

The overflowed banks of the Seine on Friday. The river was expected to crest at 20.7 to 21.3 feet this weekend, its highest level since 1982. Residents were told to take valuables from basements.

Ukrain struggl shake f of corr

KIEV, UKRAINE

Western offici by failure to c the country's

BY ANDREW E. KRA

The text message to of economy and tra come as it was unex a stranger, wrote th the new deputy mini

The minister, Aiva a former investm Lithuania, had joine amid promises by backed leaders to cle corrupt economy. Ha sire for a deputy, pa he knew nothing ab cius tried to brush of

"We don't have th ate a new position,"

"I think they will replied in another saved on the phone Mr. Abromavicius re this exchange.

"I got this offer fro Oleksiyovych," the ring to the country's Poroshenko. "Who minister asked.

Ihor Kononenko friend and business ident — the applica

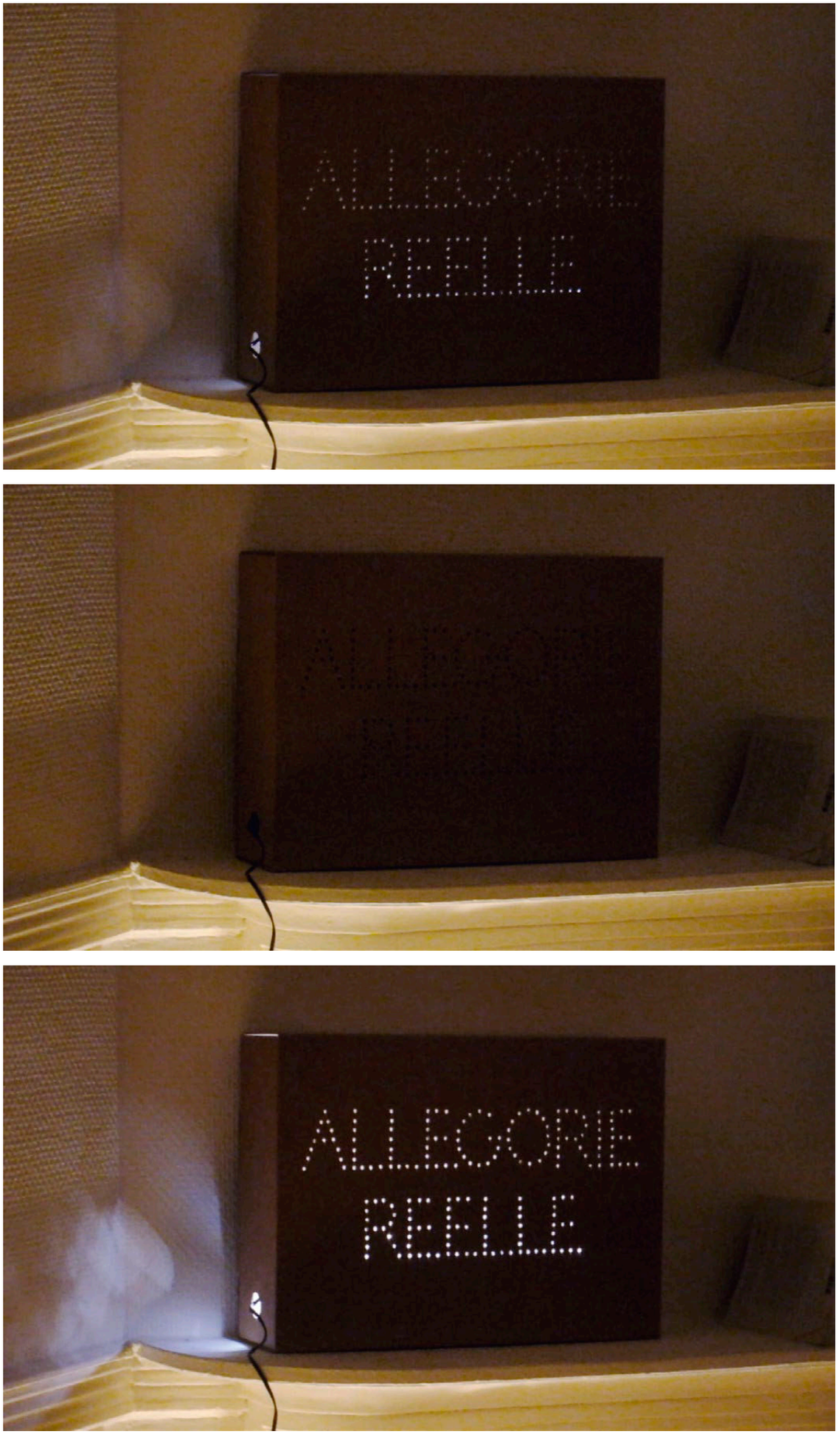
FIFA accuses

The perils in Trump's bravado

La Seine est à elle-même ses ciseaux, elle fait son lit toute seule.

Encarts publicitaires photographiés dans une rame du métro parisien le 4 avril 2016

Banderole de manifestants du Mouvement Inter Luttes Indépendant, lors du défilé traditionnel du 1er mai 2016 à Paris, qui s'est déroulé sous le signe de la contestation de la « Loi travail ». Image extraite d'une vidéo tournée par Thomas Baïetto, journaliste à FranceTvInfo, et mise en ligne le jour même sur son compte Twitter.



Enseigne, 2015
Boîte d'archivage standard en carton, guirlande lumineuse électrique de Noël, 26 x 35 x 10 cm

À PROPOS D'UN FILM À FAIRE SUR LE MÉTRO

Je venais de réfléchir à la notion de circulation comme articulation intéressante pour nouer quels points sur lesquels je travaillais (si je me souviens bien, en méditant l'exemple des graffiti et promenades de Restif de la Bretonne sur l'Ile-Saint-Louis), quand, me retrouvant à prendre le métro, je fus saisie en jetant un œil à travers la vitre de la rame par une affiche publicitaire très spectaculaire représentant une scène de bataille en costumes d'époques selon un modèle pictural du tableau d'histoire dont l'effet évoquait aussi l'esthétique ultra-réaliste de certains jeux vidéo. Le slogan indiquait : « L'histoire n'attend que vous ». Station Charonne... À la station suivante, l'affiche qui était dans mon champ de vision annonçait par l'agrandissement d'un portrait peint une exposition « Napoléon et Paris ». Intriguée du surgissement si fort – dans ma perception – de l'Histoire dans les affiches du métro parisien, je commençais à occuper mes trajets à une étude des images et des slogans, et à les collecter photographiquement.

Parc d'attractions, grands magasins et enseignes marchandes sur internet, médias (presse, radio), films, concerts, alcools, armées de l'air, de terre, de mer, expositions, séries télé, campagnes civiques contre le racisme et pour le tri des déchets. Banques, assurances. Empire du burger et royaume du biscuit et des confitures. Peu de parfums, pas de voitures (mauvaise « cible » que les usagers du métro), pas de lessives ni dentifrices. La publicité de ces différentes marchandises luxueuses ou hygiéniques est réservée au genre du spot télévisuel dans la hiérarchie du marketing. Mais dans le métro, c'est l'*invitation au voyage* : voyages, voyages partout tout le temps. Billets d'avion, billets de train. Vous pouviez lire dans le métro « Avec TGV, l'Europe c'est la porte à côté pour 29 euros » le jour où la photo d'un petit garçon syrien d'origine kurde mort noyé et échoué sur une plage turque faisait le tour du monde comme on dit.

***

Des militants anti-pub, anti-capitalistes, ou autres, se chargent régulièrement d'actions : tags, détournements de slogans, caviardages, recouvrements, remplacements, arrachages pur et simple de tout ou partie d'affiches. Il y a là une guerre souterraine des propagandes, des batailles de David contre Goliath, au gré des événements à la surface du globe. Par exemple, sur les deux quais d'une ligne à la station Bastille, les emplacements publicitaires, tous consacrés fin novembre 2015 à promouvoir la COP21, furent intégralement détournés pour en dénoncer la farce. Le métro parisien est un prototype très efficace (il reste structurellement et même plastiquement quasiment inchangé depuis plus d'un siècle) du couplage capitaliste des voies de l'ingénierie et de la communication. Les galeries du chemin de fer électrisé du

On montrait dans la Grèce antique des endroits qui permettaient de descendre aux enfers. Notre existence éveillée est, elle aussi, un paysage où s'ouvre, en des endroits cachés, un chemin qui mène aux enfers, un paysage plein de lieux discrets où débouchent les rêves. Chaque jour nous passons devant eux sans rien soupçonner, mais dès que le sommeil vient, nous nous empressons de chercher à tâtons ces ouvertures et nous nous perdons dans les corridors obscurs. Le labyrinthe des immeubles dans la ville ressemble à la conscience pendant la journée ; les passages (ce sont les galeries qui conduisent à son existence antérieure) débouchent le jour dans les rues, sans qu'on les remarque. Mais la nuit venue, leurs ténèbres plus denses se détachent de façon terrifiante de la masse obscure des immeubles, et le promeneur attardé presse le pas en passant devant eux, à moins que nous ne lui ayons donné le courage d'emprunter l'étroite ruelle.

Mais un autre système de galeries déploie son réseau souterrain dans Paris : c'est le métro, dont, le soir, les lumières rougeoient en indiquant le chemin par lequel on descend dans les enfers des noms. « Combat », « Élysée », « George V », « Étienne Marcel », « Solferino », « Invalides », « Vaugirard » ont brisé les chaînes infâmes qui les attachaient à une rue, à une place ; ici, dans les ténèbres striées d'éclairs et percées de sifflets, les noms sont devenus des divinités informes des cloaques, des fées des catacombes. Ce labyrinthe abrite en son sein non pas un, mais des douzaines de minotaures aveugles et furieux dont la gueule réclame, non pas une vierge de Thèbes par an, mais, chaque matin, des milliers de midinettes anémiques et de commis encore endormis. ■ Noms de rues ■ On ne perçoit plus rien en ces lieux souterrains de l'entrechoquement et du chevauchement des noms qui forment le réseau onomastique de la ville en surface. Chaque nom demeure ici solitaire, l'enfer est son apanage ; Amer Picon Dubonnet sont les gardiens du seuil.[C 1a, 2]

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*,
Paris, Cerf, 1989, p. 109.

XI

Dix mois de spéculations abstraites
dans la solitude et le silence
ne valent pas un quart d'heure d'ici.

Les vérités de notre siècle
n'aiment plus habiter les petites chambres
où se calfeutre un philosophe.

Celui qui les attend le soir,
sans rien dire, près de la lampe muette,
patiente en vain ; car elles ne viendront pas.

Les vérités de maintenant
naissent où il y a beaucoup d'hommes,
et s'exhalent des multitudes.

Donc, ceux qui savent regarder
n'ont qu'à descendre avec leur âme
au fond d'une station béante.

Là, graves, retenant leur souffle,
ils laisseront perler sur eux
le vrai comme de la rosée ;

et bientôt, s'ils en sont dignes,
ils sentiront à leur visage
une fraîcheur surnaturelle,

et verront à leurs mains briller
quelque chose.

Jules Romains.

métropolitain sont des artères publicitaires[1]. Nous avons eu depuis les « autoroutes de l'information » et désormais les *smart grids*, ou « réseaux intelligents ». Dès le milieu du XIXe siècle, les prémonitions d'un chemin de fer souterrain à Paris le vouaient à la marchandise[2].

***

Au moment de commencer ce travail dans le métro, j'avais en tête depuis près d'un an que c'est par des *tableaux parisiens*, tel que mon image du Pont-Neuf de 2006, que je pourrais trouver une des formes possibles à mes investigations sur les limbes, en retrouvant la référence baudelairienne aux limbes que j'avais d'abord cherché à écarter. Mais je ne me satisfaisais pas d'accomplir un ensemble de photographies de Paris. J'envisageais d'emblée les limites d'images procédant d'une idéalisation et qui paraîtraient a priori (elles ne le sont pas) un peu lisses, lointaines, inactuelles, belles. Il me fallait un contrepoint, un mouvement dialectique vers une brutalité de la matière. J'ai rapidement assimilé les trajets en métro à une descente aux enfers. Je n'étais pas la première à le faire, et j'ai pu vérifier que c'est évidemment un lieu commun, mais je l'ai retrouvé par ma propre expérience, mon cheminement, ma réflexion. Ce que j'ai envie de désigner comme étant une *allégorie réelle* n'a pas échappé à Walter Benjamin, en particulier dans une note de son archive sur les Passages parisiens (voir ci-contre). On peut aussi en déceler des images allusives dans un poème de Jules Romains, le « Poème du métropolitain », un texte publié en 1905, composé de dix sections en prose et d'une onzième en vers libres[3]. *La Vie unanime* parut en 1908. Dans une seconde préface, en 1925, Romains revendiqua comme « principale audace » de la poésie unanimiste de sa jeunesse qu'elle ait « fondé un lyrisme objectif d'essence spirituelle[4] ». En 1906, il écrivait déjà :

> 2° Je crois à une revanche de l'art objectif sur le subjectivisme effréné, de la composition sur le fouillis. La vie unanime est riche en vastes ensembles ; le détail restera subordonné à l'effet total. Mais le lyrisme garde sa place ; il traduira le retentissement de la vie unanime dans l'individu, et les soubresauts de l'âme individuelle aux prises avec l'Unanime. [5]

1. Et ce semble-t-il dès l'ouverture de la première ligne en 1900, à la grande époque de l'Art nouveau, à propos duquel Benjamin remarquait : « Avec le modern style s'effectue pour la première fois l'intégration du corps humain dans la publicité. » (*Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 204).

2. Voir W. Benjamin, *op. cit*, p. 118, et E. Zola dans *Le Ventre de Paris* [1875], au chapitre IV.

3. Jules Romains, « Poème du métropolitain », *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, 3ème année, n°27, juin 1905, p. 405-410. Le poème de J. Romains est directement précédé de la deuxième livraison d'un essai (« De l'esprit dialectique ») de l'écrivain anarchiste Mécislas Golberg, à qui la revue avait consacré en mars 1905 un numéro-hommage.

4. Jules Romains, « Préface de 1925 », *La Vie unanime*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 34. Romains précise immédiatement : « Je m'excuse de cette cascade de mots pédants : ils sont encore plus simple qu'une longue périphrase. »

5. Jules Romains, « Réponse à une enquête », *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, avril 1906, repris dans *op. cit.*, p. 249.

Walker Evans, dernière image de son livre *Many Are Called*, 1966.

Note du 18 juin 2016

Il y aurait une lecture croisée à faire entre le livre ***Many Are Called*** **de Walker Evans** et le dernier chapitre de ***Description de l'homme*** **de Hans Blumenberg**, « Variations de la visibilité ». Le livre de Evans rassemble 93 portraits anonymes (plus la dernière image, ci-dessus) réalisés entre 1938 et 1941 dans le métro de New York avec un appareil photo caché. Le titre renvoit instantanément au thème du Jugement chrétien.

Hors, dans le chapitre mentionné, Blumenberg décortique les rapports de la visibilité (« optique passive ») au jugement (en distinguant au passage le « jugement particulier » – apparition tardive selon lui dans la théologie chrétienne – du « tribunal charnel final de l'histoire »), via la nomination et l'appel : « Appelé par son nom, celui qui est caché prend réellement conscience d'être atteignable en tant que celui qui n'a pas pu se défaire de sa visibilité en se soustrayant au regard. » Après un long commentaire sur la chair (*Leib*) chez Husserl, Blumenberg propose des développements sur le visage et le regard.

Il faudrait peut-être partir d'une comparaison entre la dernière scène des *Lumières de la ville* de Chaplin mentionnée par James Agee dans sa brève introduction au livre d'Evans (Charlot se percevant dans le regard de la jeune femme aveugle ayant recouvré la vue grâce à lui et qui, après s'être moqué de lui à travers la vitrine, ne le reconnaît qu'en lui prenant la main, parce qu'elle ne pouvait l'imaginer que comme un homme très riche) et un passage des *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal commenté par Blumenberg (Stendhal fait la connaissance d'une jeune femme dans le salon de Mme Cabanis. Il écrit : « Si j'eusse eu la prudence de lui faire comprendre que je l'aimais, elle en eût probablement été bien aise. Le fait est que je ne l'aimais pas assez pour oublier que je ne suis pas beau. Elle l'avait oublié. » Blumenberg commente (p. 778) : « Le sujet dont la perception représentait tout pour lui ne lui suffisait pas pour s'assurer de l'insignifiance de son "apparaître". »)

Sans chercher à affirmer que le livre d'Evans est une parfaite illustration de l'anthropologie phénoménologique à laquelle Blumenberg travaillait, il faudrait étudier comment il donne à voir les concepts et leurs ambiguïtés soulevés et présentés ensemble par Blumenberg dans ce chapitre. Pour défaire ce qui pourrait trop s'apparenter à un plaquage illustratif réciproque, on pourrait ajouter à cette combinaison de lectures le texte « Caractère et destin » de Walter Benjamin.

Mes pérégrinations dans le métro devinrent une façon de m'essayer littéralement à ce que dans son « Discours sur la poésie lyrique et la société » Adorno avançait : « Il y a au fond de tout lyrisme individuel un courant souterrain collectif. »

Au degré moins un de la culture, les affiches charrient des débris confisqués de la poésie moderne : alcools, saisons, châteaux... Et beaucoup de fleurs.

L'apogée du capitalisme n'en finit pas.

***

Michel de Certeau entame ainsi le chapitre intitulé « Récits d'espace » dans le premier tome de *L'invention du quotidien* :

> Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une « métaphore » — un bus ou un train.

Dans le Paris d'aujourd'hui, vous pouvez, en attendant une métaphore, lire sur le quai du métro : « Station suivante / La Grèce authentique / Être différent ! Vivre, sentir, goûter le meilleur de la mer Égée en croisières de 3, 4 ou 7 jours ! À partir de 253 euros par personne. » Le tarif des passeurs de migrants est plus salé.

FILM « METRO »
SEQUENCE Joyce/Machine à laver/Noyés

BANDE SON

PISTE 1 : Son d'une machine à laver en fonctionnement (en continu toute la séquence)

PISTE 2 : Lecture en français d'un extrait du chapitre 3 d'*Ulysse* de James Joyce

06/10/2008

Under the upswelling tide he saw the writhing weeds lift languidly and sway reluctant arms, hising up their petticoats, in whispering water swaying and upturning coy silver fronds. Day by day: night by night: lifted, flooded and let fall. Lord, they are weary: and, whispered to, they sigh. Saint Ambrose heard it, sigh of leaves and waves, waiting, awaiting the fullness of their times, diebus ac noctibus iniurias patiens ingemiscit. *To no end gathered: vainly then released, forth flowing, wending back: loom of the moon. Weary too in sight of lovers, lascivious men, a naked woman shining in her courts, she draws a toil of waters.*

Noyées sous le flot qui enfle il voit les algues se tordre, s'élever alanguies et balancer des bras troussant leurs jupons à contrecœur, dans l'eau chuchotante elles balancent et emplissent d'émoi les timides frondes d'argent. Jour après jour : nuit après nuit : soulevées, noyées, laissées en rade. Seigneur, elles sont lasses : et soupirent au premier chuchotement. Saint Ambroise les entendit, soupirs de feuilles et de vagues, qui attendent et attendent encore de goûter la plénitude de leur temps, *diebus ac noctibus iniurias patiens ingemiscit*. À nulle fin rassemblées : pour rien relâchées ensuite, emportées de l'avant par le flux, puis ramenées : navette de la lune. Lasse elle aussi à la vue des amants, des hommes jouisseurs, d'une femme dénudée brillant parmi sa cour, elle relève à grand-peine son piège aquatique.

- « Saint Ambroise les entendit... »

- « A nulle fin rassemblées... »

BANDE IMAGE

1. NOIR

2.

3.

Five fathoms out there. Full fathom five thy father lies. At one he said. Found drowned. High water at Dublin bar. Driving before it a loose drift of rubble, fanshoals of fishes, silly shells. A corpse rising saltwhite from the undertow, bobbing landward, a pace a pace a porpoise. There he is. Hook it quick. Sunk though he be beneath the watery floor. We have him. Easy now.

Bag of corpsegas sopping in foul brine. A quiver of minnows, fat of a spongy titbit, flash through the slits of his buttoned trouserfly. God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead. Hauled stark over the gunwale he breathes upward the stench of his green grave, his leprous nosehole snoring to the sun.

Cinq brasses plus au large. Par cinq brasses sous les eaux repose ton père. À une heure, a-t-il dit. Découverte d'un noyé. Marée haute à la barre de Dublin. Pousse devant elle un amas informe de décombres, bancs de poissons se déployant en éventail, coquilles débiles. Un cadavre remontant blanc de sel échappé au ressac, au pas au trot au galop tête de marsouin crevant la surface en direction du bord. Ça y est. Accroche-le vite. Ramène. Bien qu'il ait fait naufrage ~~au plus profond des eaux~~ sous le plancher des eaux. On l'a. Tout doux.

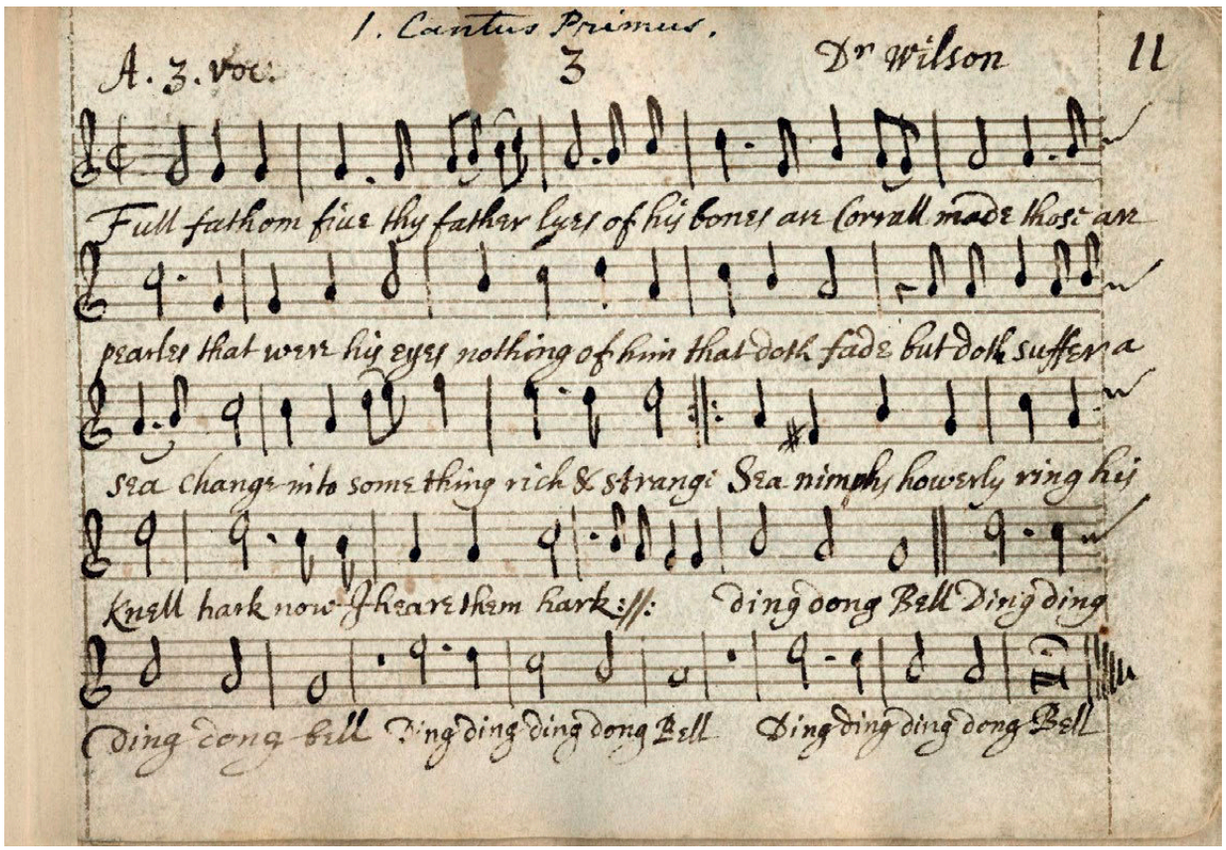
Sac empli de gaz de macchab, mouillettes pour saumure infâme. Un frémissement de fretin, engraissé d'une friandise spongieuse, s'échappe par les fentes de sa braguette boutonnée. Dieu se fait homme, se fait poisson se fait oie bernache se fait mon édredon se featherbed mountain. Des souffles de morts moi vivant j'inspire, foule une poussière de morts, dévore les abats pisseux de tous les morts. Hissé raide sur le plat-bord, il exhale vers le ciel la puanteur de sa tombe verte, sa narine lépreuse ronfle à la face du soleil.

- «Cinq brasses plus au large...»

PISTE 3 : «Full Fathom Five» — Ariel's song dans *The Tempest* de Shakespeare) — chanté par Alfred Deller (en simultané avec la piste 2, jusqu'à «On l'a. Tout doux»)

- «Un cadavre remontant blanc de sel...»

- «...à la face du soleil»



Partition de la chanson d'Ariel «Full Fathom Five» dans *The Tempest* de Shakespeare, composée par Robert Johnson. Manuscrit conservé à la Folger Shakespeare Library

4. NOIR

5.

CROATIE
Office National Croate de Tourisme
www.croatie.hr

6.

Migrants Morts en Méditerranée = crime contre l'humanité
et BARBARIE EUROPÉENNE
us d'un million de logements sur airbnb.fr.
Selon disponibilités. Conditions et réservations sur airbnb.fr

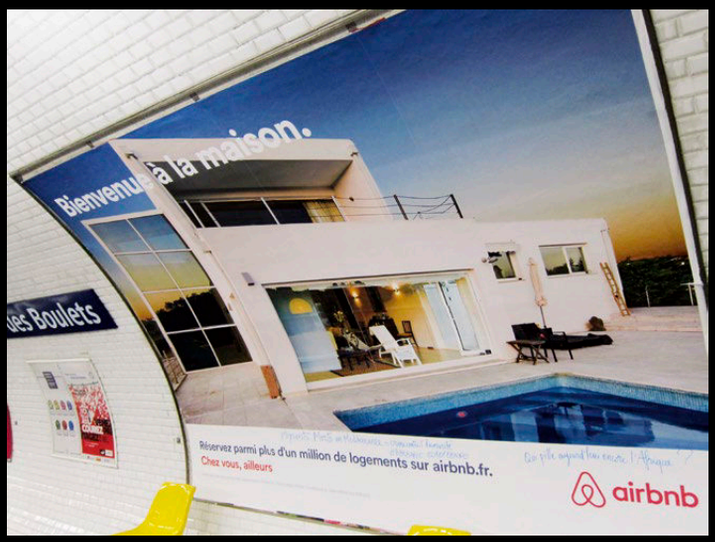
A seachange this, brown eyes saltblue. Seadeath, mildest of all deaths known to man. Old Father Ocean. Prix de Paris*: beware of imitations. Just you give it a fair trial. We enjoyed ourselves immensely.*

James Joyce, *Ulysses* (1922), épisode 3 : « Proteus », Annotated Student Edition, éd. Declan Kiberd (1992), Penguin Classics, 2000, p. 63. Texte en ligne : *www.online-literature.com/james_joyce/ulysses/*

Une déferlante de changement tout ça, yeux marron bleuis par le sel. Mort en mer, la plus douce de toutes les morts connues de l'homme. Vieux Père Océan. *Prix de Paris* : méfiez-vous des imitations. Regardez touchez essayez un peu vous allez adorer. On s'est marrés incroyable.

James Joyce, *Ulysse*, épisode 3 : « Protée », trad. Pascal Bataillard, Gallimard (2004), coll. « Folio », 2007, p. 76-77.

- «Une déferlante de changement...»
- «Mort en mer»
- «...la plus douce de toutes les morts...»
- «Vieux Père Océan»
- «*Prix de Paris*»
- «...imitations»
- «Qu'est-ce qu'on s'est marré»



7.

8. NOIR

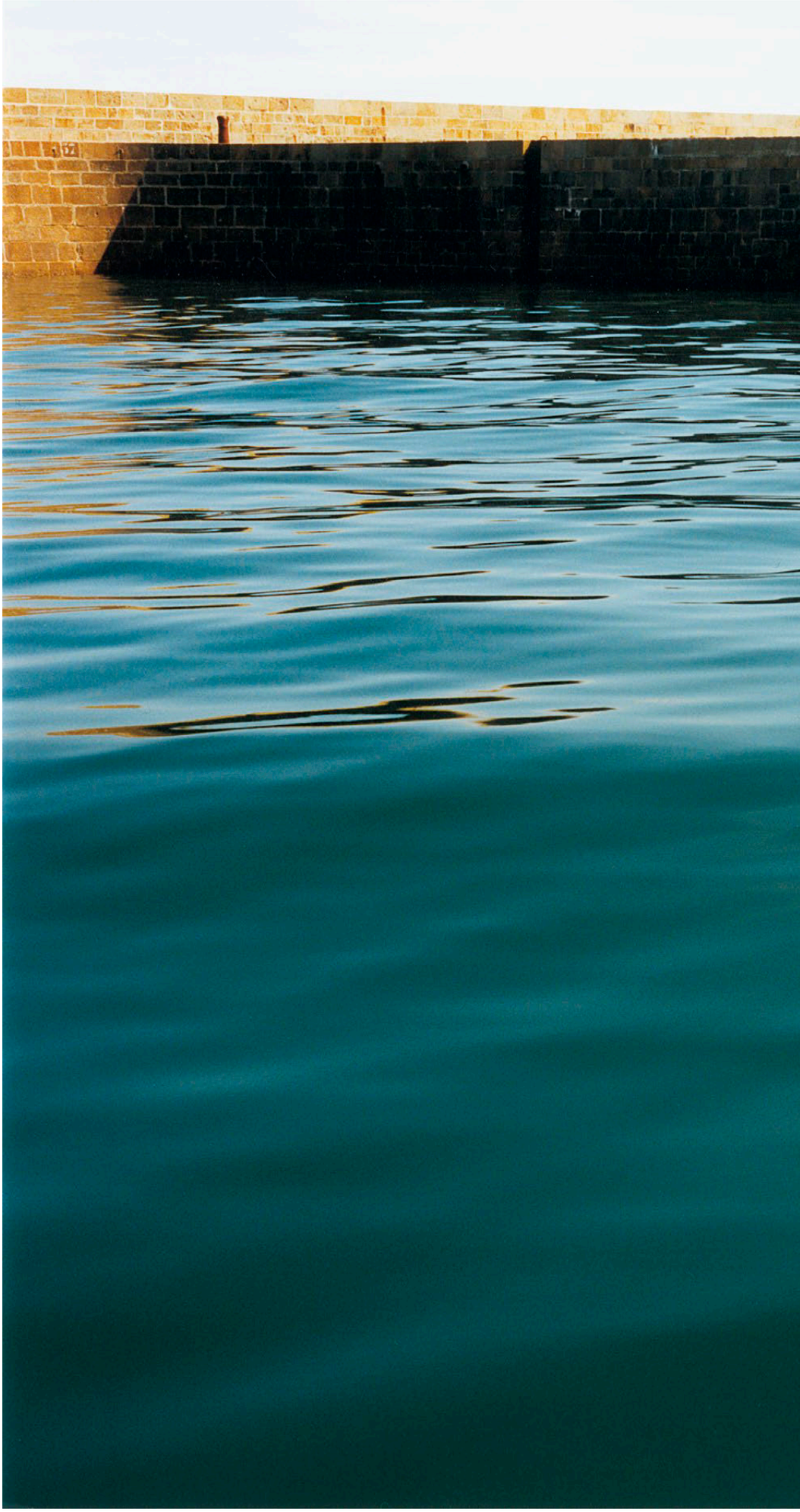
9.

10.

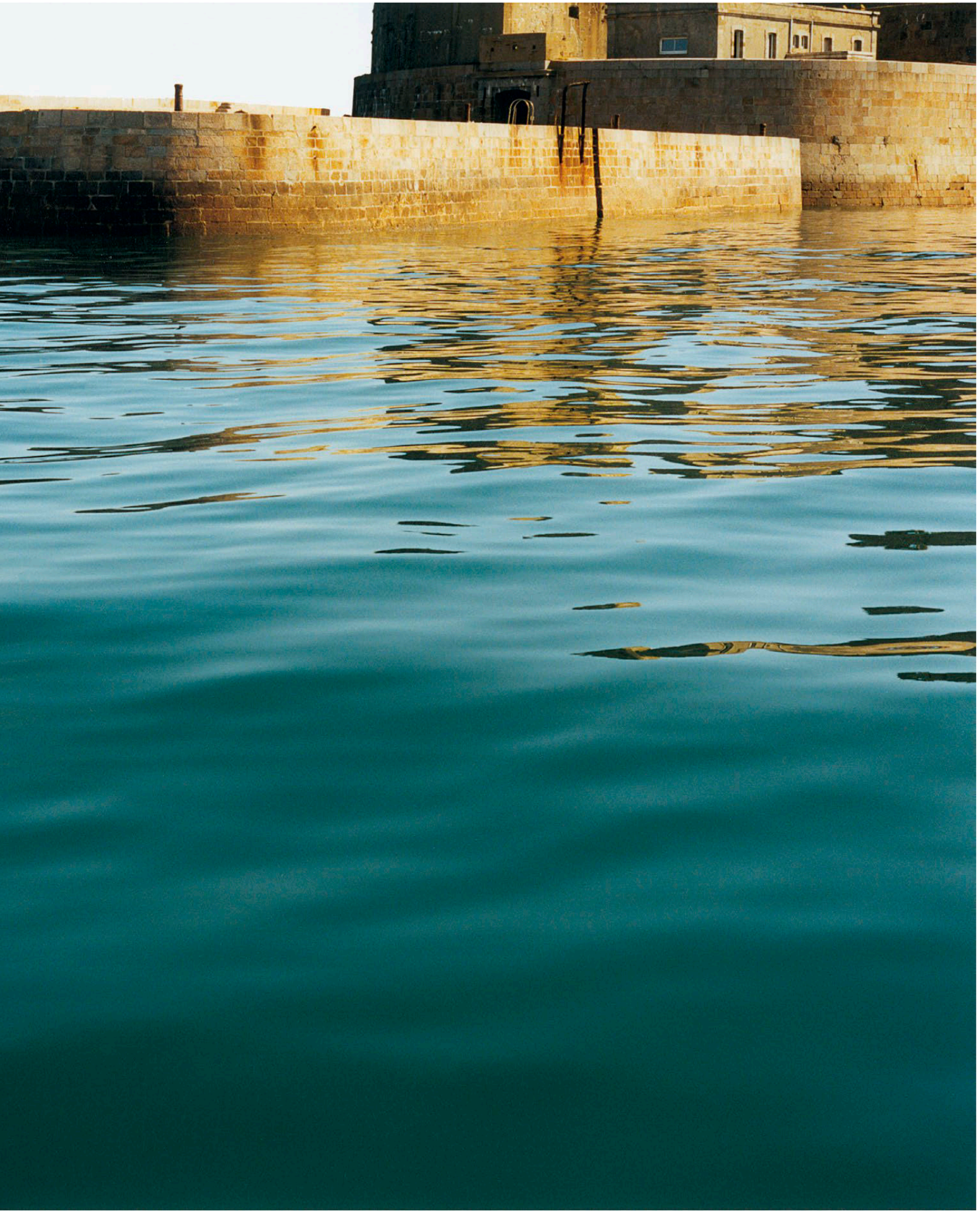
11.

12.

13. NOIR



Point de vue du noyé, Cherbourg, 2012
Tirage argentique couleur, 123 x 167 cm



LE PROGRÈS À LA RECHERCHE DE SES FAILLES

*1. Notes du 22 novembre 2015 **

Dans un entretien publié dans *Le Monde* la veille des attentats du 13 novembre, le psychanalyste Fethi Benslama déclarait : « L'offre djihadiste capte des jeunes qui sont en détresse du fait de failles identitaires importantes. Elle leur propose un idéal total qui comble ces failles, permet une réparation de soi, voire la création d'un nouveau soi, autrement dit une prothèse de croyance ne souffrant aucun doute. »

Une semaine plus tard, suite à la localisation inattendue à Saint-Denis d'une star francophone de l'État islamique censée être en Syrie, à l'assaut du RAID (dont la devise est « Servir, sans faillir ») aboutissant à sa mort, et aux preuves de son implication dans les attentats, de nombreux articles dans la presse interrogent « les failles de la lutte antiterroriste » (par exemple dans *Le Monde* le 19 novembre). Et l'on voit bien la chape sécuritaire que l'État français impose pour supposer ou faire croire pallier ces failles.

Essayons de penser qu'il n'y a pas là une métaphore commune par hasard, et comment les courts-circuits de la langue font apparaître au détour d'un mot le mécanisme de toutes les idéologies.

--

Les autorités publiques ont annoncé le 20 novembre que deux kamikazes ont été « formellement identifiés », sans même que leurs noms ne soient connus. Ce n'est pas nouveau, l'identification « formelle » par et pour les *autorités* est biométrique ; on constate ici qu'elle est détachée de l'identité civile que porte le nom de naissance, ou même tout autre nom se rapportant à une identité inventée ; ceci alors qu'il s'agit de personnes qui ont désintégré leur corps dans leur acte criminel. Nous voyons déjà bien comment cette « identification » par des empreintes enregistrées en Grèce va servir d'argument pour restreindre l'accueil de réfugiés (tandis que François Hollande a annoncé le 17 novembre à l'Unesco sa volonté de créer un « droit d'asile » pour les œuvres et monuments mis en péril par l'EI). Il faudrait aussi essayer de penser comment cette méthode de déshumanisation (à défaut de pouvoir écrire dépersonnalisation : comment pointer que ce mode d'identification induit lui-même une dissociation du corps et de la personne ?) redouble de façon talionesque la « violence aveugle » des terroristes.

--

* J'ai, depuis l'écriture de ces notes, eu l'occasion de lire le texte de Giorgio Agamben intitulé « Identité sans personne » (dans *Nudités*, 2009), qui m'a éclairé sur certains points qui émergeaient de mes bribes.

Une parabole, à laquelle je n'arrête pas de penser ces jours-ci, une parabole sur l'hypocrisie, la parabole de la paille et de la poutre. Elle m'est revenue, peut-être en partie par rime, tandis que je faisais ce rapprochement sur les failles.
Parmi le peu d'exemples iconographiques que l'on trouve en faisant une rapide recherche, il y a un petit tableau de 1619 de Domenico Fetti (autre rime), conservé au Metropolitan Museum. La paille et la poutre y sont du même bois.

Domenico Fetti, *La parabole de la paille et de la poutre*, vers 1619, huile sur bois, 61,3 x 44,1 cm

2. Coupures de presse, saillies de failles. Les failles ont la cote.
Exercice de collecte des titres d'articles dans la presse quotidienne nationale (Le Monde, Libération, Le Figaro, La Croix, Mediapart, L'Humanité, Les Échos) *comprenant la métaphore de la faille, de janvier 2015 à mai 2016.*

Renseignement, justice, police: où sont les « failles »?

Les failles de l'éducation à la citoyenneté

Tribunaux d'arbitrage : comment corriger les failles ?

Les « failles » de l'éducation à la citoyenneté

Découverte d'une importante faille de sécurité sur Linux

En Italie, un nouveau drame de l'immigration montre les failles de l'opération « Triton »

Carlton : la défense de DSK s'engouffre dans les failles de l'instruction

En Suisse, l'affaire « SwissLeaks » pointe les failles de la surveillance bancaire

La Chine guette les failles du leadership américain en Asie

Le parcours d'achat, faille de Facebook

L'optimisme sans faille des Bourses

Terrorisme : la menace interne, nouvelle faille du transport aérien aux États-Unis?

Freak, la faille de sécurité qui inquiète Apple et Google

San Andreas : cherchez la faille...

« Lignes de faille », un tour de force théâtral au Rond-Point

Attentat de Tunis : le président admet des « failles sécuritaires »

A320 : des failles dans le suivi psychologique des pilotes ?

SNCF : un audit interne pointe les failles de sécurité en région PACA

Une faille informatique a menacé des milliers de centres de données dans le monde

Le rapport Duron pointe les failles des trains Intercités

Allemagne : les failles d'un modèle

Emprunts toxiques: une faille possible

L'affaire de la NSA révèle les failles techniques de la sécurité nationale

Faille sécuritaire entre la Tunisie et l'Europe

Alexis Tsipras triomphe tandis que le pays compte ses lignes de failles

Hollande : des failles dans le mythe de la France «robuste»

Failles terrestres... et failles humaines

L'université Ewha, une faille dans le paysage

Une faille d'Android pourrait permettre de pirater les smartphones

Cybersécurité : un entrepreneur français victime des failles de la banque

Une nouvelle faille de sécurité menace les smartphones Android

Des failles sur les rails du Sud-Ouest

Une faille dans le protocole de Kyoto

Une faille du protocole de Kyoto a aggravé le réchauffement climatique

Donald Trump porté par les failles républicaines

DER ZAKARIAN : «ILS ONT DES FAILLES»

Les tags sur l'œuvre d'Anish Kapoor révèlent les failles et les frilosités de Versailles

Failles dans l'homologation de six maïs OGM en Europe

iPhone : une faille à un million de dollars

Crash en Egypte: Londres pointe les failles dans la sécurité de l'aéroport

Afrique, les failles des sorties de crise

Surveillance : y a-t-il eu des failles ?

Cazeneuve: pas de faille du renseignement

Les failles de la lutte antiterroriste

Les failles européennes exploitées par les terroristes

L'Union européenne prend conscience de ses failles sécuritaires

Une faille de sécurité sur des ordinateurs Dell

Les failles du contrôle des migrants en Grèce

La Belgique s'interroge sur les failles du renseignement

Les failles du renseignement français, ou le syndrome Shadok

Coup de fil de Salah Abdeslam à un détenu : nouvelle faille des renseignements belges ?

Pour les loueurs Airbnb, la faille fiscale c'est fini

Affaire Juniper, à qui profite la faille ?

Faille Juniper : la NSA, arroseur arrosé ?

A Molenbeek, les failles du clientélisme communautaire

Charlie : les failles de sécurité en question

Immigration: les failles du système scolaire face aux primo-arrivants

Renault contraint de s'expliquer sur les failles de son moteur diesel

Affaire Kerviel : les défaillances de la banque à nouveau devant la justice

Les failles du système fiscal européen

Manuel Valls : les Français demandent « une unité sans faille »

Une faille de sécurité peut bloquer iPhone et iPad réglés à la date du 1er janvier 1970

Le Pen exhorte sa fille à l'«unité sans faille»

Gilles Kepel « L'émergence du salafisme est un signe des failles de notre société »

Le Pentagone invite des hackeurs à chercher ses failles informatiques

Marc Lazar : « La faille qui traverse le PS est structurelle »

Une faille de Facebook permettait de pénétrer dans n'importe quel compte

« Abolissons l'infaillibilité pontificale »

Failles

La droite dénonce les « failles opérationnelles » après l'arrestation de Salah Abdeslam

Le PSG n'a pas trouvé la faille face au FC Barcelone

Les failles de l'Etat belge de nouveau mises en évidence

Côté belge, «amateurisme» et failles à répétition

Terrorisme : "Il y a eu des failles" selon Alain Juppé

Conflits d'intérêts : la Cour des comptes note des « failles majeures » au sein du système de santé

France 2 dévoile les failles de sécurité dans les centres commerciaux

Les Etats-Unis trouvent une faille pour bloquer la tentative d'exil fiscal de Pfizer

Au procès LuxLeaks, les lanceurs d'alerte et les failles des serveurs protégés de PwC

Cyber-sécurité : plus de 10.000 banques menacées par une faille informatique

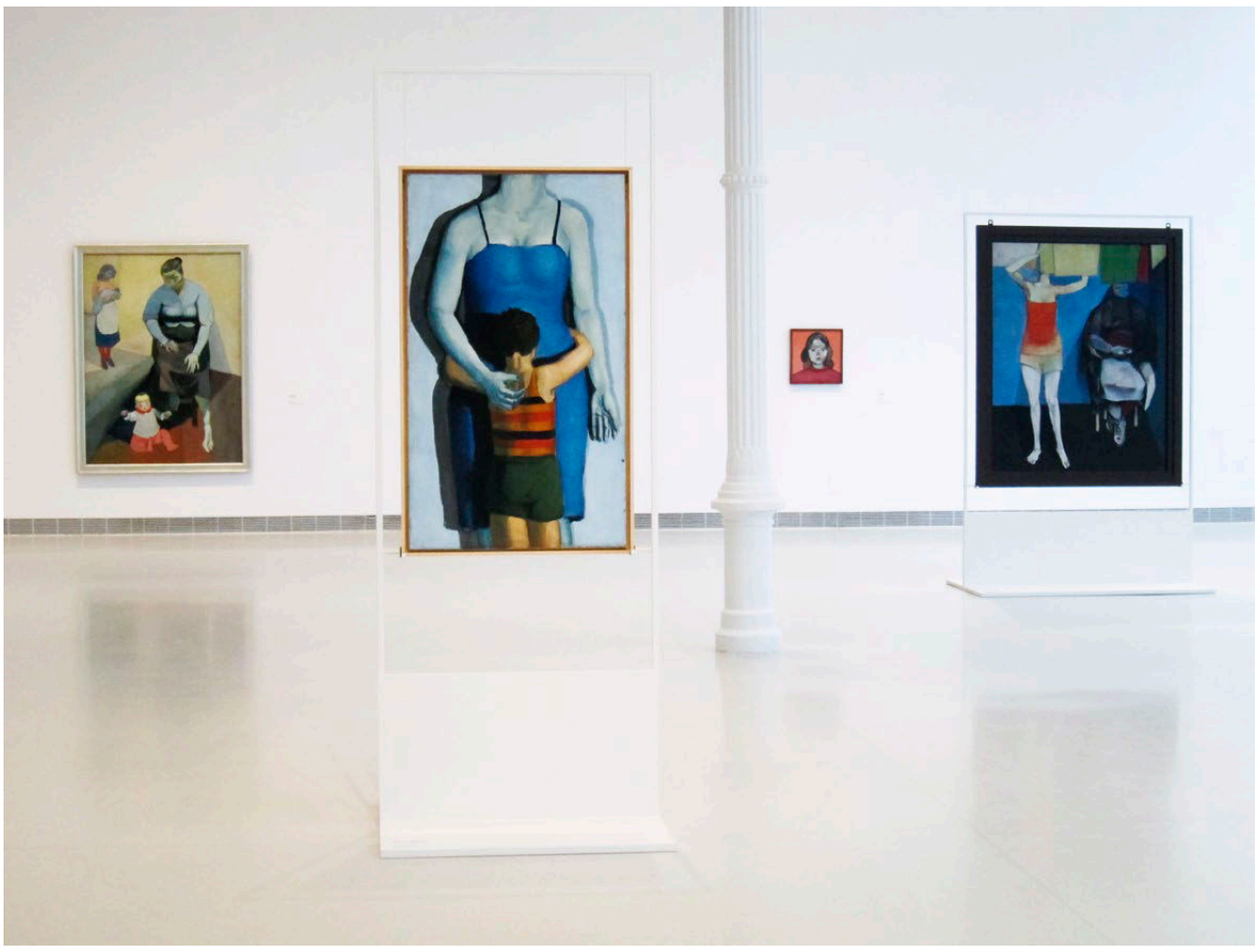
Le FBI ne va pas révéler à Apple la faille utilisée pour débloquer l'iPhone de San Bernardino

Face aux failles de l’IoT, la transition numérique doit promouvoir une gestion solide des identités

Deutsche Bank doit réparer les failles de son dispositif antiblanchiment

Une importante faille de sécurité dans un logiciel de traitement d’images

L'arrogance d'Ankara souligne nos failles



Vues de l'exposition *Andrzej Wróblewski. Recto / Verso* au musée Reina Sofia à Madrid en 2016 (commissaires : Éric de Chassey et Marta Dziewańska)

NOTES D'UN VOYAGE À MADRID LE 22 ET 23 FÉVRIER 2016

Voyage initié pour aller voir l'exposition du peintre Andrzej Wróblewski (1927-1957) au musée Reina Sofia (au Palacio del Velázquez, dans le parc).
Deux impressions notées dans mon carnet lors d'une première visite de l'exposition le 22 : « Qu'est-ce que ça fait du bien de voir de la peinture sans les murs » et « Têtes coupées ». La première tient à cette particularité qu'a l'œuvre de Wróblewski de comporter de nombreuses toiles peintes recto et verso, ce que l'exposition dévoile de façon systématique, en disposant les œuvres en question dans l'espace avec de fins supports adaptés et non sur les murs en choisissant un seul côté de l'œuvre (disposition biface intéressante à étudier techniquement, tant les encadrements et chassis de toiles sont variables). Cet effet réjouissant de tableau sans mur m'évoque ce que Duchamp a mis en place avec le *Grand Verre* (et le « petit verre »), bien plus que certains aspects (les chevalets entre autres) de la muséographie de Scarpa au Castelvecchio à Vérone, réjouissante au demeurant. Il me semble que cela tient non pas tant à la qualité d'objet détaché inhérente au tableau qu'à l'utilisation de cette qualité d'être biface, de pouvoir être regardé des deux côtés.
La deuxième impression se rapporte à trois tableaux en particulier, tous trois de 1949, où le cadre marque la coupe d'une tête hors-champ : *Executed Man (Execution with a Gestapo Man)*, *Execution with a Boy* et *Child with Dead Mother*. Cet effet dans le troisième tableau était dédoublé dans l'espace d'exposition par *Laundry (Mother and Daughter)* de 1956, où le linge étendu masque entièrement la tête de la fille et partiellement celle de la mère.

À vrai dire il n'est pas facile de décrire l'expérience de complexité offerte par l'œuvre de Wróblewski, où le quotidien semble joint au cosmos par l'histoire, dans le commun d'un art d'entre les vivants et les morts. Réalité directe.
Il est rare de voir une multitude de contradictions et de retournements qui soient à la fois contenus (dans les formes donc, avec ces endroits et ces envers de toiles – à propos desquels il est en effet difficile intellectuellement de se contenter de l'hypothèse réaliste-économiste), et coexistants dans l'espace et le temps, et dispersés, non pas éparpillés, mais posés là comme dans l'air, en suspens, sans être emportés. Offrande posthume de cohésion ambiguë de l'artiste au peuple des regardeurs, par-delà le temps et l'espace.
Le communisme singulier qui paraît s'inventer dans l'art de Wróblewski commence en quelque sorte où tout le monde meurt, n'importe qui ; un père (à Vilnius en 1941 mourir d'une crise cardiaque n'est pas moins l'histoire), un enfant, une mère.

Andrzej Wróblewski, *Mourning News I - VI*, 1953, encre sur papier, 29,6 x 41,9 cm chaque

Robert Rauschenberg, *Roma Wall*, 1953, photographie argentique, 38 x 38 cm

Walker Evans, *Faces, Pennsylvania Town*, 1936, photographie argentique

Et même Staline (et Napoléon a-t-on envie d'ajouter). La série de six dessins à l'encre intitulée *Mourning News* se présente comme un reportage sur l'annonce de la mort de Staline en mars 1953 dans les rues de Cracovie. Mais le point de vue adopté par Wróblewski lui fait réaliser des images qui défont le simulacre de la masse produit par les images de propagande, comme le remarque Tom McDonough dans son analyse de cette série [1]. Il avance l'hypothèse que Wróblewski ait pu embarquer dans une voiture munie de haut-parleurs, comme celle figurée dans l'un des dessins, et ainsi adopter en quelque sorte « l'impossible regard du cadavre de Staline ». La construction argumentative me semble juste, mais elle se focalise sur les perspectives du regard plutôt que de la voix. Or ce que dessine Wróblewski, ce sont des personnes qui entendent une voix, des passants arrêtés par une voix qui circule à travers la ville, et quand en deux dessins il étend la rue aux bâtiments industriels et aux champs alentour de la ville, des travailleurs interrompus dans leur activité par cette voix. Ils entendent la voix paradoxale d'une émission propagandiste désincarnée par l'information qu'elle annonce, puisque la mort de « l'Homme d'acier [2] » abolit ou du moins atténue considérablement l'effet de l'image constituée de son corps et de son regard comme support unifiant et amplificateur de la dimension sonore de la propagande. C'est donc au point d'émission de cette voix (d'outre-tombe ?) que Wróblewski place son point de vue, point de faille de la représentation totale dont ne peut plus émerger une masse fantasmagorique en miroir du dictateur mortifère. Il y a une sacrée vitalité dans ces dessins. La foule des rues est indéterminée mais chacune des personnes dessinées est singularisée par une physionomie fluide, esquissée mais précise, et des vêtements différenciés. Leurs postures ne présument en rien de ce que chacun ressent à cette annonce. Le seul point commun est cette attention auditive au passage de l'information. Sans doute l'annonce fait événement et engendre des attroupements, presque une foule, mais en aucun cas une masse indifférenciée. Ce dictateur est soudain devenu transitoire, et les vivants, éternels dans la saisie de cet instant.

De façon inattendue, ces dessins me remémorent le travail du *peintre de la vie moderne*, ne serait-ce que par leur technique, celle-là même décrite par Baudelaire à propos de Constantin Guys. Et quelle phrase les décrirait mieux que celle-ci : « Pour tout dire en un mot, notre singulier artiste exprime à la fois le geste et l'attitude solennelle ou grotesque des êtres et leur explosion lumineuse

1. Tom McDonough, « When Steel was Broken : on the Death of Stalin », dans *Andrzej Wróbleski, Recto/Verso*, cat., dir. Éric de Chassey et Marta Dziewańska, Varsovie, Museum of Modern Art, 2015, p.169-185.

2. Le surnom de Staline (qui dérive littéralement du pseudonyme qu'il s'est donné à partir du mot désignant l'acier en russe, сталь, *stal*) est aussi celui de Superman. Wróblewski a écrit un poème qui s'apparente à un récit de rêve, où « il est superman » comme l'écrit Jan Michalski qui en donne des extraits (Jan Michalski, « A Study in the Symbolic Imagination of a postwar artist », *Andrzej Wróbleski, Recto/Verso, op. cit.*, p. 274-275). Notons pour rire qu'il nous faudrait peut-être appeler à la rescousse « l'illustre Brisacier » pour démêler l'écheveau onomastique du moineau (*wróbel* en polonais). Brisacier est un alias littéraire de Nerval qui emprunte ce nom dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV* de l'abbé de Choisy à un personnage cherchant à se faire reconnaître comme un fils naturel du roi de Pologne.

dans l'espace[3]. » *Mourning News* atteste à quel point la position et la méthode artistiques de Wróblewski relèvent de la modernité artistique – alors même qu'il souscrit à cette période au réalisme socialiste, contradition en apparence. À mes yeux cela tient au lyrisme qui habite toute son activité artistique, et d'où il traite « le fantastique réel de la vie[4] ».

En retournant visiter l'exposition le lendemain, j'ai inscrit dans mon carnet : « Chez Wróblewski, le mort passe azur. » Contraction d'un fragment de phrase dans le commentaire par Artaud de son dessin *La Mort et l'homme :* il écrivait « le mort passe dans l'azur » en évoquant « certains cercueils chinois » que j'imagine se rapporter à une tradition de cercueils suspendus sur des falaises. J'avais d'ailleurs revu au Prado ce jour-là *Le Triomphe de la Mort* de Brueghel, dont il y a un détail que j'ai toujours relié au dessin d'Artaud : celui de l'homme à l'envers tiré le long d'une paroi rocheuse par un squelette dont les pattes ont une posture similaire à celle de la figure de la Mort chez Artaud. À un interviewer qui lui demandait : « Le lyrisme, c'est quoi ? », Jacques Brel répondit, après un silence et une grande inspiration : « C'est Jérôme Bosch qui dessinerait pour un quotidien. Voilà, c'est ça le lyrisme. Vous voyez ? »

On entrevoit une clairière infinie dès que l'on cherche à déplier le moindre aspect de l'œuvre de Wróblewski, qui reste toutefois en partie inaccessible si l'on n'est pas polonophone. Une œuvre particulièrement saisissante est le dessin intitulé *Museum*. Il m'est à nouveau difficile de ne pas songer à Artaud, à *l'homme malade parce que mal construit* qu'il faut faire « passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie [5] ». Le texte d'Artaud et le dessin de Wróblewski s'éclairent mutuellement parce qu'ils s'étendent l'un l'autre, désignant après-guerre le lieu de l'art, de la table au tableau, du musée au théâtre[6], comme celui d'une possible et fragile survie constructive, un peu féroce. Kurt Schwitters et Raoul Hausmann ne disaient pas autre chose en écrivant en 1946 pour leur projet de revue *PIN* : « Les Muses doivent fanfanter, si l'humanité veut survivre ». Cet esprit-là se retrouve aujourd'hui dans les œuvres d'Anne-Marie Schneider. Je le rattache aussi à la « pensivité » de Hans Blumenberg[7].

3. Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » [1863/1868], fin du chap. V « L'art mnémonique ».

4. Ibid., fin du chap. IV « La modernité ».

5. Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu » [1948], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1654.

6. Je pense aussi à Tadeusz Kantor.

7. Hans Blumenberg, « Pensivité » [« *Nachdenklichkeit* », 1980], *Cahiers philosophiques*, n°123, 3ème trim. 2010, p. 83-87. Voir aussi ce que dit Heinz Wismann à propos de Blumenberg : « C'est tout à fait parallèle à ce que nous venons de dire de la théologie politique puisque l'origine, lorsqu'on imagine que cette origine est une sorte de puissance à laquelle il s'agit de se soumettre, cette origine n'est précisément pas ce qui intéresse Blumenberg, à savoir ce qui originellement nous a mis à l'abri. [...] Blumenberg considère que le seul fait de rechercher cette

Pieter Brueghel l'Ancien, *Le Triomphe de la Mort*, 1562, huile sur bois. Détail.

Antonin Artaud, *La Mort et l'homme*, avril 1946, crayon et craies de couleur sur papier, 65,5 x 50,5 cm

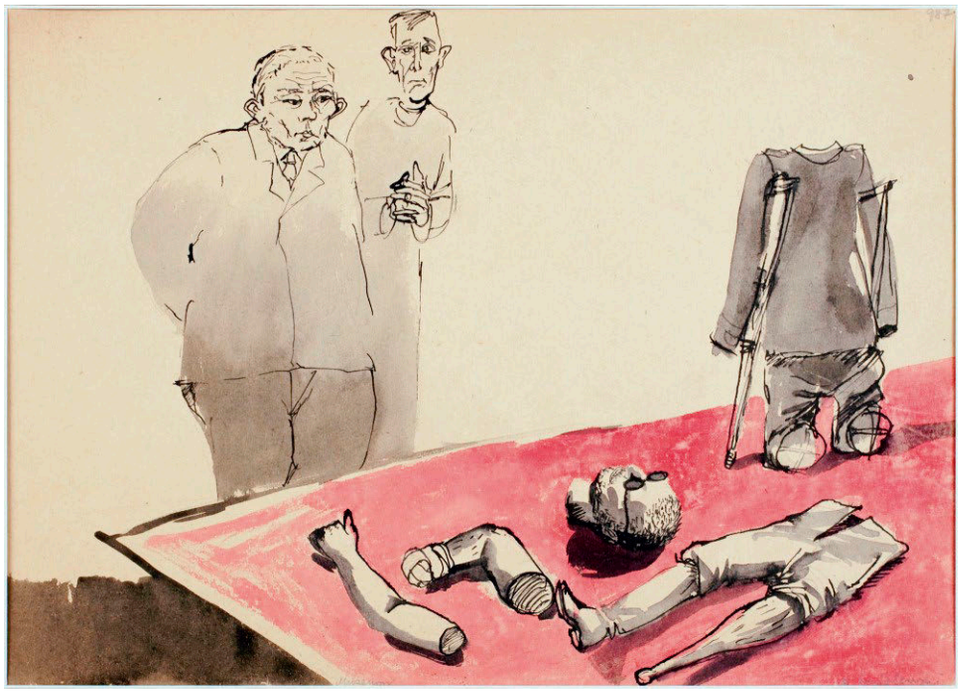
Aujourd'hui il faudrait écrire : *Pour une autre fin du monde*
les Muses doivent fanfanter le temps que l'humanité survive.

Mais j'ai aussi envie de dire qu'il y a quelque chose comme ça : Wróblewski est à la peinture polonaise du XXe siècle ce que Géricault est à la peinture française du XIXe siècle.

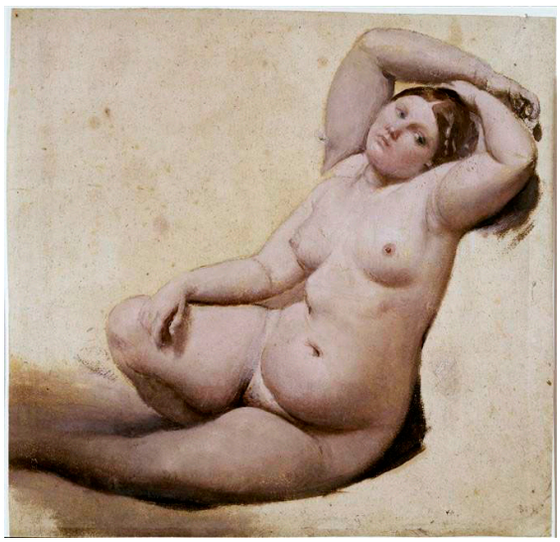
Pourtant, à Madrid, c'est avec un autre peintre français du XIXe siècle qu'une petite analogie surprenante m'a sauté aux yeux. Sans la circonstance qu'il était possible de voir dans cette ville le même jour une exposition Ingres au Prado et une exposition Wróblewski au Reina Sofia, je ne crois pas que j'aurai eu l'occasion de relier les dessins de femme à trois bras qui se trouvent chez l'un et chez l'autre. Je laisse de côté la dimension fantasmatique que pourrait revêtir cet excédent brachial unitaire féminin, car il me semble que les deux œuvres ne s'y réduisent pas. Ce qui se dégage de leur rapprochement, c'est cette curieuse et soudaine similitude entre deux figures typiques, contrastées voire opposées, du repos (la baigneuse) et du mouvement (la danseuse).

Pour rester dans le champ de la physique : j'ai aussi revu au Prado le *Pantin* de Goya qui, de par l'actualité scientifique sur les ondes gravitationnelles à laquelle il était difficile d'échapper dans la presse de la semaine précédente, m'est apparu comme une illustration avant l'heure des théories d'Einstein sur la gravitation et l'espace-temps.

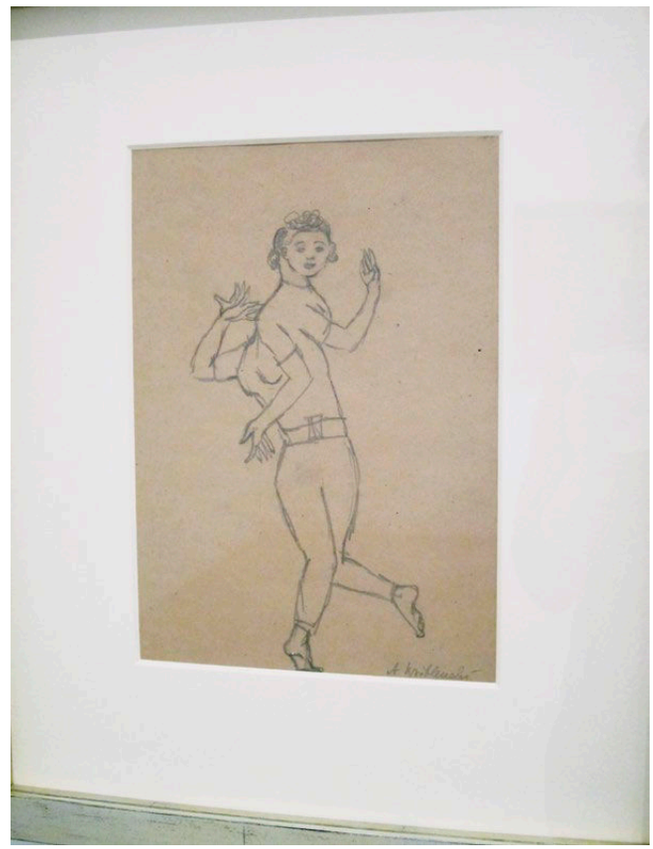
origine, c'est déjà mettre la main dans l'engrenage, c'est également ce qui l'oppose à Schmitt au sujet de la sécularisation. Lui, il s'intéresse aux sécularisations du mythe, il trouve que, dans le mythe, il y a quelque chose qui est fécond et qu'il ne faut pas cesser de transformer, d'accompagner dans ses transformations. Dans son anthropologie, ce qui compte ce sont au fond les opérations de survie. Comment fait-on pour se défendre ? La vraie légitimité du monde moderne, c'est exactement le contraire de la dénonciation de la technique chez Heidegger puisque ce sont des techniques de survie. La modernité, d'une certaine manière, est donc ce qui est sorti du mythe. À travers cette idée qu'il y a des techniques de survie, Blumenberg partage d'abord l'idée de Cassirer qu'on sort du mythe pour mettre à distance les choses, par le langage, avec la séparation grammaticale du sujet et de l'objet, et cette mise à distance de l'objectivité se poursuit, chez Cassirer, dans cette libération que la *Darstellung*, c'est-à-dire les mathématiques, nous permet de réaliser face au réel et, à la fin, on aboutit à la mécanique quantique. Seulement, et ça c'est un point que je trouve très important dans *Höhlenausgänge* (*Sorties de la caverne*), Blumenberg s'inscrit en faux contre l'optimisme de Cassirer, ce qu'il soupçonne être l'optimisme de Cassirer, qui tend à faire croire que la sortie de la caverne pourrait être définitive. Le travail sur le mythe est éternellement à recommencer, il ne faut pas croire que ce soit un progrès linéaire. » (Marion Schumm, « À propos de Hans Blumenberg. Entretien avec Heinz Wismann », *Cahiers philosophiques*, n°123)



Andrzej Wróblewski, *Museum*, non daté (1956), aquarelle et encre sur papier, 30 x 41 cm



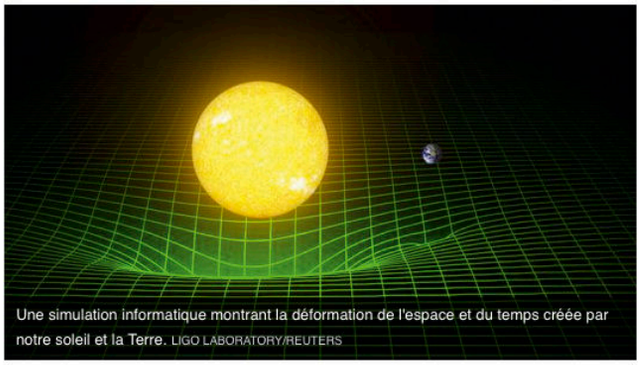
J. D. A. Ingres, *La femme aux trois bras*, 1860, huile sur papier, 24,9 x 25,9 cm



Andrzej Wróblewski, *Dancing woman*, non daté, crayon sur papier

/2016/02/16/la-plus-heureuse-idee-d-albert-einstein_4865924_3232.html

Le Monde.fr | La découverte des ondes gravitationnelles, « la plus heureuse idée d'Einstein »



Une simulation informatique montrant la déformation de l'espace et du temps créée par notre soleil et la Terre. LIGO LABORATORY/REUTERS

LECTURE ZEN

Par Etienne Klein

Paul Valéry et Albert Einstein, qui s'admiraient mutuellement, se rencontrèrent à plusieurs reprises au cours des années 1920. Un jour, le penseur-poète, persuadé que le père de la théorie de la relativité produisait des idées à une cadence d'essuie-glaces, osa lui poser la question qui lui brûlait les lèvres depuis longtemps : *« Lorsqu'une idée vous vient, comment faites-vous pour la recueillir ? Un carnet de notes, un bout de papier… ? »* La réponse le déçut sans doute, le physicien se contentant de lancer : *« Oh ! Une idée, vous savez, c'est si rare ! »*

Ne plus sentir son poids

Cette réponse témoigne de l'extrême modestie d'Einstein. Car en réalité, des idées, il en a bel et bien eu, et bien plus qu'une, et pas n'importe lesquelles ! C'est un beau jour de 1907, alors qu'il était encore à Berne, qu'il eut « la plus heureuse de sa vie », l'idée qui sera la pierre angulaire de sa théorie de la relativité générale : *« J'étais assis sur ma chaise au Bureau fédéral de Berne,* racontera-t-il. *Je compris soudain que si une personne est en chute libre, elle ne sentira pas son propre poids. J'en ai été saisi. Cette pensée me fit une grande*

En regard de la beauté magnifique, et magnifique de variété, que peut s'attribuer grâce aux formes et aux couleurs un ange ainsi conçu, — il y aura indiscutablement des talents divers parmi les anges —, la plus éclatante beauté humaine n'est que celle d'un pâle pantin empaillé. Et si le peintre s'imagine pouvoir en faire un ange, par la simple adjonction d'une paire d'ailes, ceci doit sembler très drôle aux vrais anges. Et si nos experts humains se révélaient incapables d'apprécier la beauté des anges, cela serait simplement dû, en vertu du principe énoncé dès le début, à ce qu'eux-mêmes ne sont pas des anges.

G. T. Fechner, *Anatomie comparée des anges* [1825], extrait du chap. IV, « Les anges sont des planètes vivantes »

REUTERS | Business | Markets | World | Politics | Tech | Commentary | Breakingviews | Money | Life

THE MIGRANT CHILDREN OF IDOMENI

Photographer
Marko Djurica

Location
IDOMENI, Greece

Reuters / Tuesday, March 29, 2016
Children play at a makeshift camp for migrants and refugees at the Greek-Macedonian border near the village of Idomeni, Greece. REUTERS/Marko Djurica

10 / 30

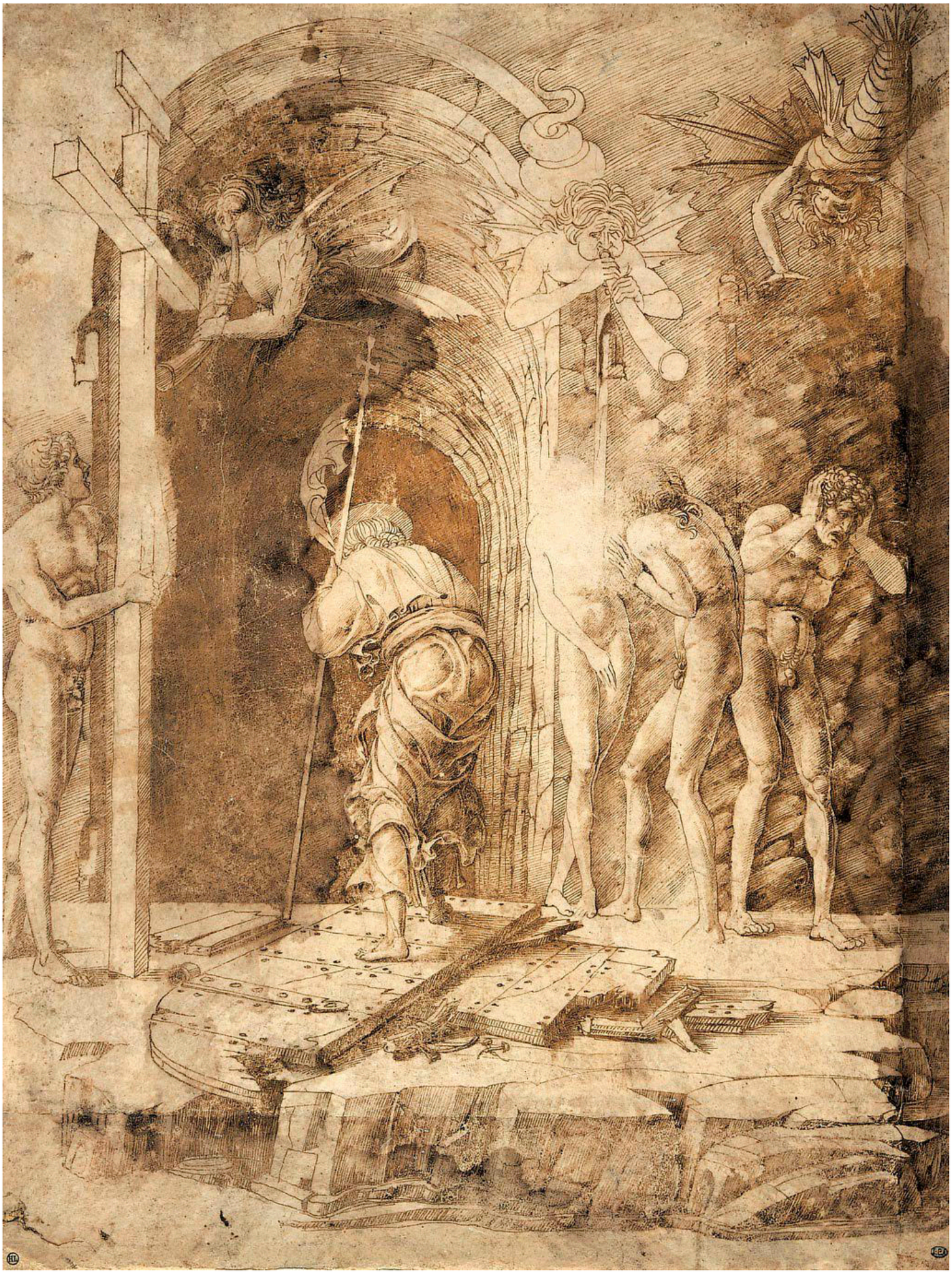
Francisco de Goya, *El pelele* [Le pantin], 1791-1792, huile sur toile, 267 x 160 cm

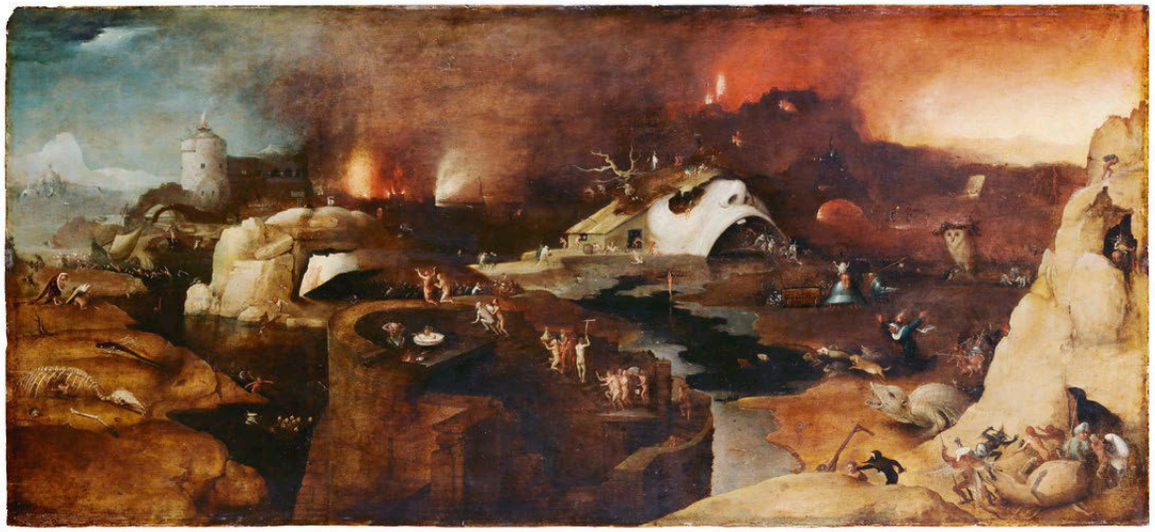
Note du 13 août 2011

La fonction de Dieu n'est autre qu'un trou noir dans l'univers,
de l'invisible par l'invisible,
cela est dit à Ravenne dans les mosaïques d'un baptistère.
Dieu est venu masquer l'invisible dans le cosmos,
comme on a fait boucher au Christ l'entrée des limbes
après qu'il les eut vidées.
Mais de l'invisible et du néant,
du noir et du silence,
une couronne de lumière resplendit
car toute la matière ne peut être absorbée,
et cette matière dans son propre vide sonne
du bruit de la vie.
Un reste de néant renvoie toujours au son.
Les prophètes pourront toujours parler,
car Dieu c'est le nom.
Chaque être humain est l'effondrement d'une étoile :
un trou noir qui porte un nom.

La surface d'un trou noir est dénommée horizon des événements.
Un trou noir sans horizon des événements est une singularité nue.

Ci-contre : Andrea Mantegna, *La Descente aux limbes*, vers 1468,
plume, encre et lavis brune sur velin, 37,2 x 28 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts





Descente du Christ aux enfers, tableau attribué à un suiveur de Jérôme Bosch, vers 1540-1560, conservé au Metropolitan Museum, New York, 53,3 x 116,8 cm

Note du 20 juillet 2012

J'ai commencé à m'intéresser à la représentation des limbes dans l'art à partir de 2006, après avoir photographié un graffiti sur un mur de Tel Aviv indiquant : « This is limbo ». Je connaissais déjà l'exemple du *Couronnement de la Vierge* par Enguerrand Quarton, en bas duquel apparaît dans le coin gauche le limbe des enfants morts avant d'être baptisés (c'est le seul sujet qui n'est pas mentionné dans le prix-fait, comme le signale Charles Sterling). Je songeais aussi au livre d'Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, ou au titre – *Les Limbes* – envisagé pendant plusieurs années par Charles Baudelaire pour son recueil finalement intitulé *Les Fleurs du mal*. En 2007, lors d'un voyage en Roumanie, j'ai vu au Musée des beaux-arts de Bucarest plusieurs icônes de tradition byzantine représentant l'Anastasis : c'est l'icône de la Résurrection, la plus importante de la fête pascale. Mais l'iconographie n'est pas du tout celle du Christ glorieux s'élevant hors du tombeau, si courante dans la peinture européenne occidentale. Le Christ dont le vêtement semble en suspens, se trouve sur deux panneaux de bois (les portes des Enfers) entre deux falaises, et tend la main vers Adam, Ève, etc., qu'il vient ressusciter. Je lisais « Anastasis » indifféremment traduit dans les cartels par « Résurrection », « Descente du Christ aux enfers », ou « Descente du Christ aux limbes ». En 2008, alors que je découvrais en Grèce, à Athènes, de nouveaux exemples d'icônes de l'Anastasis, je pris connaissance du livre de l'historienne de l'art byzantin Anna Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image* (Princeton University Press, 1986). Elle y relate la mise en place de cette iconographie, qui n'existe en tant que telle qu'à partir du VIIIe siècle, et qui évolue au fur et à mesure des polémiques théologiques. Il s'agit du seul épisode du cycle de la vie et de la Passion du Christ qui n'est pas relaté dans les Évangiles. Je compris aussi ce qui m'intriguait tant : le corps du Christ représenté dans un mouvement absolument contradictoire, en tension : à la fois descendant et ascendant, entre-deux. Mais est-ce son corps ou son âme qui était peinte, ou les deux, puisqu'il est supposé être mort ? Et la question des Limbes n'était pas non plus résolue : descendait-il aux enfers ou aux limbes, et qu'en était-il du limbe des enfants ? La lecture du texte de l'historien Jacques Le Goff, « Les limbes », paru en 1986 dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, est venue éclaircir toutes ces interrogations. Il retrace comment la descente du Christ aux enfers, narrée dans l'Évangile apocryphe de Nicodème, se transforme en descente du Christ aux limbes dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine au XIIIe siècle. Ainsi s'inventa le limbe des patriarches, morts avant la venue du Christ sur terre (distinct du limbe des enfants, invention théologique de la même époque). Le Goff évoque aussi le moyen génial qu'a trouvé Dante de « concilier le respect de l'orthodoxie chrétienne, sa dévotion humaniste pour les grands hommes de l'Antiquité et les incertitudes qui existaient encore dans la géographie de l'au-delà.» Les peintres primitifs italiens, puis ceux de la Renaissance, s'emparèrent de la typologie iconographique byzantine de l'Anastasis, qui devint, non sans quelques adaptations et variantes (reprise du motif médiéval de la bouche de l'enfer), la descente du Christ aux limbes, et dont on trouve un écho jusque dans la peinture de Cézanne. À mon sens, l'un des chefs-d'œuvre de cette histoire est le dessin de Mantegna conservé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Document de travail sur les limbes, photographie argentique et gouache, 2006-2007

SANS ESPOIR NOUS VIVONS EN DÉSIR

Plan pour un texte dans les limbes :

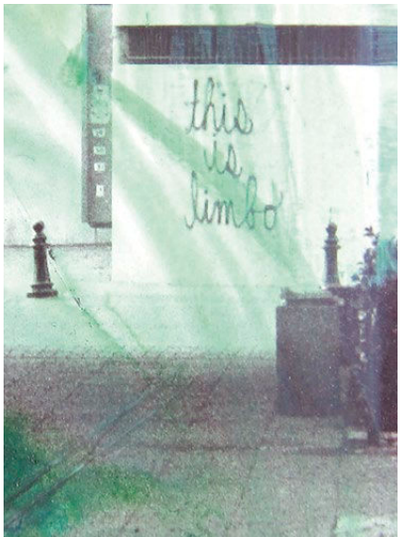
les limbes sont l'endroit du suspens et du soupir
les limbes sont une hérésie sociale du dogme
les limbes sont un mythe d'une plasticité fabuleuse

les limbes sont l'entre les vivants et les morts
de Byzance à Hollywood

les limbes sont des territoires en latences
les limbes sont seuils et bordures et marges
les limbes sont des lieux futurs d'origines

les limbes sont une « farce ontologique » sur les « bornes de l'attente »
les limbes sont un drame surnaturaliste
les limbes sont des paradis artificiels

P.S. On doit à une Descente aux limbes le syndrome de Stendhal



En regardant par la fenêtre, j'ai retrouvé la porte de la chambre double, dont il manquait le bas, 2016
Objet trouvé le 17 juin 2016 rue Carnot à Montreuil, 176 x 76 x 6 cm

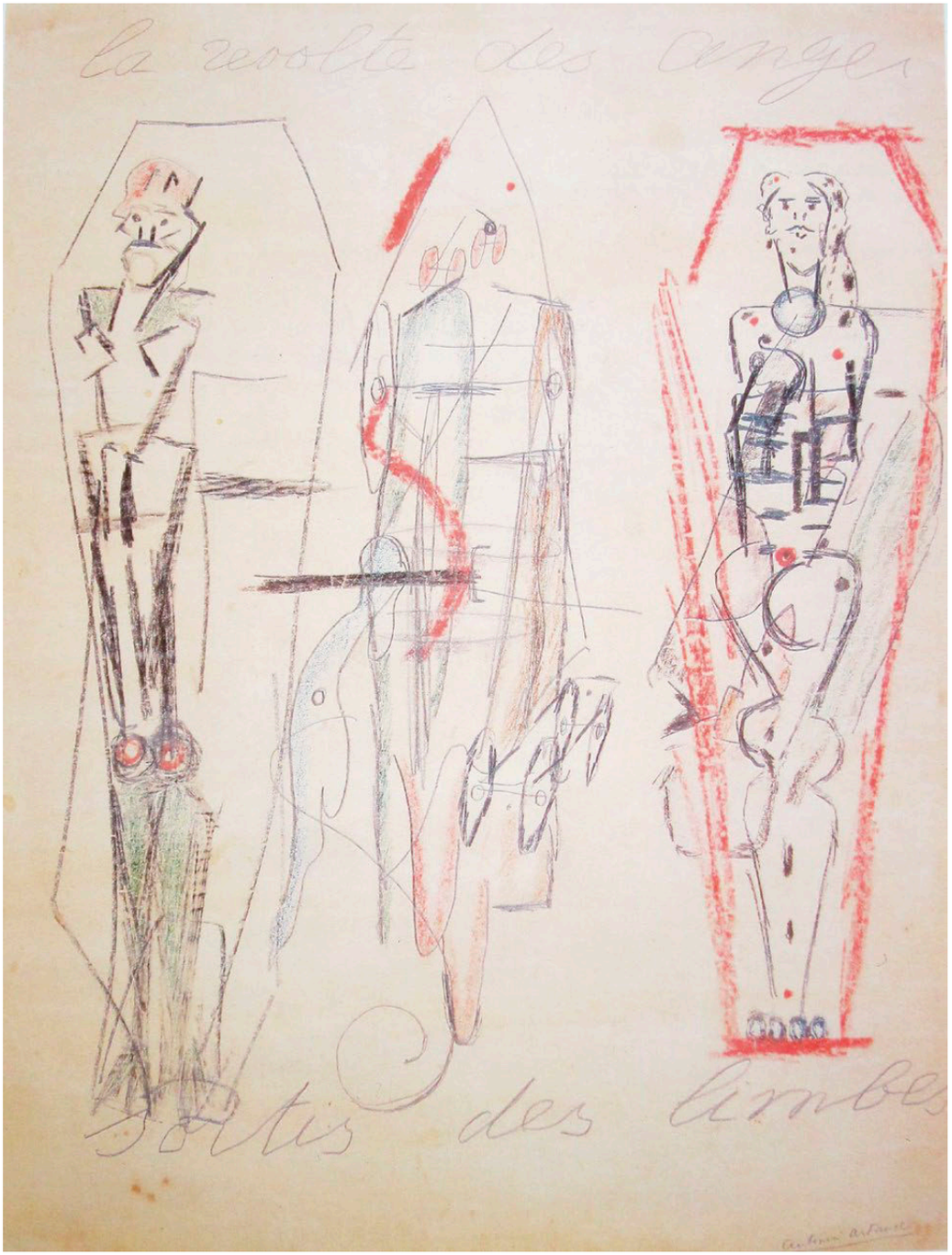
Anastasis,
Psautier Barberini, XIe siècle
Bibliothèque du Vatican

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles, qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres :
— le monde des Esprits s'ouvre pour nous.

Gérard de Nerval, *Aurélia,* 1855

L'inconscient, d'abord, se manifeste à nous comme quelque chose qui se tient en attente dans l'aire, dirai-je, du *non-né*. Que le refoulement y déverse quelque chose, n'est pas étonnant. C'est le rapport aux limbes de la faiseuse d'anges.

Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* 1964

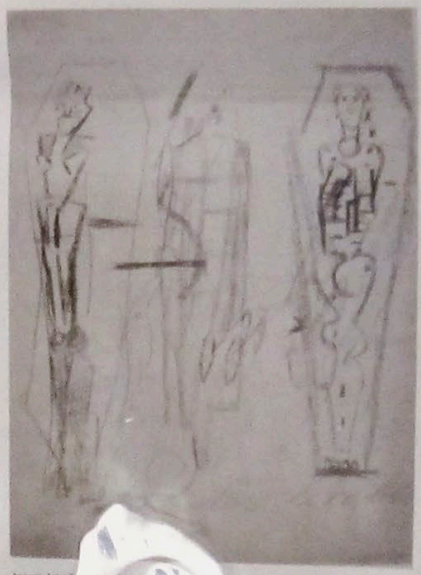


Antonin Artaud, *La révolte des anges sortis des limbes*, 1946, Musée Cantini, Marseille

Sanza speme vivemo in disio
[Sans espoir nous vivons en désir]

Dante, *La Divine comédie, L'Enfer*, Chant IV, 1314

[Sans titre], 2012
Photographie argentique noir et blanc, 86 x 107 cm



Antonio Arsindi [illegible] del. Musée Cantini, Marseille.

Senza speme vivemo in disio.
[Sana espoir nous vivons en désir.]

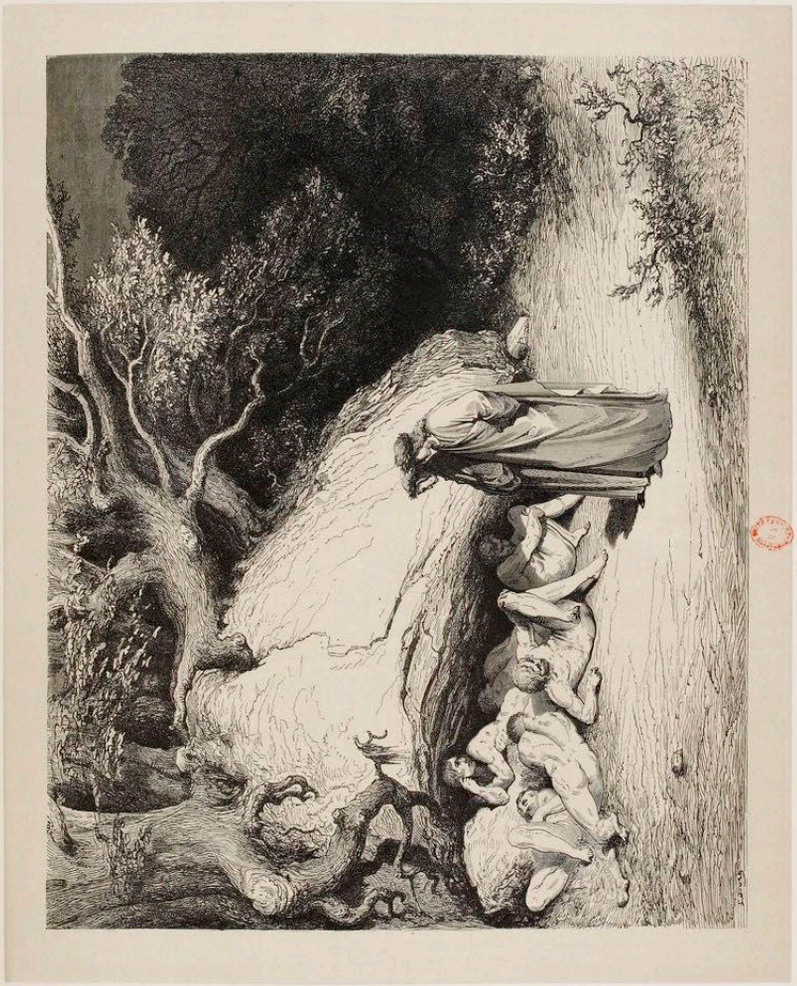
Dante, *La Divina commedia*, «Inferno», Canto IV, 1414

Beckett nous dit qu'à Dante fût arraché un sourire. Belacqua l'assis y parvînt.
Constatons que Gustave Doré ne fait pas grande différence pour illustrer les limbes et l'anté-purgatoire. Les contorsionné dans un coin du plafond de Delacroix, *Apollon vainqueur du serpent Python*, le soleil sur son char

Un roc une cuisse

pli bascule

un coude

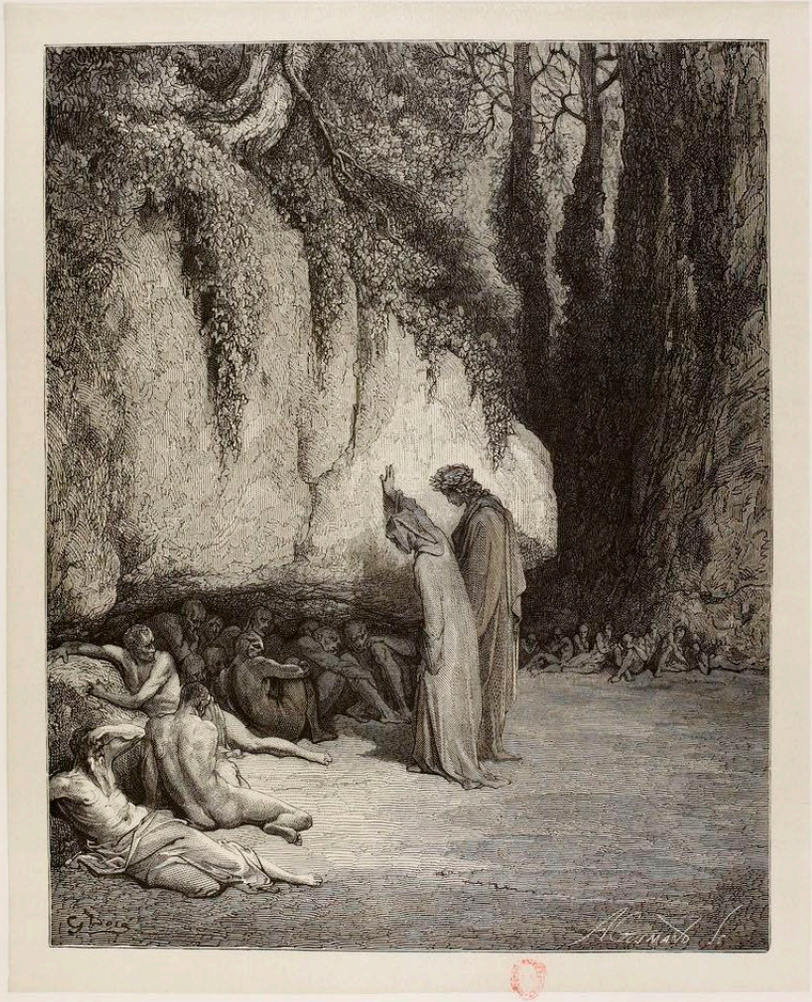


Et là, à ce que j'entendis,
il n'était pas de pleurs, seulement des soupirs, sospiri
27 qui faisaient trembler l'air éternel;
cela venait de douleur sans torture
subie par ces foules, qui étaient grandes,
30 d'enfants, de femmes et d'hommes.
Mon bon maître me dit : « Tu ne demandes pas
quels sont les esprits que tu vois?
33 Or je veux que tu saches, avant d'aller plus loin,
qu'ils furent sans péchés; et s'ils ont des mérites,
ce n'est pas assez, car ils n'ont pas eu le baptême,
36 qui est la porte à la foi que tu as;
et s'ils vécurent avant la loi chrétienne,
ils n'adorèrent pas Dieu comme il convient :
39 je suis moi-même un de ceux-là.
Pour un tel manque, et non pour d'autres crimes,
nous sommes perdus, et notre unique peine,
42 est que sans espoir nous vivons en désir. »
Douleur me prit au cœur lorsque je l'entendis,
car je compris que de très grands
45 étaient suspendus dans ce limbe. sospesi

Beckett Belacqua bucket belle eau.
corps des suspendus des limbes et des assis de l'anté-purgatoire m'ont évoqué celui d'un dieu fleuve triomphant du mal. Cézanne l'a copié.

plie

un roc bascule.



et quand
je fus près de lui, il leva à peine la tête,
et dit : « As-tu bien vu comme le soleil
120 mène son char ici de la main gauche ? »
Ses gestes paresseux et ses brèves paroles
me portèrent un peu à sourire ;
123 puis je dis : « Belacqua*, je ne te plaindrai plus
désormais : mais, dis-moi : pourquoi es-tu assis
en ce lieu ? attends-tu une escorte ?
126 ou bien as-tu repris ton ancienne habitude ? ».

Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (1962)
Photogramme de la séquence à l'hôpital de la prison – où est enfermé Ettore à la fin du film – après que l'un des prisonniers vienne de lire le début du chant IV de *L'Enfer* de Dante.

Enfin les études médiévales de Ruskin confirmèrent, avec sa croyance en la bonté de la foi, sa croyance en la nécessité du travail libre, joyeux et personnel, sans intervention de machinisme. Pour que vous vous en rendiez bien compte, le mieux est de transcrire ici une page très caractéristique de Ruskin. Il parle d'une petite figure de quelques centimètres, perdue au milieu de centaines de figures minuscules, au portail des Librairies, de la cathédrale de Rouen.

« Le compagnon est ennuyé et embarrassé dans sa malice, et sa main est appuyée fortement sur l'os de sa joue et la chair de la joue ridée au-dessous de l'œil par la pression. Le tout peut paraître terriblement rudimentaire, si on le compare à de délicates gravures ; mais, en le considérant comme devant remplir simplement un interstice de l'extérieur d'une porte de cathédrale et comme l'une quelconque de trois cents figures analogues ou plus, il témoigne de la plus noble vitalité dans l'art de l'époque.

« Nous avons un certain travail à faire pour gagner notre pain, et il doit être fait avec ardeur ; d'autre travail à faire pour notre joie, et celui-là doit être fait avec cœur ; ni l'un ni l'autre ne doivent être faits à moitié ou au moyen d'expédients, mais avec volonté ; et ce qui n'est pas digne de cet effort ne doit pas être fait du tout ; peut-être que tout ce que nous avons à faire ici-bas n'a pas d'autre objet que d'exercer le cœur et la volonté, et est en soi-même inutile ; mais en tout cas, si peu que ce soit, nous pouvons nous en dispenser si ce n'est pas digne que nous y mettions nos mains et notre cœur. Il ne sied pas à notre immortalité de recourir à des moyens qui contrastent avec son autorité, ni de souffrir qu'un instrument dont elle n'a pas besoin s'interpose entre elle et les choses qu'elle gouverne. Il y a assez de songe-creux, assez de grossièreté et de sensualité dans l'existence humaine, sans en changer en mécanisme les quelques moments brillants ; et, puisque notre vie – à mettre les choses au mieux – ne doit être qu'une vapeur qui apparaît un temps puis s'évanouit, laissons-la du moins apparaître comme un nuage dans la hauteur du ciel et non comme l'épaisse obscurité qui s'amasse autour du souffle de la fournaise et des révolutions de la roue. »

John Ruskin, [Sculptures de la cathédrale de Rouen], gravure, planche XIV dans *The Seven Lamps of Architecture*, 1849.

J'avoue qu'en relisant cette page au moment de la mort de Ruskin, je fus pris du désir de voir le petit homme dont il parle. Et j'allai à Rouen comme obéissant a une pensée testamentaire, et comme si Ruskin en mourant avait en quelque sorte confié à ses lecteurs la pauvre créature à qui il avait en parlant d'elle rendu la vie et qui venait, sans le savoir, de perdre à tout jamais celui qui avait fait autant pour elle que son premier sculpteur. Mais quand j'arrivai près de l'immense cathédrale et devant la porte où les saints se chauffaient au soleil, plus haut, des galeries où rayonnaient les rois jusqu'à ces suprêmes altitudes de pierre que je croyais inhabitées et où, ici, un ermite sculpté vivait isolé, laissant les oiseaux demeurer sur son front, tandis que, là, un cénacle d'apôtres écoutait le message d'un ange qui se posait près d'eux, repliant ses ailes, sous un vol de pigeons qui ouvraient les leurs et non loin d'un personnage qui, recevant un enfant sur le dos, tournait la tête d'un geste brusque et séculaire ; quand je vis, rangés devant ses porches ou penchés aux balcons de ses tours, tous les hôtes de pierre de la cité mystique respirer le soleil ou l'ombre matinale, je compris qu'il serait impossible de trouver parmi ce peuple surhumain une figure de quelques centimètres. J'allai pourtant au portail des Librairies. Mais comment reconnaître la petite figure entre des centaines d'autres ? Tout à coup, un jeune sculpteur de talent et d'avenir, Mme L. Yeatman, me dit : « En voici une qui lui ressemble. » Nous regardons un peu plus bas, et... la voici. Elle ne mesure pas dix centimètres. Elle est effritée, et pourtant c'est son regard encore, la pierre garde le trou qui relève la pupille et lui donne cette expression qui me l'a fait reconnaître. L'artiste mort depuis des siècles a laissé là, entre des milliers d'autres, cette petite personne qui meurt un peu chaque jour, et qui était morte depuis bien longtemps, perdue au milieu de la foule des autres, à jamais. Mais il l'avait mise là. Un jour, un homme pour qui il n'y a pas de mort, pour qui il n'y a pas d'infini matériel, pas d'oubli, un homme qui, jetant loin de lui ce néant qui nous opprime pour aller à des buts qui dominent sa vie, si nombreux qu'il ne pourra pas tous les atteindre alors que nous paraissions en manquer, cet homme est venu, et, dans ces vagues de pierre où chaque écume dentelée paraissait ressembler aux autres, voyant là toutes les lois de la vie, toutes les pensées de l'âme, les nommant de leur nom, il dit : « Voyez, c'est ceci, c'est cela. »

Tel qu'au jour du Jugement, qui non loin de là est figuré, il fait entendre en ses paroles comme la trompette de l'archange et il dit : « Ceux qui ont vécu vivront, la matière n'est rien. » Et, en effet, telle que les morts que non loin le tympan figure réveillés à la trompette de l'archange, soulevés, ayant repris leur forme, reconnaissables, vivants, voici que la petite figure a revécu et retrouvé son regard, et le Juge a dit : « Tu as vécu, tu vivras. » Pour lui, il n'est pas un juge immortel, son corps mourra ; mais qu'importe ! comme s'il ne devait pas mourir il accomplit sa tâche immortelle, ne s'occupant pas de la grandeur de la chose qui occupe son temps et, n'ayant qu'une vie humaine à vivre, il passe plusieurs jours devant l'une des dix mille figures d'une église. Il l'a dessinée. Elle correspondait pour lui à ces idées qui agitaient sa cervelle, insoucieuse de la vieillesse prochaine. Il l'a dessinée, il en a parlé. Et la petite figure inoffensive et monstrueuse aura ressuscité, contre toute espérance, de cette mort qui semble plus totale que les autres, qui est la disparition au sein de l'infini du nombre et sous le nivellement des ressemblances, mais d'où le génie a tôt fait de nous tirer aussi. En la retrouvant là, on ne peut s'empêcher d'être touché. Elle semble vivre et regarder, ou plutôt avoir été prise par la mort dans son regard même, comme les Pompéiens dont le geste demeure interrompu. Et c'est une pensée du sculpteur, en effet, qui a été saisie ici dans son geste par l'immobilité de la pierre. J'ai été touché en la retrouvant là ; rien ne meurt donc de ce qui a vécu, pas plus la pensée du sculpteur que la pensée de Ruskin.

En la rencontrant là, nécessaire à Ruskin qui, parmi si peu de gravures qui illustrent son livre, lui en a consacré une parce qu'elle était pour lui partie actuelle et durable de sa pensée, et agréable à nous parce que sa pensée nous est nécessaire, guide de la nôtre qui l'a rencontrée sur son chemin, nous nous sentions dans un état d'esprit plus rapproché de celui des artistes qui sculptèrent aux tympans le Jugement dernier et qui pensaient que l'individu, ce qu'il y a de plus particulier dans une personne, dans une intention, ne meurt pas, reste dans la mémoire de Dieu et sera ressuscité. Qui a raison du fossoyeur ou d'Hamlet quand l'un ne voit qu'un crâne là où le second se rappelle une fantaisie ? La science peut dire : le fossoyeur; mais elle a compté sans Shakespeare, qui fera durer le souvenir de cette fantaisie au-delà de la poussière du crâne. À l'appel de l'ange, chaque mort se trouve être resté là, à sa place, quand nous le croyions depuis longtemps en poussière. À l'appel de Ruskin, nous voyons la plus petite figure qui encadre un minuscule quatre-feuilles ressuscitée dans sa forme, nous regardant avec le même regard qui semble ne tenir qu'en un millimètre de pierre. Sans doute, pauvre petit monstre, je n'aurais pas été assez fort, entre les milliards de pierres des villes, pour te trouver, pour dégager ta figure, pour retrouver ta personnalité, pour t'appeler, pour te faire revivre. Mais ce n'est pas que l'infini, que le nombre, que le néant qui nous oppriment soient très forts ; c'est que ma pensée n'est pas bien forte ; certes, tu n'avais en toi rien de vraiment beau. Ta pauvre figure, que je n'eusse jamais remarquée, n'a pas une expression bien intéressante, quoique évidemment elle ait, comme toute personne, une expression qu'aucune autre n'eut jamais. Mais, puisque tu vivais assez pour continuer à regarder de ce même regard oblique, pour que Ruskin te remarquât et, après qu'il eût dit ton nom, pour que son lecteur pût te reconnaître, vis-tu assez maintenant, es-tu assez aimé ? Et l'on ne peut s'empêcher de penser à toi avec attendrissement, quoique tu n'aies pas l'air bon, mais parce que tu es une créature vivante, parce que, pendant de si longs siècles, tu es mort sans espoir de résurrection, et parce que tu es ressuscité. Et un de ces jours peut-être quelque autre ira te trouver à ton portail, regardant avec tendresse ta méchante et oblique figure ressuscitée, parce que ce qui est sorti d'une pensée peut seul fixer un jour une autre pensée, qui à son tour a fasciné la nôtre. Tu as eu raison de rester là, inregardé, t'effritant. Tu ne pouvais rien attendre de la matière où tu n'étais que du néant. Mais les petits n'ont rien à craindre, ni les morts. Car, quelquefois l'Esprit visite la terre ; sur son passage les morts se lèvent, et les petites figures oubliées retrouvent le regard et fixent celui des vivants qui, pour elles, délaissent les vivants qui ne vivent pas et vont chercher de la vie seulement où l'Esprit leur en a montré, dans des pierres qui sont déjà de la poussière et qui sont encore de la pensée.

Marcel Proust, "John Ruskin", *Gazette des beaux-arts*, 1er août 1900 (seconde livraison) ; repris dans la préface à John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, Paris, Mercure de France, 1904 ; puis dans Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges* [1919], Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1992, p. 181-187.

Petit monstre, 2005-2008-2016
Photographie argentique noir et blanc, 10,5 x 14,5 cm

02.08.2005

J'ai trouvé le dessin de Ruskin. Le moins que je puisse dire, c'est que je ne m'attendais vraiment pas à ça. Disons quelque chose comme Sardanapale déguisé en lutin, qui, fatigué, se transforme en limace pointue.

03.08.2005

Voici une confirmation de la précision de ma description, que je viens fièrement de trouver dans Le gothique fantastique *de Baltrušaitis, très précisément à propos de la catégorie de figures à laquelle appartient le "petit homme" (interstices extérieurs des médaillons quadrilobés) sur le portail des Libraires : "Des êtres fantastiques se glissent aussi à l'extérieur du médaillon, dans les espaces laissés entre les lobes et le rectangle qui l'enferme. Bestioles pointues et figurines humaines, pareilles à des mollusques, fourmillent autour de la baguette du cadre, en l'enfermant dans un second cadre animé." (p. 161)*

05.08.2005

Aujourd'hui je suis allée à Rouen. Ça ne sert à rien d'y aller pour Ruskin, le portail des Libraires est recouvert d'un échafaudage recouvert de bâches plastiques noires. Je le pressentais un peu avant de partir.

Proust est allé au portail des Libraires. Là où Ruskin fait l'apologie du travail à la main, de la volonté et du cœur garants de l'immortalité, l'écrivain est comme frappé par la puissance idéale de résurrection d'une telle figure, « pauvre figure », « méchante et oblique figure ». Par-delà le Temps, elle survit « inregardée » par la force de la pensée qui l'a pensée et la pense encore. Mais encore fallait-il qu'elle fût un jour regardée pour nous regarder à son tour et nous dire que seules les pierres vivent. Le regard qui anime les personnages de la *Recherche* en circulant de l'un à l'autre est le même regard. La photographie de Claire Tenu, qui s'est rendue à Rouen à la suite de Ruskin et Proust, est le gage provisoire de cette permanence.

Sandra Alvarez de Toledo

Fin de l'introduction par l'éditrice du livre de Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie / La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009

HAINSIDENCE N°747

Voulais jeter un œil par curiosité au *Corpus Transmédie*, répertoire récent de mille cinq cent pages recensant les textes traduits en français entre les XIe et XVe siècles. Salle 2 Mezzanine L P co 479 SU (2/2) 8°. Classement pourave. Selon les rayons la numérotation des cotes part dans un sens ou dans l'autre. Continuité horizontale et non par segments verticaux du rangement des étagères, obligeant à rebrousser sur toute la longueur du rayon, dix mètres des fois, pour trouver un livre. Coin philologie et compagnie, lecteurs cinquante ans et plus. Ça y est, v'là les pavés que je cherchais. Mais l'œil glisse immédiatement un cran en dessous, attiré par une dizaine

étranges et abondantes. Les choses de l'enfance me servir d'une métaphore qui appartient

LE PALIMPSESTE DU CERVEAU HUMAIN

Tu sais sans doute, lecteur masculin, mieux que je ne puis le dire, ce qu'est un palimpseste. Peut-être en as-tu un dans ta propre bibliothèque. Souffre toutefois que je l'expose ici pour le bénéfice de ceux qui ne le sauraient point ou l'auraient oublié, de crainte que telle lectrice qui honore ces notes de son attention ne m'accuse de l'avoir expliqué une fois de moins qu'il ne sied — inculpation pire que celle d'une douzaine d'orgueilleux qui me reprocheraient de l'avoir expliqué trois fois de trop. Sache donc, belle lectrice, que c'est exclusivement pour ta commodité que j'expliquerai la signification de ce mot. Il est grec ; or notre sexe a la charge et le privilège d'être le conseiller du tien pour tout ce qui concerne le grec. Nous sommes, par faveur spéciale, tes drogmans perpétuels et héréditaires. En sorte que, si par accident tu connais la signification d'un mot grec, par courtoisie envers nous, ton docte conseil en la matière, tu feras toujours mine de l'ignorer.

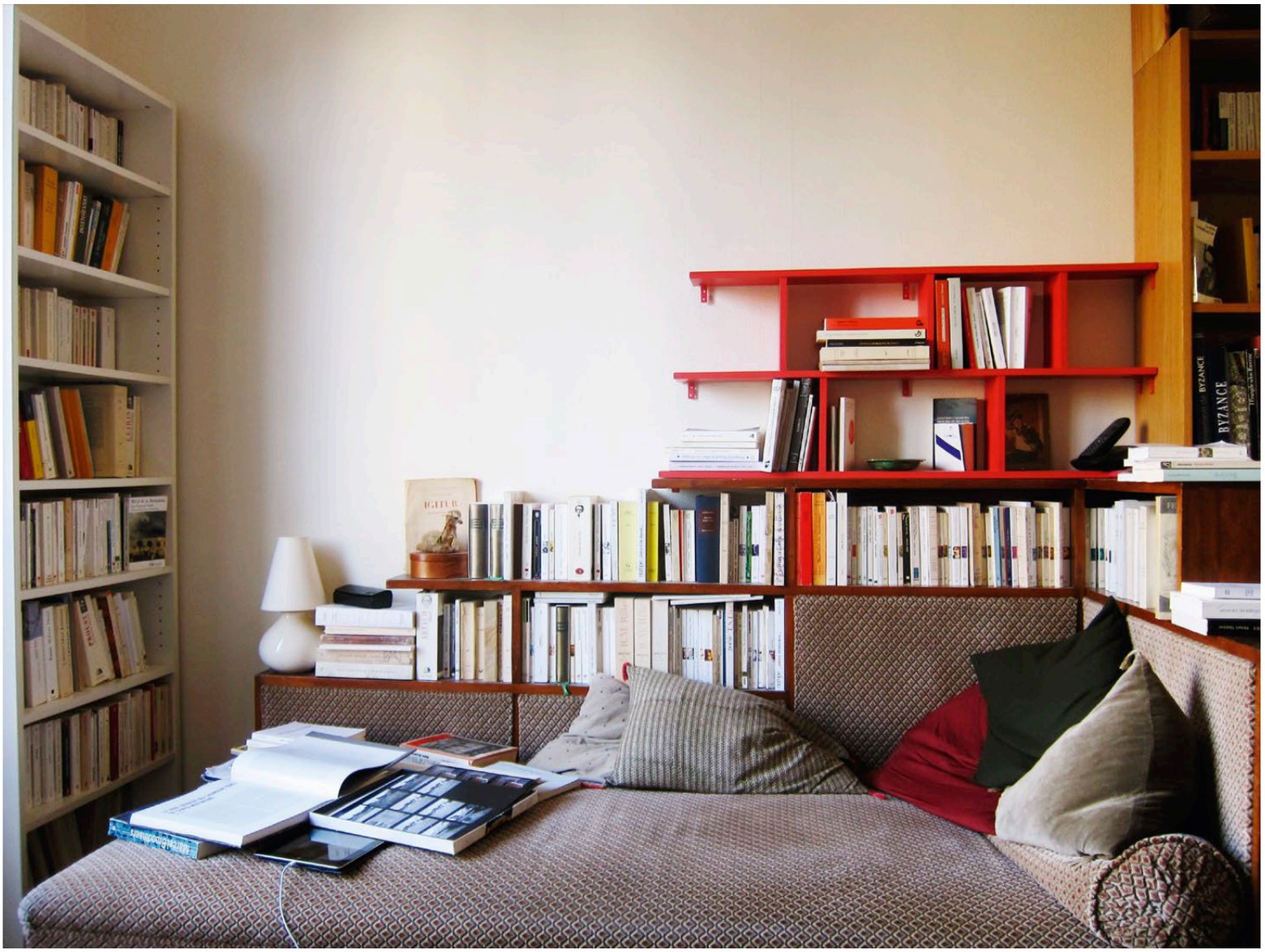
Un palimpseste, donc, est une membrane ou un rouleau que l'on débarrasse de manière répétée de son manuscrit. D'où vient que les Grecs et les Romains n'ont pas eu le bénéfice des livres imprimés ? Quatre-vingt-dix-neuf personnes sur cent répondront : parce que le mystère de l'imprimerie n'avait pas encore été découvert. Mais c'est une erreur complète. Le secret de l'imprimerie dut être

découvert mille et mille fois avant d'être, avant de *pouvoir être* utilisé. Les ressources inventives de l'homme sont divines ;

Voici quelque vingt ans, le docteur Whately a exposé cette vue de façon lumineuse, avec le mérite, je crois, de l'avoir proposée le premier. Depuis lors, la théorie a reçu une confirmation indirecte. De cette pénurie originelle de

de volumes toilés bleus foncés au titre flambant blanc : PALIMPSESTES… Pfff *Suspiria de profundis*. Commodité ce mot il est grec. *Sigh no more, ladies*. Dragoman perpétuel.
(Il y a un mois je me plaignais à Urbain du mode palimpseste de mon cerveau, qui entravait trop grandement l'avancée de mes travaux. Il faudrait que le temps qu'on arrête soit toujours plus long – *Hand Catching Lead*. Avais donc relu De Quincey hier. J'avais oublié.)
Au hasard je prends j'ouvre au hasard l'un des volumes au hasard de *Palimpsestes* au hasard. Page 59 « Autour de *Limbes*/Limbo : *Un hommage à Samuel Beckett* de Nancy Huston ». Les yeux j'écarquille. *L'autooo-traduction est un sujet paaassionnant numéro 18 Traduire l'intertextualité* Wesh tu m'étonnes ! J'avais une chance sur cinq mille d'ouvrir cette revue à cette page. Beckett les limbes, ben oui je sais, y retourner lire mieux : j'l'ai pas fait, enfin si j'l'ai fait, fait le tour mais j'ai rien noté – oublié perdu peste cerveau c'est infini.
Je lève le nez. *Translations médiévales, Corpus Transmédie*. Contient trois annexes dénommées « Purgatoire », « Enfer » et « Limbes », pour les données lacunaires ou que les chercheurs n'ont pas réussi à classer.

BIBLIOGRAPHIE I



Il n'est pas confortable de s'appuyer contre l'étagère qui le borde.

CÉZANNE
PICASSO
JEFF WALL
Manet
Cézanne
GERIGAULT

BIBLIOGRAPHIE II

De : Claire Tenu
Envoyé : sam.11/04/15 22:56
À : Jean-François Chevrier
Objet : Brulard et Rétif à lui-même (ou les premiers Proust)

Cher Jean-François,

Cherchant mardi soir après ton cours comment me procurer *Fin de Copenhague* et *Pour la forme*, je me promenais sur les pages du catalogue d'Allia sur internet, et suis tombée sur celle consacrée à Louis Scutenaire, dont je me suis souvenue que tu avais mentionné ses aphorismes dans un cours il y a quelques mois. Je m'étais promis d'aller voir mais je ne l'ai jamais fait. J'appris que son titre, *Mes inscriptions*, il le reprenait à Rétif de la Bretonne. J'étais déjà tombé sur Rétif, dont je ne connaissais vaguement que le nom, la semaine précédente, je ne sais plus bien comment. Sans doute en lisant Walter Benjamin, dans une de ses citations pour le livre des passages ou pour le Baudelaire. Cela m'avait conduite à me renseigner sommairement sur le monsieur, plus que lié à la ville d'Auxerre, ce qui n'a pas manqué de m'amuser. Mardi soir, je cherche donc à en savoir plus sur « ses inscriptions ». J'apprends qu'entre 1779 et 1785, il a gravé plus de cinq cent inscriptions autobiographiques sur les pierres des parapets de l'île Saint-Louis ! Comme j'avais très fraîchement en mémoire ton insistance lors du cours sur l'île Saint-Louis apparaissant comme unité psychogéographique type sur la carte de Paris avant 1957 de Debord, j'étais fort troublée de la coïncidence. Enfin, je me rends compte que Restif est l'un des Illuminés de Nerval. Mercredi matin je lis donc avidement « Les confidences de Nicolas », espérant que Nerval mentionne cette histoire des inscriptions sur l'île Saint-Louis, ce qui est le cas, mais pas de la manière dont je le rêvais. Peu importe. Je suis évidemment frappée que Nerval désigne Restif comme le précurseur de Fourier (décidément, je le retrouve partout en ce moment celui-là). Et je dois aussi mentionner une énorme et hilarante hainsidence à propos du fétichisme du pied omniprésent chez Restif : « Dès qu'il avait trouvé un joli pied dans ses promenades, il s'empressait d'aller chercher Binet, son dessinateur, afin qu'il en vînt prendre le croquis. » Le Binet en question est Louis, qui a illustré de nombreux livres de Restif. Mais comment ne pas penser à Alfred Binet ! Ce dernier, malheureusement, ne mentionne pas Restif dans son livre, mais Rousseau à presque toutes les pages. Restif était surnommé le « Jean-Jacques des Halles » ou le « Rousseau du ruisseau ».

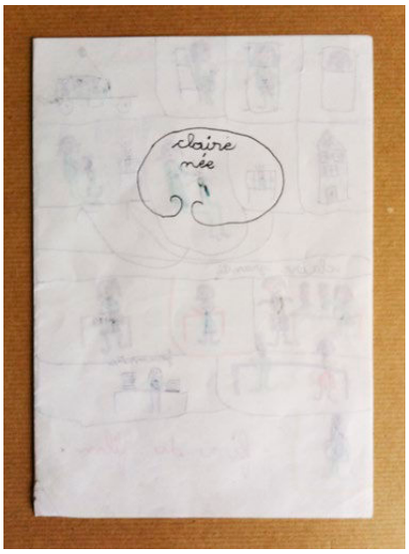
Mais je reviens aux graffiti de Rétif. Il en a lui-même fait le relevé chronologique et les commentaires à la fin de l'année 1885, constatant que ceux-ci s'effaçaient, ou étaient effacés par son gendre qui lui voulait du mal. Les inscriptions consistaient principalement en une date (celle du jour) et... Je m'interromps car je viens d'attraper intuitivement dans la bibliothèque dans mon dos le livre de Brassaï sur les *Graffiti* (publié en 1960) : évidemment il parle de Restif. « Peut-on parler du « langage du mur » sans évoquer le nom de Restif de la Bretonne, le plus illustre « maniaque » des graffiti surnommé le « Griffon » [...] Avant Proust, Restif avait découvert la mémoire des odeurs, des saveurs, des sensations tactiles. [...] En parsemant de graffiti l'île Saint-Louis, il prépara et provoqua en quelque sorte les réminiscences que connut Proust grâce aux « madeleines », à « l'inégalité des pavés », aux « serviettes amidonnées ». »

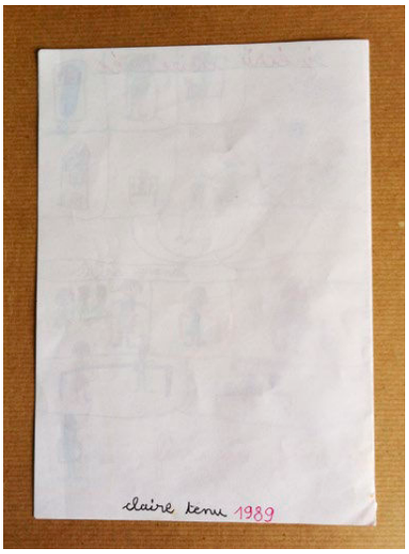
Conjuration de la mort par l'écriture et le tracer. Restif raconte qu'il a gravé la première inscription (la date) en se demandant s'il serait en vie l'année suivante pour la revoir à la date anniversaire. Il allait tous les soirs se promener sur l'île, rendant visite en quelque sorte à ses inscriptions, en ajoutant de nouvelles, souvent visibles, déchiffrables et compréhensibles seulement par lui (dates accompagnées d'abréviations de mots latins). ~~Je ne peux m'empêcher d'imaginer ces graffiti qui n'existent plus depuis longtemps, et cet homme fantasque se promenant sur cette île qui était devenue, le temps de quelques années, le corps de son histoire, support et petite scène cintrée par la Seine rassemblant sans cesse par son parcours quotidien quelques menus faits de sa vie quotidienne et amoureuse, et c'est là qu'il se retrouvait.~~ Je ne peux m'empêcher d'imaginer ces graffiti, depuis longtemps disparus, et cet homme promenant sa fantaisie sur cette île devenue, le temps de quelques années, le corps de son histoire, support urbain et petite scène déambulatoire cintrée par la Seine, où son parcours répété tous les jours rassemblait, par la lecture affective de ces pauvres petits signes sensibles gravés sans cesse en secret, les quelques menus faits, heureux ou malheureux, de sa vie quotidienne et amoureuse. Et c'est là qu'il se retrouvait, dans l'île-mémoire. Brassaï, sans parler de fétichisme, pointe la jouissance et l'extase de Restif dans sa double activité d'incision dans la pierre et de tournée d'inspection ravivante.
Que Restif ait finalement dû transcrire et ordonner, pour les sauver, ses graffiti dans un livre, qui aurait dû constituer une annexe de son autobiographie et qui est devenu le prologue du journal qu'il poursuivit sur papier, est significatif. Je ne sais si l'hypothèse a déjà été émise, mais il est étonnant de constater que les deux grands livres photographiques de Brassaï, *Paris de nuit* et *Graffiti*, trouvent dans les deux cas leurs ancêtres directs dans des livres de Restif (*Les Nuits de Paris* et *Mes inscriptions*).

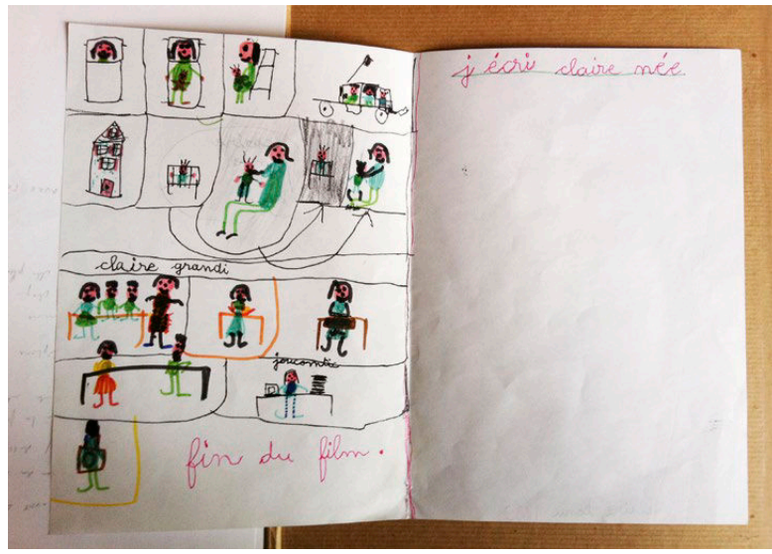
Brassaï rapproche Restif de Proust, à juste titre. En me penchant sur Restif et ses inscriptions, c'est Stendhal qui me revenait, et la *Vie de Henry Brulard* avec ses dessins. Je te remercie de m'avoir indiqué il y a quinze jours le texte de Raymond Bellour paru dans la revue *Photographies*, quand je t'ai mentionné le projet d'image que j'avais mais que je n'ai pu réaliser à Rome d'une vue depuis San Pietro in Montorio, en rapport avec les premières pages de Brulard. J'ai trouvé sur internet une version remaniée et complétée du texte de Bellour, qui introduit un long essai de 1988 intitulé « Autoportraits ». Il dit comment les dessins viennent combler l'écart entre les images (les visions) qui fondent l'acte d'écrire, et le temps de l'écriture, toujours en retard ; mais ce faisant, les dessins ne font... Je m'interromps et je cite : « Le récit que Stendhal tente de faire est en effet moins celui de sa vie que celui de la quête d'une vérité, ou plus exactement d'une authenticité de sa vie, divisée entre les images antérieures qui en seraient le fondement et le temps d'écriture où il cherche à les (ré)incorporer. C'est cette division que les dessins ont à charge de combler. C'est elle qu'ils redoublent d'autant, produisant, reproduisant, jusqu'au vertige l'effet d'espacement, d'interruption.* » (Je note que quand j'écris, je cite comme Stendhal dessine.) Bellour écrit plus loin à propos de Stendhal : « Il est une sorte de premier Proust. Plus primitif, car il se raccroche aux dessins pour revenir à la vérité de ses sensations au lieu de métamorphoser en écriture le retour des images. À cause de cela, il est plus visionnaire aussi. »

** J'ajoute ici la suite du passage, non citée dans la lettre :*
« Et par là Stendhal nous éclaire sur quelque chose d'essentiel. S'il ne raconte pas vraiment sa vie, mais cherche plutôt à la rattraper, c'est qu'il voudrait se rattraper lui-même dans l'instant où pour écrire il est assailli d'images, comme on peut l'être en rêve. C'est ainsi bien de l'imaginéité inéluctablement attachée à toute saisie de soi que Stendhal nous parle ; c'est cela que, littéralement, il met en scène. »

Il est 20 heures ; j'ai commencé cette lettre à 13 heures. Je suis effarée du temps qu'il me faut pour écrire. Et que ces quelques lignes ne rendent compte que d'un quart de tout ce que j'ai remué ces derniers jours : la deuxième considération intempestive de Nietzsche sur l'histoire (je l'avais déjà lue, il y a trop longtemps ; elle m'est devenue plus concrète après avoir relu en profondeur Benjamin) ; j'ai commencé à relire aussi *La persuasion et la rhétorique* de Carlo Michelstaedter, et après l'avoir lu au moins trois ou quatre fois en dix ans, je crois que je commence à comprendre (et sa préface me réjouit tellement : j'aimerais pouvoir dire la même chose le jour de ma soutenance – et éviter de me suicider le lendemain) ; et en suivant une indication dans un texte de Cacciari sur Michelstaedter, je me suis dit qu'il fallait quand même sérieusement que j'aille voir de quoi il retournait chez Wittgenstein, ce que j'ai commencé à faire, avec l'aide des textes de Hadot, dont je voulais par ailleurs relire le livre sur Plotin, après avoir été intriguée par une référence à Plotin chez Benjamin Fondane. J'ai surtout lu avec beaucoup d'intérêt et de reconnaissance le livre de Butor *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*. J'en avais trouvé mention dans l'article de Cellier sur « Baudelaire et les limbes », dont la lecture la veille de la conférence de Chambéry m'avait fait prendre conscience que peut-être faire quelque chose de cette histoire de limbes serait que je fasse des « tableaux parisiens ». Cette lettre ne fait que tracer toute l'activité qui y concoure (et comme je vais bien finir par recoller tout cela avec le jugement dernier et le lyrisme chez Atget et Walker Evans – me revient d'ailleurs en y pensant les propos de Evans sur le lyrisme d'Atget que je citais dans ma conférence sur l'histoire de la photographie de rue –, peut-être que je vais pouvoir me remettre à faire des images). Mais pour revenir à Baudelaire (enfin on ne l'a pas quitté en parlant de Evans et Atget), Poe, et Nerval : le livre de Butor m'a beaucoup plu, je le trouve intelligent, juste, fin dans son contenu et sa forme ; très utile et faisant modèle. J'aurais beaucoup à en dire (notamment sur le rapport du poète au suicide), qu'il faudrait que je note d'ailleurs, mais je ne vais pas le faire maintenant. Juste une : qu'il y a littéralement un « petit monstre » qui traverse tout le livre de Butor. Et la vérité est qu'il n'y a jamais de différence entre le petit monstre et le moi du poète. Je ne sais si c'est dans un baptistère à Venise que Butor en a fait l'expérience, mais j'ai remarqué avec beaucoup d'intérêt qu'il avait écrit une *Description de San Marco* en 1958 (mais publiée en 1963), qu'il écrit *Histoire extraordinaire* quand il est aux Etats-Unis en 1960 et publie *Mobile* en 1962. Et je m'intéresse à ce qui se joue entre ces trois livres : je crois qu'il faut lire ce qu'il dit de l'anti-américanisme de Poe tout en lisant *Mobile*, et j'ai relu « Littérature et discontinu » et « L'activité structuraliste » de Barthes (que j'avais déjà il y a quelques années compris aussi comme une parfaite description de l'activité du mosaïste) qui éclairent non seulement *Mobile*, mais aussi *Description de San Marco*. Tu vois tout ce que j'aurais à articuler de ce côté-là. En sortant de la Bpi jeudi soir, après avoir consulté ces deux livres de Butor, je me suis dit, reprenant une remarque que je m'étais déjà faite à plusieurs reprises, qu'il fallait que je note les bribes (tesselles) de voix et discours entendus dans la rue, au café, dans le métro, et qu'elles seraient à mettre en rapport avec les images de Paris. En même temps que je pensais à cela en marchant dans la rue, je pensais aussi soudain, je ne sais pourquoi, à ce dessin et je me suis dit : « à six ans déjà ma vie était pliée »







J'avais déjà l'intention que ce soit une pièce du jeu de la thèse. Tout est déjà là.
Je crois que le rapport (créé par cette lettre) entre ce dessin et ce que dit Bellour du dessin entre l'image et l'écriture dans la saisie de soi chez Stendhal est assez comique.
Cette nuit, relisant *Promenades et souvenirs* de Nerval, je suis tombée sur cela : « C'est qu'il y a un âge — âge critique, comme on le dit, pour les femmes — où les souvenirs renaissent si vivement, où certains dessins oubliés reparaissent sous la trame froissée de la vie ! On n'est pas assez vieux pour ne plus songer à l'amour, on n'est plus assez jeune pour penser toujours à plaire. »

J'ai beau vivre en ce moment en ermite retranchée parmi les livres, il faut que je mange pour continuer à lire. Pour que l'actuelle activité boulimique de lecture, qui me remplit et me sert de bouée et seule me met en mouvement (restreint), continue à déformer la vie, et non le corps.

Je t'embrasse,

Claire

P.S. J'ai commencé par Debord, je finis par lui : j'avais lu (même soir que la lecture du texte de Bellour sur Stendhal, après qu'on eût dîné à Montreuil en revenant de ton cours) la description du square des missions étrangères dans *Potlatch*, et malgré mon bougonnement quand tu m'avais proposé à la fin du dîner d'aller en faire une image, je ne te cacherais pas que j'en ai presque eu envie finalement à la lecture (surtout pour Chateaubriand — qui m'a évoqué tous ces bustes dont je vous parlais dans la guerre urbaine du Pincio et du Gianicolo — mais pas seulement). Je me suis demandé qui avait fait l'image que vous avez montré au dernier cours ? Élia ? En tout cas je te remercie, parce que grâce à cette impulsion de lecture, j'ai recensé pour une carte en cours (en vue des tableaux parisiens — j'ai acheté une carte mais pour l'instant ça reste dans ma tête) plusieurs des lieux décrits ou signalés dans les numéros de *Potlatch*, qui assez merveilleusement correspondaient à des lieux que j'avais déjà repérés (en particulier l'ancienne rue Sauvage, et la statue commémorant l'invention de la quinine, que je crois avoir déjà essayé de photographier il y a longtemps). Il y a aussi plein d'articles et un esprit que j'ai trouvé très agaçants.

BIBLIOGRAPHIE III

« Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. »

Janvier 2015

- Viktor KLEMPERER, *LTI, la langue du IIIe Reich*, Paris, Albin Michel, coll. « Pocket Agora », 1996.

Mai 2015

- Stéphane MALLARMÉ, lettres du 24 septembre 1867 et du 30 septembre 1867 à Villiers de L'Isle-Adam, dans *Œuvres complètes I*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998, p. 724-726.

- Thierry ROGER, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du *Démon de l'analogie* », *Littérature*, 2006/3, n°143, p. 3-27.

- Félix FÉNÉON, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, 1990.

- Sigmund FREUD, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 69-81.

- Victor CHKLOVSKI, *Résurrection du mot et Littérature et Cinématographe*, prés. A. Nakov, Paris, éd. Gérard Lebovici, 1985.

- Charles BAUDELAIRE, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 439-475.

- James AGEE, « Introduction» à James AGEE et Walker EVANS, *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », p. 25-33.

- Camille FALLET, *The Greater Paris Landscape Manual*, maquette de livre édité par l'auteur et les Ateliers de Cergy, 2012.

- Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer* et *Illuminations* dans Arthur RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

- William BLAKE, *Le Mariage du ciel de de l'enfer*, dans William BLAKE, *Œuvres III*, trad. P. Leyris, Paris, Aubier - Flammarion, 1980.

- Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

- RESTIF DE LA BRETONNE, *Les Nuits de Paris* [1788], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2004.

- Pierre MACHEREY, « Deux figures de l'interpellation : « Hé, vous, là-bas ! » (Althusser) – « Tiens, un nègre ! » (Fanon) », 2012, texte en ligne : http://philolarge.hypotheses.org/1201

- JEAN PAUL (RICHTER), « Le discours du Christ mort », trad. par G. de Staël sous le titre « Un songe » dans *De l'Allemagne*, tome II, Paris, H. Nicolle et Mame Frères, 1814, p. 318-330.

- John E. JACKSON, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001.

- Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

- T.S. ELIOT, *Poésie*, trad. P. Leyris, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1969.

- Shoshana FELMAN, « *Aurélia* ou le « livre infaisable » : de Foucault à Nerval », *Romantisme*, année 1971, vol. 1, n°3, p.43-55.

- Ludwig WITTGENSTEIN, « Remarques sur *Le Rameau d'Or* de Frazer », trad. J. Lacoste, *Agone*, n°23, « Qu'est-ce que croire ? », 2000, p. 13-31. Article en ligne : http://revueagone.revues.orh/797#text

- Roland BARTHES, « Le message publicitaire », *Les Cahiers de la publicité*, n°7, p. 91-96.

- Henri BONNET, « Gérard de Nerval au rendez-vous de la civilisation grecque et romaine », *Le rêve et la vie – Aurélia, Sylvie, Les Chimères, de Gérard de Nerval*, actes du colloque du 19 janvier 1986 de la Société des études romantiques, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1986, p. 33-51.

- Marie BLAISE, « « *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo* » : Merlin, Freud et le rameau d'or », site internet *Fabula / Les colloques*, Actes du colloque *« L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse*, 2010, article mis en ligne le 19 février 2012, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1628.php

- Roger DRAGONETTI, « Portes d'ivoire ou de corne » dans *Aurélia* de G. de Nerval. Tradition et modernité », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. II, Gembloux, éd. J. Duculot, 1969, p. 1545-1565.

- Jean-François CHEVRIER, « À qui veut » ! », *Œuvre et activité. La question de l'art*, Paris, éd. L'Arachnéen, 2015.

- Julien COUPAT, « Le cynisme de nos gouvernants est inoxydable », interview par Aude Lancelin, *Nouvel Obs*, 11 mai 2015.

- Hans BLUMENBERG, *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005.

- Tony JAMES, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, 1997.

- E.R. DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

- APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [IIe siècle], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2010.

Juin 2015

- Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, p. 40-51.

- Émile BENVENISTE, « Catégories de pensée et catégories de langue » et « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 63-87.

- Viktor CHKLOVSKI, *L'art comme procédé* [1917], trad. Régis Gayraud, Paris, Editions Allia, 2008.

- Pierre ALFERI, *Chercher une phrase* [1991], Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 2007.

- « Philosophie. Meillassoux et le communisme », *lundimatin*, n°25, 15 juin 2015. URL : https://lundi.am/Philosophie

- Yann SCHMITT, « Le réalisme spéculatif : entre athéisme et messianisme », *ThéoRèmes*, n°6, 2014, revue en ligne, URL : http://theoremes.revues.org/650

- Jean-François CHEVRIER, « Tenir le vide », *Le Genre humain*, n°55, « Les artistes font des histoires », Paris, Seuil, 2015, p. 67-96.

- Pierre ALFERI, *Une dérive théorique*, thèse d'habilitation à diriger des recherches, 2015.

- Sigmund FREUD, *L'homme Moïse et la religion monothéiste* [1938], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993.

- Armée zapatiste de libération nationale (Mexique), *Sixième déclaration de la forêt Lacandone*, juin 2005, traduction française en ligne : URL : http://cspcl.ouvaton.org/spip.php?article204

Juillet 2015

- Odilon REDON, *À soi-même, journal, 1867-1915* [1922], Paris, José Corti, 1961.

- *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, cat. édité par John Rewald et *alii*, New York, The Museum of Modern Art, 1962.

- Jan ASSMANN, *Moïse l'égyptien, un essai d'histoire de la mémoire* [1997], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003.

- Jean-Claude MONOD, « Métaphores et métamorphoses : Blumenberg et le substantialisme historique », *Revue germanique internationale*, n°10, 1998, mis en ligne le 26 septembre 2011. URL : http://rgi.revues.org/698.

- Jean-Claude MONOD, « Phénoménologie du souvenir et anthropologie de la mémoire chez Ricoeur et Blumenberg », *Revue germanique internationale*, n°13, 2011, mis en ligne le 15 mai 2014. URL : http://rgi.revues.org/1135

- Thomas RÖMER, « La sortie d'Egypte : la construction d'une histoire mythique », cours du 26 février 2015 au Collège de France. Vidéo en ligne, URL : http://www.college-de-france.fr/site/thomas-romer/course-2015-02-26-14h00.htm

- Hans BLUMENBERG, *Le concept de réalité*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2012.

- Marion SCHUMM, « À propos de Hans Blumenberg. Entretien avec Heinz Wismann », *Cahiers philosophiques*, n°123, 3ème trimestre 2010, p. 89-100 ; article en ligne, URL : http://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2010-3-page-89.htm

Août 2015

- Friedrich NIETZSCHE, "Vérité et mensonge au sens extra-moral", *Écrits posthumes*, dans *Œuvres philosophiques complètes I***, éd. G. Colli et M. Montinari, trad. M. Haar et M. de Launay, Paris, Gallimard, 1975.

- Baudoin KOENIG, *Qui contrôle la mer ?*, film documentaire, ARTE, 2015.

- Charles FOURIER, *Cités ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes*, Paris, Librairie Phalanstérienne, 1849.

- Pierre MACHEREY, *De l'utopie !*, De l'incidence éditeur, 2011.

- Patrick SAMZUN, "Des éclairs de désir exaltants", exposé de soutenance de la thèse intitulée *Sexe, cosmos et société. Enquête littéraire et philosophique sur la formation d'une utopie sexuelle libérale chez Diderot, Restif de la Bretonne et Fourier* (Université Stendhal, Grenoble, 2013) ; texte en ligne, URL : http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article1280

- André BRETON, *Anthologie de l'humour noir* [Paris, J.-J. Pauvert, 1966], Le Livre de poche, coll. « biblio », 2002.

- Gretchen VAN SLYKE, « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon : pourquoi faut-il assommer les pauvres ? », *Romantisme*, n°45, 1984, p. 57-77 ; texte en ligne, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1984_num_14_45_4702

- Patrick BESNIER , « Fourier Modern' Style. Robert de Montesquiou lecteur de Fourier », *Cahiers Charles Fourier*, n°12, 2001. Texte en ligne, URL : http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article47

- Jonathan BEECHER, « Introduction à une biographie de Charles Fourier », extrait de *Charles Fourier, The Visionary and his World*, University of California Press, 1987.

- James S. PATTY, « Baudelaire et Hippolyte Babou », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67e Année, n°2, « Baudelaire », avril-juin 1967, p. 260-272.

- *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*, éd. A. Vaillant, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011.

- Martin SCORSESE, *Bob Dylan, No Direction Home*, film documentaire, 2005.

- Odilon Redon, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, volumes I, II, III*, Paris, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des arts, 1992-1996.

- *Odilon Redon, As in a Dream*, cat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2007.

- *Beyond the Visible : the art of Odilon Redon*, cat., New York, The Museum of Modern Art, 2005.

- *La fête permanente présente Robert Filliou*, cat., Sprengel-Museum Hannover, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Kunsthalle Bern, 1984.

- *Robert Filliou, Génie sans talent*, cat., Museu d'art contemporani Barcelone, Museum Kunst Palast - Düsseldorf, Musée d'art moderne Lille Métropole – Villeneuve d'Ascq, 2003.

- *Raymond Hains, La tentative, journal de l'exposition*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie Sud, 2001.

- *Raymond Hains, Guide des collections permanentes ou mises en plis*, cat. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1990.

- Walter BENJAMIN, *Baudelaire*, éd. G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Paris, La fabrique, 2013.

- Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Les éditions du Cerf, 1989.

- August STRINDBERG, *Inferno* [1897], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001.

- Hans BLUMENBERG, « Pensivité », *Cahiers philosophiques*, n°123, 3ème trimestre 2010, p. 83-87.

- Jean-Claude MONOD, « Métaphore absolue et mythe sans fin. La lumière, les ombres, l'aveuglement », *Cahiers philosophiques*, n°123, 3ème trimestre 2010, p. 19-35.

- Martine BRODA, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997.

- Maria STAVRINAKI, « Modernité préhistorique : techniques d' « auto-imitation » et temporalités à rebours chez Max Ernst et Joan Miró », *Perspective*, n°1, 2011, p. 574-579.

- Maria STAVRINAKI, « Apocalypse primitive. Une lecture politique de *Negerplastik* », *Gradhiva*, n°14, "Carl Einstein et les primitivismes", 2011, p. 56-77.

- Hervé VANEL, « Mauvais genre », texte à paraître dans *Warhol Unlimited*, cat., Musée d'art moderne de la ville de Paris, éditions Paris Musées, 2015.

- Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

Septembre 2015

- Jacques DERRIDA, *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988.

- Catherine PERRET, « Les deux corps de l'archive », *Le Genre humain*, n°55, « Les artistes font des histoires », Paris, Seuil, 2015, p. 17-39.

- Anne PARIAN, « L'expérience du petit lézard sous le cheval », *Le Journal des Laboratoires*, Laboratoires d'Aubervilliers, 2008, p. 14-21.

- Anne PARIAN, *Et continuant de se déplacer à toute vitesse*, édition 002, 1999.

- Anne PARIAN, *Monospace*, Paris, P.O.L, 2007.

- David HARRIS, *Eugène Atget, Itinéraires parisiens*, cat. Musée Carnavalet, Paris, Paris Musées, Editions du patrimoine, 1999.

- Joëlle STRAUSER, « L'infantile en nous : résistance des Limbes », *Le Portique*, n°21, 2008. Revue en ligne, URL : http://leportique.revues.org/1723

Octobre - Novembre 2015

- Claude MOUCHARD, « Limbes », *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, éd. F. Lecercle et S. Messina, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 9-16.

- Walker EVANS, « Lyric Documentary », dans J. Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard*, Göttingen, Steidl, London, Thames and Hudson, 2009, p. 103-125.

- *Walker Evans : Lyric Documentary*, éd. J. T. Hill, Göttingen, Steidl, 2006.

- Leora MALTZ-LECA, « Lyric Documentary », article sur Santu Mofokeng dans *Art South Africa*, décembre 2011, p. 30-33.

- *Santu Mofokeng. Chasseurs d'ombres*, cat. Jeu de Paume, dir. Corinne Diserens, Munich - Londres - New-York, Prestel, 2011.

- Didier AUBERT, « Lewis Hine et les images anonymes du Pittsburgh Survey », *Études photographiques*, n°17, novembre 2005, p. 112-135. Revue en ligne, URL : http://etudesphotographiques.revues.org/758

- Jean-François CHEVRIER, « Walker Evans et la question du sujet », *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 7-61.

- *Walker Evans at Work*, éd. J. T. Hill, Harper & Row publishers, 1982.

- Walker EVANS, « The Reappearance of Photography », *Hound and Horn*, n°5, octobre-décembre 1931.

- William Carlos WILLIAMS, « Sermon with a Camera », *The New Republic*, 11 octobre 1938.

- Theordor W. ADORNO, « Discours sur la poésie lyrique et la société » et « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs / Essais », 1984, p. 45-63 et p. 5-29.

- Jean-Claude MONOD, « Métaphores absolues et art non-mimétique. Quelques réflexions à partir de Blumenberg », *Sprechen über Bilder, Sprechen in Bildern*, dir. L. Bader, G. Didi-Huberman, J. Grave, Berlin, Munich, Deutscher Kunsverlag, coll. « Passagen / Passages » vol. 46, 2014, p. 211-223.

- Guillaume PERRIER, « Le Baudelaire de Benjamin, une vision allégorique », *Acta fabula*, vol. 15, n°9, « La bibliothèque des textes fantômes », Novembre 2014, URL : https://www.fabula.org/acta/document9005.php

Décembre 2015

- Antonin ARTAUD, *Suppôts et suppliciations*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1235-1425.

- VOLTAIRE, *Le Pyrrhonisme de l'histoire*, dans *Œuvres complètes*, vol. 27, Paris, Garnier, 1877.

- Antoine DE BAEQUE, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

- Charles FLATO, « Matthew B. Brady (1823-1896) », *Hound and Horn*, n°7, Oct. - Dec. 1933, p. 35-41.

- Patrick BOUCHERON, *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.

- Patrick BOUCHERON, *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier, 2008.

- Erich AUERBACH, chap. XVIII (« A l'hôtel de La Mole ») et chap. XII (« L'humaine condition ») de *Mimesis. La représentation de la réalité en occident*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 450-488, et p. 287-313.

- Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, trad. O. Mannoni, préf. Patrick Boucheron, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013.

Janvier 2016

- Keiko TSUJIKAWA, *Nerval et les limbes de l'histoire*, Genève, Droz, 2008.

- Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n°6, 1980, Paris, Gallimard, p. 3-44.

- STENDHAL, *Rome, Naples et Florence* [1826], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Classique », p. 270-303

- STENDHAL, *Journal. 4*. 1810-1811, éd. H. Martineau, Paris, Le Divan, 1937, p. 328-339. En ligne, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6897s/

- *Wolfgang Tillmans*, cat. Hammer Museum (Los Angeles), Museum of Contemporary Art (Chicago), New Haven, Yale University Press, 2006.

- Wolfgang TILLMANS, *Wako Book 5*, Tokyo, Wako Works of Art Co., 2014.

- *Wolfgang Tillmans*, cat. Moderna Museet (Stockholm), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), 2012.

- Stéphane MALLARMÉ, « Sur l'évolution littéraire », *Œuvres complètes II*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2003, p. 697-702.

- Adrien MALCOR, version de travail du texte « Le parti pris des ultra-choses », *Enfantillages outillés*, Paris, L'Arachnéen, à paraître.

- Urbain GONZALEZ, « Les métaphores fertiles de Uexküll », inédit, 2015.

Février 2016

- Rainer Maria RILKE, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, trad. A. Adamov, Arles Actes Sud, 1982.

- Paul SCHEERBART, *Perpetuum Mobile*, trad. A. Blavier, dans *Bizarre*, n°9, juillet 1958, éd. Jean-Jacques Pauvert.

- Willehm DILTHEY, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Paris, les éditions du Cerf, coll. « Passages », 1988.

- Michel FOUCAULT, « Nietzche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1971, p. 145-172 ; repris dans *Dits et écrits*, t. II, texte n°84, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

- Jules LAFORGUE, *Poésies complètes*, éd. Pascal Pia, Paris, Le Livre de poche, 1970.

- « Jeunes savants et mauvais perdants – Critique clinique », *lundimatin*, n°48, 15 février 2016, URL : https://lundi.am/Jeunes-savants-et-mauvais-perdants-Critique-clinique

- Jean-Claude MONOD, « Structure, spatialisation et archéologie, ou : « L'époque de l'histoire » peut-elle finir ? », dans *Historicité et spatialité, Le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, éd. J. Benoist et F. Merlini, Paris, Vrin, 2001, p. 55-76.

- CONSTANT, « Tomorrow Life Will Reside in Poetry » [Demain la poésie logera la vie, 1956], dans Mark Wigley, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, cat. Witte de With center for contemporary art, Rotterdam, 010 Publishers, 1998, p. 78.

- Giorgio AGAMBEN, « Les limbes », *La communauté qui vient*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1990.

- Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, chap. IX, « Récits d'espace », Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990, p. 170 et sq.

- Éric DAYRE, « L'esprit rhétorique chez De Quincey. », *Études anglaises*, n°4, 2003 (Tome 56), p. 426-435 ; URL : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2003-4-page-426.htm.

- Éric DAYRE, « Baudelaire, traducteur de Thomas De Quincey, une prosaïque comparée de la modernité », *Romantisme*, Vol. 29, n°106, 1999, p. 31-51 ; URL : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1999_num_29_106_3451

- LaToya Ruby FRAZIER, *The Notion of Family*, New York, Aperture, 2014.

- Jean-Bertrand PONTALIS, *L'enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Folio », 2009.

- Thomas DE QUINCEY, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* [1827], trad. Marcel Schwob [1899], Paris, Allia, 2004.

- John CLARE, *Poèmes et proses de la folie de John Clare*, trad. Pierre Leyris, Paris, Mercure de France, 1969.

- Patrick BOUCHERON, « Au cœur de l'espace monumental milanais. Les remplois de Sant'Ambrogio (IXe-XIIIe siècles) », dans *Remploi, citation, plagiat : conduites et pratiques médiévales, Xe-XIIe siècles*, Madrid, Casa de Velazquez, 2009, p. 161-190.

- Guy LOBRICHON, « La relecture des Pères chez les commentateurs de la Bible dans l'Occident latin (IXe-XIIe siècles) », *La Bible au Moyen Âge*, Paris, Editions Picard , « Les médiévistes français », 2003, p. 71-86 ; URL : www.cairn.info/la-bible-au-moyen-age--9782708407008-page-71.htm

- Christian SAPIN, « Architecture et décor à Saint-Germain d'Auxerre au IXe siècle : un ou des programmes adaptés », *Cahiers du Léopard d'or*, n°12 : « Le programme : une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ? », 2011, p. 57-72.

- Patrick BOUCHERON, « Palimpsestes ambrosiens : la commune, la liberté et le saint patron (Milan, XIe –XVe siècles) », dans *Le passé à l'épreuve du présent, appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, dir. P. Chastang, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008, p. 15-37.

- Thomas DE QUINCEY, « Rêve » et « Le palimpseste du cerveau » (dans *Suspiria de Profundis*), *Confessions d'un mangeur d'opium*, trad. P. Leyris, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990, p. 169-174 et 208-217.

Mars 2016

- Patrick BOUCHERON, « Sur la ligne de partage des eaux entre histoire et fiction : le nom propre », *Circé. Histoires, Cultures & Sociétés*, n°1, 2012 ; URL : http://www.revue-circe.uvsq.fr/sur-la-ligne-de-partage-des-eaux-entre-histoire-et-fiction-le-nom-propre/

- Patrick BOUCHERON, « Un mauvais geste de Dello Delli. Les marques de la prééminence sociale entre artistes (Italie, XVe – XVIe siècles) », dans *Marquer la prééminence sociale*, dir. J.-P. Genet et E. Igor Mineo, Paris, Rome, Publications de la Sorbonne, École française de Rome, 2014, p. 259-282 ; URL : http://books.openedition.org/psorbonne/3351

- Erich AUBERBACH, « Un bas couleur de bruyère », *Mimesis. La représentation de la réalité en occident*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 518-548.

- Virginia WOOLF, « Montaigne » [*The Common Reader I*, 1925], *Lectures intimes*, trad. F. Herbulot et C. Jardin, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons Poche », 2013, p. 223-239.

- Maurice MERLEAU-PONTY, « Lecture de Montaigne », *Signes* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2001, p. 322-342.

- Jérôme BASCHET, « Le nom, (l'âme) et le lieu. Autour de *La naissance du Purgatoire* de Jacques Le Goff », *Le purgatoire. Fortune historique et historiographique d'un dogme*, dir. G. Cuchet, Paris, éditions de l'EHESS, coll. « En temps & lieux », 2012, p. 19-35.

- Salvatore SETTIS, « Les remplois », dans *Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place, Patrimoine déplacé*, dir. F. Furet, Paris, Fayard, Éditions du patrimoine, 1997, p. 67-86.

- Jean-Claude BONNE, « "Relève" de l'ornementation celte païenne dans un évangile insulaire du VIIe siècle (Les Évangiles de Durrow) », dans *Ideologie e pratiche nel riempiego nell'alto Medievo. Atti della Settimana di Studio del Centro italiano di studi sull'alto Medievo* (Spoleto, 16-21 aprile 1998), Spolète, coll. « settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medievo » (46), 1999 (2 vol.), t. II, p. 1011-1053.

- Virginia WOOLF, « L'autobiographie de De Quincey » [*The Common Reader II*, 1933], *Lectures intimes*, trad. F. Herbulot et C. Jardin, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons Poche », 2013, p. 249-260.

- Oswald DE ANDRADE, « Manifeste anthropophage / Manifesto antropófago », trad. Michel Riaudel, texte accessible sur site internet de la revue *Silène* du Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, article mis en ligne le 26 mars 2013, URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=143

- Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 49-67, URL : http://id.erudit.org/iderudit/007956ar

- Georges POULET, « Les romantiques anglais », *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968, p. 157-192.

- Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, « Multinaturalisme », chap. 3 de *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, coll. « MétaphysiqueS », 2009, p. 31-42.

- Nikolaï GOGOL, « Fragment. Rome », *Les Nouvelles de Pétersbourg*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007, p. 313-375.

- « Une jeunesse allemande. Interview du réalisateur Jean-Gabriel Périot », *lundimatin*, n°42, 4 janvier 2016 ; hebdomadaire en ligne, URL : https://lundi.am/une-jeunesse-allemande-entretien

- Günther ANDERS, *L'obsolescence de l'homme*, Paris, éditions de L'encyclopédie des nuisances / éditions Ivrea, 2002.

- Deborah DANOWSKI et Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, « L'arrêt de monde », dans *De l'univers clos au monde infini*, éd. Émilie Hache, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 221-339.

- William JAMES, « Ph. D. Octopus », *Harvard Monthly*, vol. 36, mars 1903.

- « Ontology and wonder, an interview with Michael W. Scott », blog *Savage Mind, Notes and Queries in Anthropology*, 19 mars 2014 ; URL : http://savageminds.org/2014/03/19/ontology-and-wonder-an-interview-with-michael-w-scott/

- Martin HOLBRAAD, Morten Axel PEDERSEN, and Eduardo VIVEIROS DE CASTRO. «The Politics of Ontology : Anthropological Positions», site internet *Cultural Anthropology*, 13 janvier 2014 ; URL : http://culanth.org/fieldsights/462-the-politics-of-ontology-anthropological-positions

- Martin FORTIER, « Les promesses déçues du tournant ontologique », conférence donnée le 11 juin 2014 dans le cadre du colloque « Anthropologie et ontologie : une évaluation critique » à l'ENS ; enregistrement sonore en ligne : http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1859

- Philippe DESCOLA, « Cognition, perception et mondiation », *Cahiers philosophiques* 4/2011 (n° 127), p. 97-104 ; URL : www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2011-4-page-97.htm.

- Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, « Dans un certain sens », *Cahiers philosophiques* 4/2011 (n° 127), p. 105-123 ; URL : www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2011-4-page-105.htm.

- Philippe BECK, Martin RUEFF, Tiphaine SAMOYAULT, « Invitation à *Lyre Dure* de Philippe Beck », transcription d'un entretien, janvier 2010, texte accessible en ligne à l'adresse suivante : http://www.m-e-l.fr/rencontres-publiques.php?id=124

- Sabina LORIGA, « Écriture biographique et écriture de l'histoire aux XIXe et XXe siècles », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°45, 2010, p. 47-71 ; article en ligne, URL : http://ccrh.revues.org/3554

- Aurélie MOIOLI, « Le récit de vie comme trajectoire. Une comparaison des (auto)biographies de Jean Paul et de Stendhal », *Conserveries mémorielles*, revue en ligne, n°15 : « Les courbes du temps : trajectoire, histoire, mémoire », mis en ligne le 10 mai 2014 ; URL : http://cm.revues.org/1742

- Willard BOHN, « From Surrealism to Surrealism : Apollinaire and Breton », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, n°2, Hiver 1977, p. 197-210 ; URL : http://www.jstor.org/stable/429760

- J. H. MATTHEWS, « Du surnaturalisme au surréalisme », *French Forum*, Vol. 5, n°1, Janvier 1980, p. 48-55 ; URL : http://www.jstor.org/stable/40551040

- Johannes NEURATH, « Shifting Ontologies in Huichol Ritual and Art », *Anthropology and Humanism*, Vol. 40, n°1, 2015, p. 58-71.

- Antonin ARTAUD, *Messages révolutionnaires*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 685 et sq.

- Marion SCHUMM, « Pourquoi l'homme plutôt que rien ? », recension de Hans Blumenberg, *Description de l'homme*, sur le site internet *La vie des idées*, mise en ligne le 25 juin 2012 ; URL : http://www.laviedesidees.fr/Pourquoi-l-homme-plutot-que-rien.html#nb1

- Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

- Philippe DESCOLA, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009. URL : http://actesbranly.revues.org/181

- Tim INGOLD, « Culture, nature et environnement », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°22, 2012, mis en ligne le 21 mai 2014. URL : http://traces.revues.org/5470

- Gregory BATESON, « La double contrainte » [1969], *Vers une écologie de l'esprit 2*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 2008.

- Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, dans *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1992.

- Reinhart KOSELLECK, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil et Gallimard, coll. « Points / Histoire », 2011.

- Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer* et *Illuminations* dans Arthur RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

Avril 2016

- Donald W. WINNICOTT, « La crainte de l'effondrement », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°11 (« Figures du vide »), 1975, p. 35-44.

- Jean-Bertrand PONTALIS, « Préface » à D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1975, p. VII-XV.

- Alfred JARRY, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* [1898/1911], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980.

- Michel de MONTAIGNE, *Essais*, dans *Œuvres complètes*, éd. A. Thibaudet et M. Rat, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1962.

- *Rouen 1562. Montaigne et les Cannibales*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en octobre 2012, dir. J.-C. Arnould et E. Faye ; publication en ligne, URL : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?rouen-1562-montaigne-et-les.html

- Julien FARGES, « Monde de la vie et philosophie de la vie. Husserl entre Eucken et Dilthey », *Études Germaniques,* n°242, 2ème trim. 2006, p. 191-217; URL : www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2006-2-page-191.htm.

- Hans BLUMENBERG, *Description de l'homme*, Paris, Editions du Cerf, 2011. [Lecture fragmentaire]

- Pierre HADOT, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°13 (« Narcisses »), printemps 1976, p. 81-108.

- Friedrich NIETZSCHE, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », *Considérations inactuelles I et II*, dans *Œuvres philosophiques complètes II**, éd. G. Colli et M. Montinari, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 1990, p. 93-169.

- Étienne BALIBAR, Gunter GEBAUER, Roberto NIGRO, Diogo SARDINHA, « L'anthropologie philosophique et l'anthropologie historique en débat », *Rue Descartes* 3/2012 (n° 75) , p. 81-101 ; URL : http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2012-3-page-81.htm

- Antonia BIRNBAUM, « À quoi bon l'université ? », *lundimatin*, n°57, 18 avril 2016 ; URL : https://lundi.am/A-quoi-bon-encore-l-universite

- Maria-Ignez MENA-BARRETO, « Le projet de la *Vie de Henry Brulard* », *Genesis*, n°16, 2001, p. 55-73.

- Michaël FOESSEL, « Le progrès comme catégorie de la consolation », intervention dans la séance du 12 avril 2016 au séminaire de Patrick Boucheron « Les effets de la modernité : expériences historiographiques » au Collège de France ; enregistrement disponible en ligne : http://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/seminar-2016-04-12-18h00.htm

- Olivier CADIOT, *Histoire de la littérature récente, Tome I*, Paris, P.O.L, 2016.

- Patrice MANIGLIER et Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, « L'écologie des autres », dialogue animé par Laurent de SUTTER le 29 mars 2016 au Théâtre de l'Odéon ; enregistrement audio en ligne : http://www.theatre-odeon.eu/fr/file/8420

- Patrice MANIGLIER, « Dionysos anthropologue (Hommage à Eduardo Viveiros de Castro) », conférence donnée le 28 octobre 2015 à Sao Paolo, Brésil, lors du colloque « Em Torno do Pensamento de Eduardo Viveiros de Castro » ; texte de la conférence téléchargeable : https://u-paris10.academia.edu/PatriceManiglier

- Patrice MANIGLIER, « De Mauss à Lévi-Strauss : cinquante ans après. Pour une ontologie Maori », *Archives de Philosophie*, 2006/1 (Tome 69), p. 37-56 ; URL : http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-37.htm

- Tom CONLEY, « Un test de style : Montaigne et son «Exercitation» », dans *L'Inconscient graphique. Essai sur l'écriture de la Renaissance (Marot, Ronsard, Rabelais, Montaigne)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 163-187.

Mai 2016

- Ian WARRELL, *Turner et la Seine*, cat., Paris, Paris-Musées et Éditions de la Rmn, 1999.

- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, « La Machine à gloire » [1874], *Contes cruels*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 99-118.

- Philippe JOUSSET, « Flaubert lecteur de Montaigne », *Flaubert*, n°2, 2009 ; revue en ligne, URL : http://flaubert.revues.org/848

- Timothy CHESTERS, « Flaubert lecteur de l'« Apologie de Raimond Sebond » », *Flaubert*, n°5, 2011 ; revue en ligne, URL : http://flaubert.revues.org/1325

- Jean-Claude MONOD, *La querelle de la sécularisation, de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002.

- *Turner en France*, cat., Paris, Centre culturel du Marais, 1981.

- Gerald FINLEY, *Landscapes of Memory. Turner as Illustrator to Scott*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 188 sq.

- Henri Gatien BERTRAND, « Avertissement » à *Campagne d'Égypte et de Syrie : mémoires pour servir à l'histoire de Napoléon, dictés par lui-même à Sainte-Hélène*, Paris, Comon et Cie, 1847.

- Jean-François HAMEL, « Le corps de l'histoire. Klossowski et les mélancolies de la narrativité chrétienne », *Modernités*, n°21 (« Deuil et littérature »), 2005, p. 261-274

- *Andrzej Wróblewski, Recto / Verso*, cat., dir. Éric de Chassey et Marta Dziewanska, Varsovie, Museum of Modern Art, 2015.

- Jean Louis SCHEFER, « Matière historique, matière juridique : Vico », *Communications*, n°26 (« L'objet du droit »), 1977, p. 168-184. En ligne, URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1977_num_26_1_1402

- Thierry GONTIER, « Corps mystique et société politique chez Eric Voegelin », *Noesis*, n°12, 2007 ; revue en ligne, URL : http://noesis.revues.org/1313

- Gustav Theodor FECHNER, « Anatomie comparée des anges » [1825], dans *Le petit livre de la vie après la mort / Anatomie comparée des anges / Sur la danse*, Montpellier, Éditions de l'Éclat, coll. « Les inédits et les introuvables de PATIO Psychanalyse », n°8, 1987, p. 77-114.

Juin 2016

- William JAMES, « Quatrième Leçon - Fechner », *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, 2007, p. 95-123.

- David CAMPANY, « Une intervention récalcitrante. Les pages de Walker Evans. », *Études photographiques*, n°27, mai 2011. Revue en ligne, URL : http://etudesphotographiques.revues.org/3174

- Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio / histoire », 2002.

- Pierre ALFERI, « Bref – des nouvelles d'aujourd'hui – », *Brefs, discours*, Paris, P.O.L, 2016.

- Benjamin FONDANE, « Cinéma 33 », *Cahiers jaunes*, n°4, 1933 ; repris dans *Écrits pour le cinéma*, éditions Non lieu et Verdier, 2007, p. 103-117.

- Federico SAVIOTTI, « L'énigme du *senhal* », *Medioevi*, n°1, 2015, p. 101-121.

- Nathalie QUINTANE, *Tomates*, Paris, P.O.L, 2010.

- Theodor W. ADORNO, Walter BENJAMIN, *Correspondance, 1928-1940*, trad. Ph. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002, p. 320-391.

- Ludwig LEHNEN, « « L'art, ce souverain ». Filiations et analogies entre les politiques poétiques de Mallarmé et de George », *Revue de littérature comparée*, 3/2002 (n°303) , p. 277-299. Article en ligne, URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2002-3-page-277.htm

- Friedrich SCHILLER, *Qu'appelle-t-on l'histoire universelle, et pourquoi l'étudie-t-on ?,* [1789]

Juillet 2016

- Christian SCHLATTER, « Entretien avec Raymond Hains » dans *Poésure et Peintrie*, cat., dir. B. Blistène et V. Legrand, Musées de Marseille / Réunion des musées nationaux, 1998, p. 266-272.

- François DUFRÊNE, « Le lyrisme c'est ce qui nous chante » [1961], dans *Poésure et Peintrie*, cat., dir. B. Blistène et V. Legrand, Musées de Marseille / Réunion des musées nationaux, 1998, p. 282-283.

- Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, « Le meurtrier et son double chez les Araweté : Un exemple de fusion rituelle », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, n°14, 1996, p. 77-104. Article en ligne, URL : http://span.revues.org/1497

- Patrick MENGET, « Le propre du nom. Remarques sur l'onosmatique Txicao », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 79, n°1, 1993, p. 29 et 29-30. Article en ligne, URL : http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1993_num_79_1_1467

- *Le surnaturalisme français*, actes de colloque, dir. J. Leblon et Cl. Pichois, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1979.

- Claude LÉVI-STRAUSS, *De Montaigne à Montaigne*, éd. Emmanuel Désveaux, Paris, éditions EHESS, coll. « Audiographie », 2016.

- Jean MONOD, *Un riche cannibale*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972.

- Anne PARIAN, *La Chambre du milieu*, Paris, P.O.L, 2011.

Août 2016

- Catherine PERRET, « La métaphore comme résistance, variation sur Heinrich von Kleist », *Rue Descartes*, n°33, 2001, p. 49-56 ; article en ligne, URL : www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-3-page-49.htm

- Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan* [1926], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1991.

- Lucia SAUDELLI, « Le « cadavre » chez Platon : des images présocratiques et un commentaire néoplatonicien », *Études platoniciennes*, n°11, 2014. Article en ligne, URL : http://etudesplatoniciennes.revues.org/514

JOURNÉE N° 12096

Levée, trop tard

Onze heures :
Cours de Patrick Boucheron au Collège de France : « La brèche, révolutions ambrosiennes »

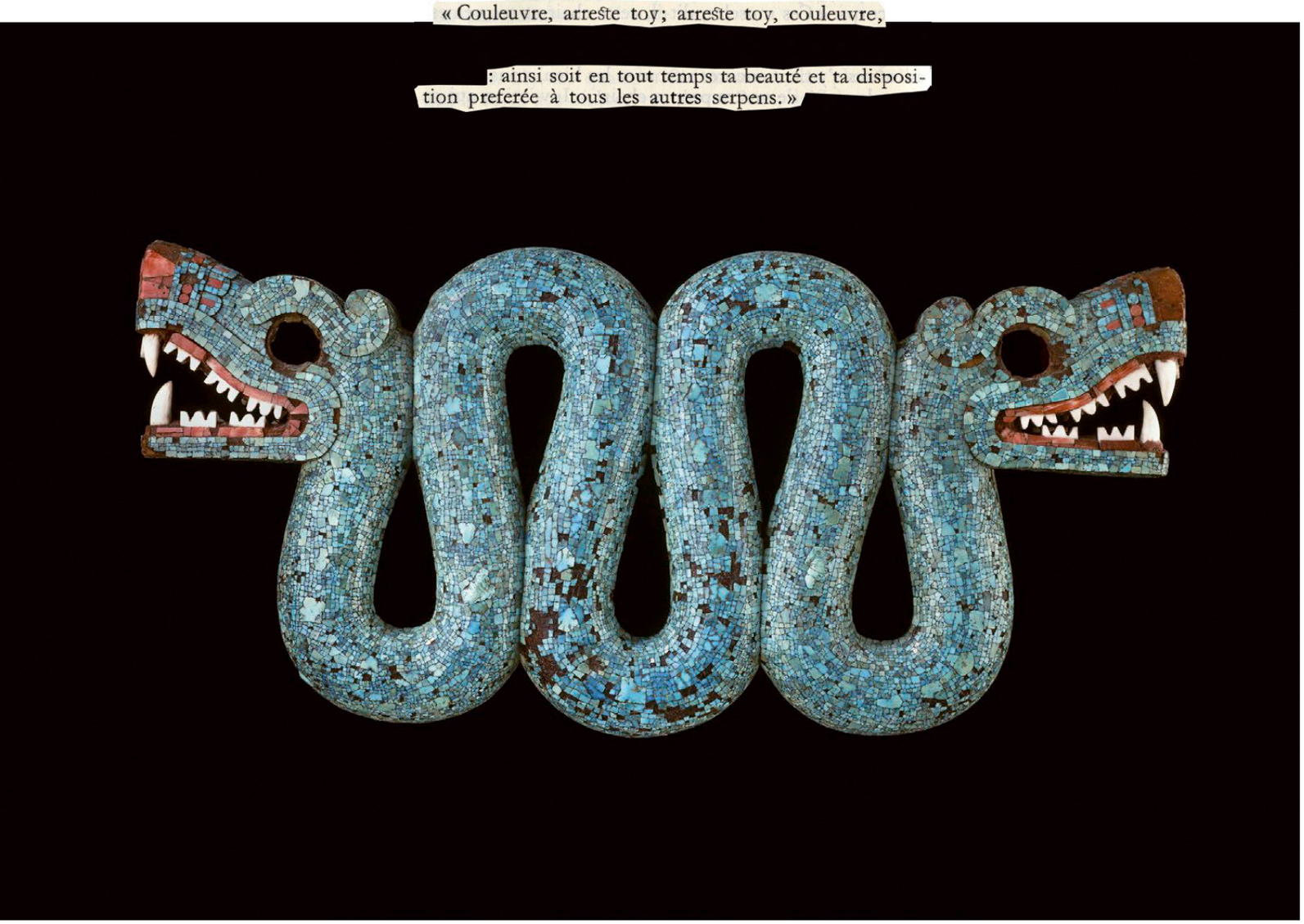
Midi trente :
Je retrouve Urbain devant la bibliothèque du Laboratoire d'anthropologie sociale [il y travaille régulièrement pour préparer un rendez-vous avec l'ethnomusicologue Simha Arom sur les polyphonies vocales des Pygmées Aka]. Veronica et sa sœur Ines arrivent au même moment à la bibliothèque et viennent déjeuner avec nous [Veronica est en train de terminer sa thèse en anthropologie sur l'autonomie indigène à Tarabuco en Bolivie, et Ines débute la sienne]. Florian, que je venais d'appeler pour avoir son avis et celui de Violette [en train de préparer la conférence-performance qu'elle donnera à Colmar le weekend prochain à propos de Kiepja, survivante du peuple Selknam en Terre de Feu] sur deux films – *Le bouton de nacre*, de Patricio Guzmán, que j'ai vu la veille, et *Une jeunesse allemande*, de Jean-Gabriel Périot, qu'il m'avait dit avoir vu à Lussas l'été dernier, et que je m'apprête à aller voir l'après-midi –, est par hasard dans les parages et se joint à nous. Nous filons au Crous de Jussieu. 3, 25 euros le repas. Réjouis de ces retrouvailles complètement improvisées, nous discutons des avancées des uns et des autres chacun dans son travail. Nous reparlons de *Pierrot*, l'œuvre que Florian expose chez Anka Ptaskowska.

Quatorze heures :
Une jeunesse allemande de J.-G. Périot au cinéma La Clef.

Seize heures trente :
Bibliothèque de l'Ens. Je lis le chapitre 3 de *Métaphysiques cannibales* de Viveiros de Castro.

Dix-huit heures trente :
Cours de Jean-François Chevrier aux Beaux-arts : lecture de « Barbare » de Rimbaud.

Vingt et une heures et quelques :
Retour à Montreuil en compagnie de Jean-François et Élia. Discussion à propos de Rimbaud, dîner au restaurant japonais. Menu « Arc-en-ciel » : 12,95 euros. Damnation comprise.



Serpent à double tête, pectoral mixtèque/aztèque en mosaïque de turquoise et coquillage sur cèdre, vers 1400-1521, 20,3 x 43,3 x 5,9 cm, ©Trustees of the British Museum

Et ce dé cube de la mort dans la vie
décuplé dans les circonstances perpétuelles qui le lancent
de main à main
destra sinistra sinistra destra
maintes mains
l'enfouiront toujours
dans un trou
sauf
en rêve

(note du 20 novembre 2012,
pour le dé en mosaïque)

DIE, TOO, 2010 - ....
mosaïque (pâte de verre) azur sur béton blanc, 10,5 x 11,1 x 10,8 cm

The pitiful snake with its mosaic skin

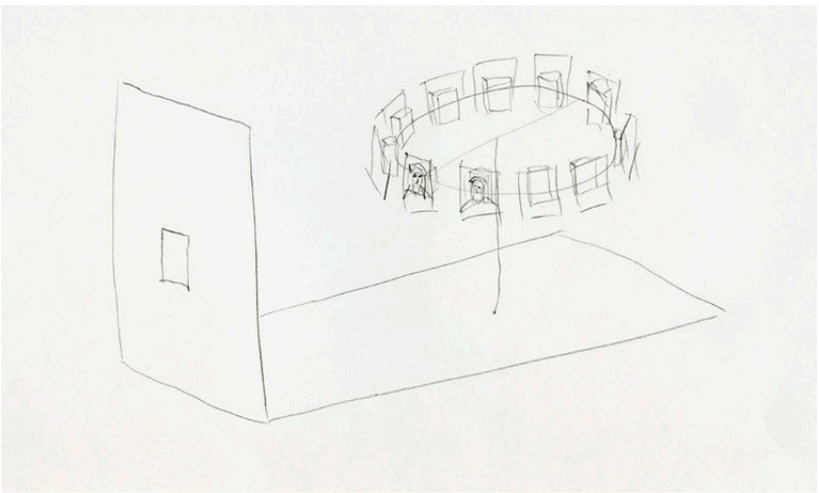
Marcel Duchamp, *Porte du 11 rue Larrey*, 1927

Une discipline

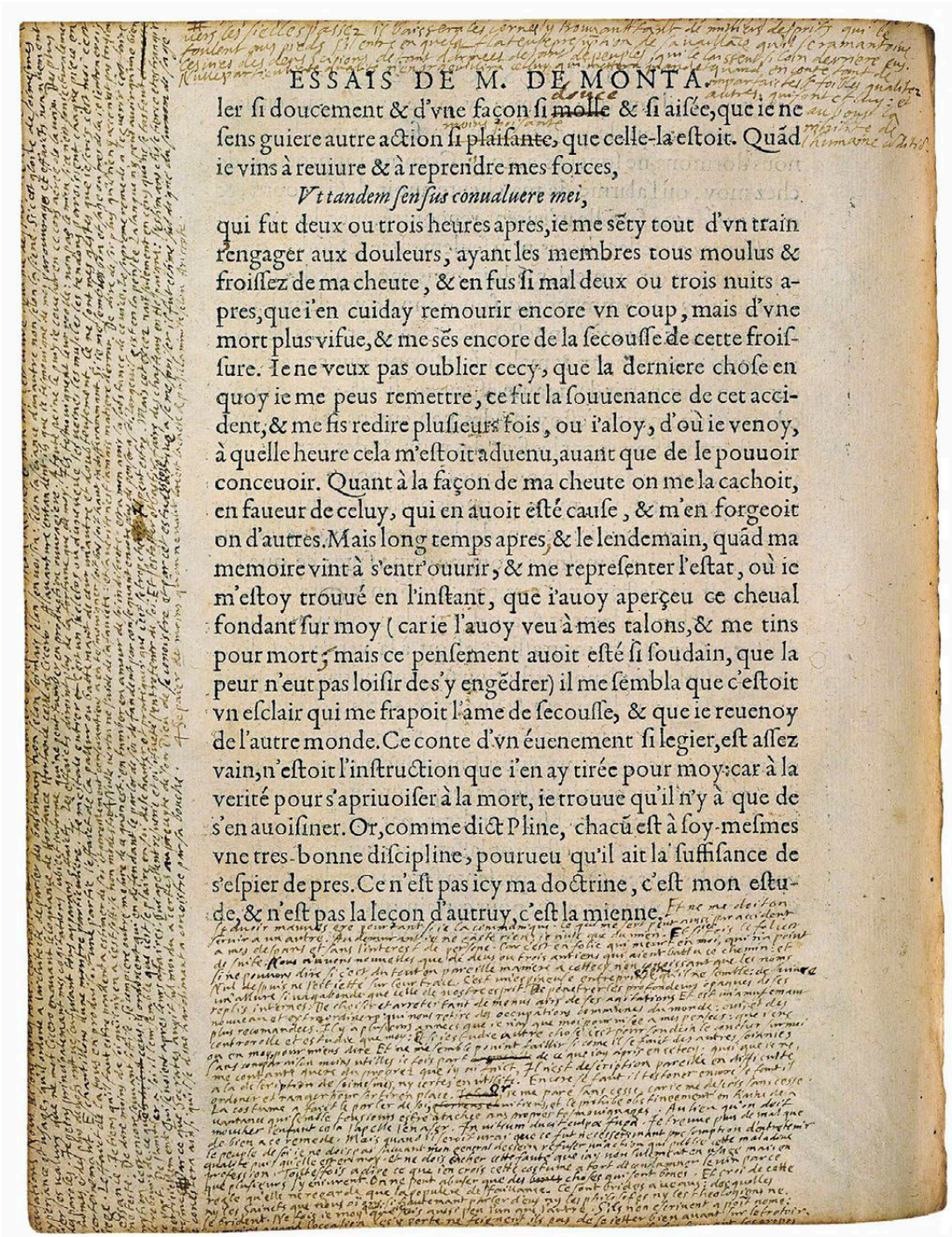
J'ai repensé récemment à une petite chose que j'ai bricolée il y a quinze ans. Je passai le concours d'entrée de l'école des Arts décoratifs de Strasbourg. Je ne me souviens plus quel était l'énoncé de l'épreuve de création plastique, si ce n'est qu'il y avait une contrainte qui était d'utiliser du sucre. Je décidai de partir d'un extrait des *Essais* de Montaigne – les conclusions de l'épisode de la chute de cheval (Livre II, Chapitre VI, « De l'exercitation ») – qu'il nous avait été demandé de commenter le matin même pour l'épreuve de culture générale. Je n'ai plus aucun souvenir de ce que j'écrivis ; mais une phrase en particulier, une sentence à vrai dire, avait provoquée une secousse, encore aujourd'hui indélébile et motrice :

> « *Or, comme dict Pline, chacun est à soy-mesmes une très-bonne discipline, pourveu qu'il ait la suffisance de s'espier de près.* »

Je l'illustrai, donc. Un morceau de carton d'environ quarante par vingt centimètres servait de base à une sorte de manège. Sur l'un des petits bords, un pan du carton était relevé à la verticale sur vingt-cinq centimètres à peu près, et percé d'une petite fenêtre en son centre. Le « manège » se constituait d'un axe (je ne sais plus en quel matériau) au sommet duquel se déployait une structure circulaire d'une quinzaine de centimètres de diamètre. Le long du cercle, à même hauteur que la fenêtre, étaient répartis dix à douze morceaux de sucre. L'un était le support d'une photographie d'identité de moi-même, les autres d'un morceau de papier calque de format identique à la photographie et sur lequel était tracée au crayon une vague reproduction du même portrait, chaque décalquage à la main de la photographie ayant altéré le portrait autant de fois différemment.



Croquis fait de mémoire en 2016 de l'objet fabriqué en 2001



ler si doucement & d'vne façon si molle & si aisée, que ie ne sens guiere autre action si plaisante, que celle-la estoit. Quād ie vins à reuiure & à reprendre mes forces,

Vt tandem sensus conualuere mei,

qui fut deux ou trois heures apres, ie me sēty tout d'vn train rengager aux douleurs, ayant les membres tous moulus & froissez de ma cheute, & en fus si mal deux ou trois nuits apres, que i'en cuiday remourir encore vn coup, mais d'vne mort plus viue, & me sēs encore de la secousse de cette froissure. Ie ne veux pas oublier cecy, que la derniere chose en quoy ie me peus remettre, ce fut la souuenance de cet accident, & me fis redire plusieurs fois, ou i'aloy, d'où ie venoy, à quelle heure cela m'estoit aduenu, auant que de le pouuoir conceuoir. Quant à la façon de ma cheute on me la cachoit, en faueur de celuy, qui en auoit esté cause, & m'en forgeoit on d'autres. Mais long temps apres, & le lendemain, quād ma memoire vint à s'entr'ouurir, & me representer l'estat, où ie m'estoy trouué en l'instant, que i'auoy aperçeu ce cheual fondant sur moy (car ie l'auoy veu à mes talons, & me tins pour mort; mais ce pensement auoit esté si soudain, que la peur n'eut pas loisir de s'y engēdrer) il me sembla que c'estoit vn esclair qui me frapoit l'ame de secousse, & que ie reuenoy de l'autre monde. Ce conte d'vn éuenement si legier, est assez vain, n'estoit l'instruction que i'en ay tirée pour moy: car à la verité pour s'apriuoiser à la mort, ie trouue qu'il n'y à que de s'en auoisiner. Or, comme dict Pline, chacū est à soy-mesmes vne tres-bonne discipline, pourueu qu'il ait la suffisance de s'espier de pres. Ce n'est pas icy ma doctrine, c'est mon estude, & n'est pas la leçon d'autruy, c'est la mienne.

Michel de Montaigne, *Les Essais*, folio 155V de l'Exemplaire de Bordeaux [1588-1592].

Erich Auerbach commente dans *Mimesis* un autre passage célèbre des *Essais*, le début du chapitre II du troisième livre, celui où Montaigne écrit : « *Le monde n'est qu'une branloire pérenne. [...] Je ne puis asseurer mon object ; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy : je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage* », et aussi : « *Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne cogneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive.* »

Voici un passage du texte d'Auerbach :

Montaigne est sérieux et veut qu'on le croie lorsqu'il déclare que *les traits de* [sa] *peinture se changent et diversifient*, mais qu'ils *ne fourvoyent point*, et qu'il [se] *contredit bien à l'aventure* mais que *la vérité* [il] *ne la contredit point*. Ces mots reflètent une conception très réaliste de l'homme, qui découle de l'expérience et notamment de la connaissance que Montaigne a de lui-même. Cette conception voit en l'homme un être inconstant, soumis aux changements de son milieu, de son destin, de ses passions; de sorte que la manière de Montaigne, apparemment si capricieuse, que ne guide aucun plan, et qui suit élastiquement les changements de son être, est au fond une méthode rigoureusement expérimentale, la seule qui corresponde à son objet. Celui qui veut décrire avec exactitude et objectivité un objet qui se modifie sans cesse, doit se conformer lui-même exactement et objectivement aux changements de cet objet; il doit décrire l'objet tel qu'il l'a trouvé au cours d'un nombre d'expériences aussi élevé que possible; ainsi il aura quelque chance de déterminer le champ des modifications possibles et d'arriver en fin de compte à une description exhaustive. C'est là une méthode rigoureuse, voire scientifique au sens moderne du mot, et Montaigne s'efforce de lui rester fidèle.

Je n'avais pas lu Montaigne il y a quinze ans – si ce n'est peut-être à l'école un extrait sur les cannibales, ce dont je ne suis même pas certaine – et encore moins les commentateurs de son œuvre. Mais je dois dire, même si cela paraîtra prétentieux, qu'il me semble beau qu'en partant d'intuitions provoquées par une phrase de Montaigne, je me sois retrouvée à fabriquer un objet, tout pauvre, construit de bric et de broc, mais suffisamment précis formellement pour suggérer une structure équivalente à la méthode de Montaigne selon Auerbach. Cet objet est perdu ou détruit, bien que j'aie cru l'avoir conservé.

Un autre commentateur s'est attardé sur la phrase qui m'avait saisie : Tom Conley, dans *L'inconscient graphique*, indique rapidement et sans trop de conviction le passage de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien auquel Montaigne fait allusion selon les spécialistes [1], puis remarque : « "Pline" est cité tant pour le jeu de caractères que

1. Tom Conley, « Un test de style : Montaigne et son "Excercitation" », dans *L'Inconscient graphique. Essai sur l'écriture de la Renaissance (Marot, Ronsard, Rabelais, Montaigne)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. «L'Imaginaire du Texte», 2000, p. 180 -181. La source de Montaigne se situe en fait plus probablement au paragraphe 51 et non 24 du livre XXII de l'*Histoire naturelle*. L'erreur provient de l'ancienne édition de La Pléiade.

comme référence à son *Histoire naturelle*. En raison de la rime de *pline* et *discipline*, Montaigne marque exactement où et comment il fait pour tirer l'épée de style de son fourreau des auteurs anciens. Toutes les connotations de profondeur et d'opacité qui circulent avec la mort [*l'auteur renvoit ici aux considérations précédentes de Montaigne*] se tournent en un jeu de surfaces annulant les paradoxes, les réflexions et les réfractions abondantes au sein des caractères qui dansent à travers les mots. [...] La discipline de la méditation s'investit dans le jeu entre les noms propres et les noms communs, dans la paronomase, mais surtout dans la ressemblance visible qu'une disposition de lettres partage biologiquement avec une autre.[2] »

Et Merleau-Ponty remarquait à propos de Montaigne : « Quand il écrit : *Je m'étudie plus qu'autre sujet. C'est ma métaphysique, c'est ma physique*, il faut prendre ces mots à la lettre. Les explications de l'homme que peuvent nous donner une métaphysique ou une physique, il les récuse par avance, parce que c'est l'homme encore qui « prouve » les philosophies et les sciences, et qu'elles s'expliquent par lui plutôt que lui par elles. Si par exemple on voulait isoler l'esprit et le corps en les rapportant à des principes différents, on ferait disparaître ce qui est à comprendre : « le monstre », le « miracle », l'homme. En toute conscience, il ne peut donc être question de résoudre le problème de l'homme, il ne peut s'agir que de décrire l'homme comme problème. De là cette idée d'une recherche sans découverte, d'une chasse sans prise, qui n'est pas le vice d'un dilettante, mais la seule méthode convenable quand il s'agit de décrire l'homme. *Le monde n'est qu'une école d'inquisition.* De là aussi l'attention qu'il porte au ruissellement des pensées, à la spontanéité des songes, et qui lui fait anticiper par moments l'accent de Proust, comme si pour lui déjà la seule victoire sur le temps était d'exprimer le temps.[3] »

Il m'apparaît qu'il y a quelque chose de juste à ce que l'anthropologie selon Hans Blumenberg et sa *Description de l'homme* semble miroiter d'un paragraphe de Merleau-Ponty sur Montaigne. Je ne serais pas étonnée d'apprendre qu'il ait pu précisément y trouver le titre de son ouvrage.

Recherche sans découverte, ruissellement des pensées, spontanéité des songes. S'il y a une méthode par laquelle je suis parvenue aux différentes considérations qui vont suivre, elle s'apparente humblement à ces formules alliées.

2. Je saisis l'occasion d'évoquer ici le travail de mon camarade du groupe RADO Adrien Malcor, auteur lors du travail que le groupe réalisa en Corrèze entre 2012 et 2014 d'un projet de science-fiction sur la ville de Tulle, intitulé *Raccorder TUTELA*, et qu'il a défini entre autres comme l'histoire naturelle de la syllabe « tul ». Il avait pour cela littéralement corrigé *La Nature*, à savoir un article paru dans cette revue à propos de la comatule, écrit par le spécialiste au XIXe siècle de ce petit animal sous-marin, le zoologiste Edmond Perrier, né à Tulle. Pour la mise en espace de ce projet littéraire, j'avais réalisé un ensemble de huit planches photographiques, captures d'écran recomposant et illustrant les nombreuses recherches réalisées par Adrien pour l'écriture de son texte.

3. Maurice Merleau-Ponty, « Lecture de Montaigne », *Signes* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 328-329.

Une crypte

Auxerre, octobre 2011. J'avais un train à prendre et deux heures à tuer. On avait passé deux jours en famille à commencer de vider la maison de mes grands-parents pour la vendre. J'avais découvert par inadvertance l'existence d'un musée d'art et d'histoire dans cette ville en tombant sur la reproduction d'une *Vénus désarmant l'amour* du peintre Alessandro Allori dans les *Descriptions de tableaux* de Schlegel quelques jours auparavant. Voir ce tableau me semblait un bon passe-temps avant d'aller à la gare. Au musée, situé dans l'ancienne abbaye Saint-Germain, pas la moindre trace de cette œuvre. Mais je suis bouleversée par la visite de la crypte construite autour du sarcophage de Germain d'Auxerre (mort à Ravenne en 448, veillé par Galla Placidia). Quelques dizaines de mètres carrés où sont agencés : une confession d'époque carolingienne construite sur les fondations de l'ancien oratoire du Ve siècle, avec quatres colonnes d'époque gallo-romaine surmontées de chapiteaux disparates sculptés (et même moulé pour l'un) au IXe siècle ; autour, un déambulatoire orné de fresques carolingiennes (les plus anciennes fresques conservées en France) comprenant outre des scènes du martyr de Saint-Étienne, un jeu réjouissant de colonnettes peintes en trompe-l'œil sur un gros pilier et des pilastres ; entre le déambulatoire et le sarcophage, un pavement roman du XIe siècle en mosaïque de marbres antiques selon la technique de l'*opus sectile*, rappelant les sols de Ravenne ; enfin, un passage de là vers une chapelle gothique en rotonde du XIIIe siècle présentant une voûte à dix nervures de sous laquelle on a, en se retournant, une vue stupéfiante, d'une grande beauté : un enchaînement perspectif de voûtes en berceau, voûtes d'arêtes et croisées d'ogives, une petite histoire de l'architecture du Ve au XIIIe siècle déployée en à peine dix mètres. J'étais sidérée par la délicatesse simple, non démonstrative mais manifeste dont avaient fait preuve plusieurs générations d'architectes et d'artistes, à travers les siècles, dans un espace restreint, par l'intégration successive de moyens hétérogènes de penser spirituellement l'espace. De donner forme au temps.

Ce que je ressentis était amplifié : à la fois parce que j'avais visité Ravenne quelques mois auparavant en y éprouvant une révélation artistique comparable par certains aspects et encore plus puissante ; mais surtout par la circonstance qu'au moment même où je pensais ne bientôt plus avoir aucun attachement à cette ville, Auxerre prenait soudain à mes yeux une dimension insoupçonnée à travers l'expérience d'un tel lieu.

J'ai eu l'occasion de revoir cette crypte récemment, accompagnée de ma mère, née à Auxerre. J'ai alors appris non sans stupéfaction qu'elle était venue au monde dans l'enceinte de l'ancienne abbaye Saint-Germain, où se trouvait l'hôpital jusqu'à la fin des années 1960. La vie est vraiment bizarre.

fragment de son histoire que put sauver Paul Diacre. Je ne sais même pas la date des faits. Faut-il les situer vers le milieu du VIe siècle, quand les Longobards dévastèrent les plaines italiennes, ou dans le VIIIe siècle, avant la reddition de Ravenne ? Choisissons (ceci n'est pas un travail historique) la première hypothèse.

Imaginons, *sub specie aeternitatis*, Droctulft, non l'individu Droctulft, qui sans doute fut unique et insondable, comme tous les individus, mais le type humain créé avec lui et avec beaucoup d'autres comme lui, par la tradition, qui est œuvre d'oubli et de mémoire. À travers une obscure géographie de forêts et de fondrières, les guerres le conduisirent en Italie, depuis les rives du Danube et de l'Elbe. Et peut-être ne savait-il pas qu'il allait au Sud, et peut-être ne savait-il pas qu'il faisait la guerre contre le nom romain. Peut-être confessait-il l'arianisme, qui tient que la gloire du Fils est le reflet de la gloire du Père, mais il est plus raisonnable de l'imaginer dévot de la Terre, de Hertha, dont l'idole voilée allait de hutte en hutte dans un chariot tiré par des vaches, ou dévot des dieux de la Guerre et du Tonnerre, frustes figures de bois enveloppées d'étoffes et surchargées de monnaies et de bijoux. Il venait des forêts inextricables du sanglier et de l'aurochs. Il était blanc, gai, innocent, cruel, loyal à son chef et à sa tribu, non à l'univers. Les guerres le conduisent à Ravenne, et là, il voit quelque chose qu'il n'a jamais vu, ou qu'il n'a pas vu avec plénitude. Il voit la lumière du jour, les cyprès et le marbre. Il voit un ensemble qui est multiple sans désordre ; il voit une ville, composition faite de statues, de temples, de jardins, de maisons, de degrés, de jarres, de chapiteaux, d'espaces réguliers et ouverts. Aucune de ces œuvres, je le sais, ne l'impressionne par sa beauté ; elles le touchent comme aujourd'hui nous toucherait une machine complexe dont nous ignorons la destination, mais dans le dessin de laquelle on devine une intelligence immortelle. Peut-être lui suffit-il de voir une seule arche, avec une inscription incompréhensible en éternelles lettres romaines. Brusquement, cette révélation l'éblouit et le transforme : la Ville. Il sait que, dans ses murs, il sera un chien ou un enfant, et qu'il n'arrivera même pas à la comprendre, mais il sait aussi qu'elle vaut mieux que ses dieux et la foi jurée et toutes les fondrières de la Germanie. Droctulft abandonne les siens et combat pour Ravenne. Il meurt et, sur sa tombe, on grave des mots qu'il n'aurait pas compris :

Contempsit caros, dum nos amat ille, parentes,
Hanc patriam reputans esse, Ravenna, suam.

Ce ne fut pas un traître : les traîtres, d'habitude, n'inspirent pas de pieuses épitaphes ; ce fut un illuminé, un converti. Au bout d'un certain nombre de générations, les Longobards qui d'abord jugèrent

sévèrement le transfuge, firent comme lui. Ils se firent italiens, lombards et peut-être quelqu'un de leur sang, nommé Aldiger, put engendrer ceux qui engendrèrent l'Alighieri. Beaucoup d'hypothèses expliquent la décision de Droctulft. La mienne est la plus économique. Si elle n'est pas vraie comme fait, elle l'est comme symbole.

Quand j'ai lu dans le livre de Croce l'histoire du guerrier, elle m'émut de manière insolite, et j'eus l'impression de recouvrer sous une autre forme quelque chose qui avait été mien. Je pensai un moment aux cavaliers mongols qui voulaient faire de la Chine un pâturage infini et qui vieillirent à la fin dans les villes qu'ils avaient désiré détruire. Mais ce n'était pas le souvenir que je cherchais. Je le rencontrai à la fin. C'est un récit que j'ai entendu de ma grand-mère anglaise, qui est morte.

En 1872, mon aïeul Borges était chef des frontières nord et ouest de Buenos Aires, et sud de Santa Fe. Le quartier général était à Junín ; plus loin, distants de quatre ou cinq lieues l'un de l'autre, la chaîne des fortins ; plus loin, ce qu'on appelait alors la Pampa, et aussi la Pleine Terre. Une fois, mi-émerveillée, mi-moqueuse, ma grand-mère commenta son destin d'Anglaise exilée à cette extrémité du monde ; on lui dit qu'elle n'était pas la seule et on lui montra quelques mois après une Indienne qui traversait lentement la place. Elle était vêtue de deux couvertures de couleur et allait pieds nus ; ses cheveux étaient blonds. Un soldat lui dit qu'une autre Anglaise voulait parler avec elle. La femme consentit. Elle entra dans le quartier général sans peur, non sans méfiance. Dans son visage, brun, peinturluré de couleurs agressives, les yeux étaient de ce bleu déteint que les Anglais appellent gris. Le corps était léger, comme celui d'une biche ; les mains, fortes et osseuses. Elle venait du désert, de la Pleine Terre, et tout paraissait trop étroit pour elle, les portes, les murs, les meubles.

Peut-être les deux femmes se sentirent-elles sœurs pour un instant, loin de leur île aimée, dans un pays inimaginable. Ma grand-mère posa une question, l'autre lui répondit avec difficulté, cherchant les mots et les répétant, comme stupéfaite par leur saveur oubliée. Voici quinze ans qu'elle n'avait pas parlé sa langue natale : elle avait du mal à la retrouver. Elle dit qu'elle était du Yorkshire, que ses parents avaient émigré à Buenos Aires, qu'elle les avait perdus au cours d'un raid, que les Indiens l'avaient emportée, qu'elle était maintenant la femme d'un cacique à qui elle avait donné deux fils et qui était très brave. Elle dit tout cela dans un anglais rustique, entremêlé de mots araucans et pampas et, derrière le récit, on devinait une vie sanglante : les tentes en cuir de cheval, les flambées de fumier, les festins de chair brûlée ou de viscères crus, les marches furtives à

l'aube, l'assaut des fermes, les clameurs et le pillage, la guerre, le rassemblement d'un bétail grouillant par des cavaliers nus, la polygamie, la pestilence et la magie. À une pareille barbarie était retombée une Anglaise. À la fois apitoyée et scandalisée, ma grand-mère lui conseilla de rester. Elle promit de la protéger, de payer rançon pour ses enfants. L'autre répondit qu'elle était heureuse et, la nuit même, retourna au désert.

Francisco Borges mourut peu après, dans la révolution de 74 ; peut-être alors, ma grand-mère aperçut dans l'autre femme, également entraînée et transformée par ce continent implacable, un reflet monstrueux de son propre destin...

barbare qui embrasse la cause de Ravenne, la figure de l'Européenne qui choisit le désert peuvent paraître antagoniques. Pourtant, un élan secret emporta les deux êtres, un élan plus profond que la raison, et tous deux obéirent à cet élan qu'ils n'auraient pas su justifier. Les histoires que j'ai racontées sont peut-être une seule histoire. L'avers et le revers de cette médaille sont, pour Dieu, identiques.

1949, Adrogué.

(Traduit par Roger Caillois.)

Remplois, anthropophagies

En suivant avec assiduité et enthousiasme le cours de l'historien Patrick Boucheron au Collège de France sur la constellation mémorielle et politique engendrée par la figure d'Ambroise à Milan, j'appris que l'une des pratiques qui m'avait intriguée dans la crypte était qualifiée de remploi par les médiévistes. Les carolingiens en étaient particulièrement friands.

S'il y a remploi, il y a dépouille (le terme latin est *spolia* pour remplois). Il y a mort et survivance, destruction et sauvegarde. Le remploi indique comme pratique et désigne comme nom la négociation initiale et permanente entre l'ancien et le nouveau, c'est-à-dire grossièrement, pour s'en tenir à l'articulation des champs historiques pour lequel ce terme est généralement employé scientifiquement, entre le monde dit antique et le monde dit chrétien. « Le problème de la légitimité des pratiques du remploi des *spolia* de l'Antiquité est clairement posé, dès le Ve siècle, par le corpus législatif qui constitue le livre XVI du *Code Théodosien*. On sait comment les dispositions du *Code* ont oscillé entre des mesures de sauvegarde du patrimoine architectural antique d'une part et, d'un autre côté, une acceptation légale résignée de pratiques visant à piocher dans les temples païens pour y prélever des éléments nécessaires à la construction ou à la décoration des nouveaux édifices du culte chrétien. L'ensemble des dispositions réunies sous le titre 10 du livre XVI, malgré leurs fluctuations, paraissent porter le premier témoignage explicite de cette distanciation – religieuse et culturelle – sur laquelle se fonde toute pratique consciente du remploi et de sa licéité.[4] »

Tissu de tesselles d'or et de verres

Les monuments de Ravenne ont été des prototypes de formes données à une transition politique et culturelle complexe, les décors somptueux d'un interrègne, pourrait-on dire. Mais l'expérience cosmique dans laquelle m'a plongée le baptistère néonien de cette ville ne cesse de m'interroger sur ce qui se jouait là comme tentative de synthèse. Je ne sais dans quelle mesure l'empire byzantin – ultime combinaison, monstrueuse, de la rigide impérialité romaine appliquée à une effervescence, proprement, d'hellénité et de chrétienté, émergées, toutes ambivalences comprises, des cultures plurielles millénaires du bassin méditerranéen – est un parangon de la pratique du remploi. Mais que ce soit du fait de mes lacunes, certaines, mais peut-être aussi de celles de l'historiographie « occidentale » sur cet empire d'orient, la culture byzantine apparaît souvent comme une atlantide isolée et lointaine, comme hors catégorie, qui n'est plus antique, mais pas non plus ou peu intégrée au champ médiéval, parce que ou donc pas vraiment européenne.

4. Pierre Toubert, « Présentation. Quelques observations préliminaires », dans *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XIIe siècle)*, dir. P. Toubert et P. Moret, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. XIII. Théodose II, promulgateur du Code mentionné, était le neveu de Galla Placidia.

(Replacer d'ailleurs quelques courts instants sous cet éclairage le sort aujourd'hui réservé à la Grèce dans l'Union européenne – sans même parler du processus d'adhésion de la Turquie à cette même entité, une autre affaire – laisse doucement songeur. Il n'y a qu'à l'Euro de football qu'en simulacre l'image de l'Europe s'étend de l'Islande à la Turquie et de l'Ukraine au Portugal.) Dans *Derrière l'image*, l'historien d'art Federico Zeri esquisse, à partir de quelques œuvres saillies, un panorama qui défait en partie certains poncifs sur la période dite des invasions barbares, période de transmigrations. Selon lui, dans l'empire romain tardif, empreint d'une mentalité qu'il qualifie d'absolutiste et totalitaire, où le christianisme devient l'unique forme idéologique tolérée, la production figurative, dérivée de l'art gréco-romain, « se cristallise, se fossilise » et devient un « art en léthargie », l'art byzantin, dont les schèmes *renaîtront*, via Venise, en Italie (Zeri est italien, pas de doute). Mais il s'interroge de façon moins caricaturale et plus intéressante sur l'art habituellement considéré comme très secondaire (au vu des artefacts figuratifs conservés) des tribus germaniques, souvent converties à l'arianisme, les Ostrogoths par exemple, en remarquant que contrairement aux idées reçues, ces peuples n'ont pas saccagé les villes romaines dans lesquelles ils se sont installés (Carthage n'a pas été dévastée par les Vandales) et les ont même plutôt restaurées. Partant du principe qu'il était trop facile de répondre qu'il s'agissait de cultures inférieures, il écrit : « Selon toute probabilité, ces populations étaient riches d'un important patrimoine textile, dont il ne nous est rien parvenu. Elles devaient exécuter des productions figuratives sur feutre, comme on en a trouvé, dues à d'autres populations nomades, dans certaines tombes de Sibérie. Il est possible que ces peuples aient eu un immense répertoire de musiques et de chants : toutes productions éphémères dont il n'est rien resté. En tout état de cause, leur mode d'expression était complètement différent de celui du monde gréco-romain, monde essentiellement figuratif.[5] » Enfin Zeri rappelle aussi qu'« une grande partie des controverses religieuses, d'une richesse extraordinaire, et des premiers textes théologiques des premiers siècles du Christianisme, ont eu comme foyer la région » de la Tunisie et de l'Est de l'Algérie actuelles ; que le territoire acquis à l'hérésie monophysiste est passé à l'Islam, qui « est né de la réaffirmation du totalitarisme de l'Empire romain d'Orient » ; et il invite à imaginer ce que devaient être les villes grandes et petites de l'Empire, qu'à Rome, « dans les grand édifices publics d'Alexandrie, d'Antioche, de Carthage et de toutes les villes mineures, les statues se comptaient par dizaines et par dizaines de milliers » sans compter une « quantité immense de mosaïques, de fresques, de stucs, qui représentaient eux aussi la figure humaine », et qu'« alors on se rend compte de la profondeur de la fracture entre les populations nomades qui arrivaient, et le contexte culturel qu'elles trouvaient » et que l'on comprend

5. Federico Zeri, *Derrière l'image. Conversations sur l'art de lire l'art*, Paris, Editions Rivages, 1988, p. 38.

pourquoi l'Islam interdit la représentation de la figure humaine, « précisément parce que cette représentation était le symbole de l'autorité impériale à laquelle il s'opposait », revendiquant ainsi sa propre autonomie.

Si je m'attarde quelque peu par digression sur les propos de Zeri, c'est que sa tentative de raconter ensemble de multiples points d'histoires et formes d'arts, d'ordinaire cloisonnés dans les disciplines et les spécialités académiques, m'intéresse quand bien même cet exercice de vulgarisation (« vulgarisation noble » comme disait Bergson) implique nécessairement des simplifications et des ambiguïtés, et donc sans aucun doute des objections dès que l'on chercherait à entrer dans d'autres détails que ceux dont il part. Zeri en était conscient, il est manifestement attentif à ne céder autant que possible à aucune facilité et, à ce qui furent initialement des conférences, il a pris soin de donner pour la publication écrite le nom de « conversations ». Sa tentative m'intéresse parce qu'elle m'aide, à travers l'évocation d'un tressage culturel complexe d'une période certes lointaine et de réputation assez peu prestigieuse, à observer et à me poser des questions sur le monde dans lequel je vis aujourd'hui. Mais je me garde bien de vouloir comparer sérieusement terme à terme n'importe quoi avec n'importe quoi, même s'il me faut remarquer que cela peut parfois provoquer des images utiles. Je me souviens par exemple d'un expert américain commentant dans un documentaire télévisuel les transformations du décor de l'église Sainte-Sophie à Constantinople après la crise de l'iconoclasme : « Saint-Sophie était la vitrine de l'empire byzantin. C'était le plus grand espace publicitaire qu'on puisse imaginer. Il est donc devenu nécessaire d'ajouter des mosaïques figuratives au bâtiment afin d'affirmer la politique orthodoxe officielle en terme de religion d'état ». On peut évidemment sourire, et contester l'usage et le sens d'un rabattement anachronique aussi audacieux. Pour ma part, en renversant ce court-circuit, je me suis mise à avoir une vision abstraite tragi-comique de l'ensemble architectural du réseau de galeries du métro parisien comme un immense temple de la religion d'état, catacombes officielles de la résurrection quotidienne du capitalisme. J'ai vu dans le métro une publicité pour une marque de matelas dont le slogan était : « Renaître chaque matin ». Il me revient aussi à l'esprit que dans un autre documentaire télévisuel, sur la matière noire, un physicien travaillant au CERN comparait la taille de l'un des sept détecteurs installé sur le Grand collisionneur de hadrons (l'accélérateur de particules LHC, anneau souterrain de 27 kilomètres de diamètre) à celle de Notre-Dame de Paris : « Nous sommes dans la caverne qui contient l'expérience ATLAS. [...] C'est comme si on avait construit la cathédrale Notre-Dame de Paris cent mètres sous terre. » Il semble ainsi que l'architecture de dimension monumentale soit souvent souterraine de nos jours. Sans façades extérieures. Sans fenêtres. *Weniger Licht*.

Les voyageurs des souterrains ouvrent des fenêtres de navigation sur leurs smartphones – quand il y a du réseau.

Le terme de remploi est utilisé par les historiens principalement pour deux techniques : l'architecture et l'écriture. Ce qui revient presque à dire : pour les documents et les monuments ; pour les choses faites pour marquer le temps matériellement, pour passer le temps, pour perdurer. Pour lister et commémorer en dur.

Selon Patrick Boucheron, il faut se souvenir que « le remploi est à la fois expression d'une fidélité et « recherche active des interstices » qui faillent la tradition, où peut se glisser l'identité de celui qui en use.[6] » Ceci n'est pas sans évoquer ce qu'écrivait Claude Lévi-Strauss, à propos du bricolage « qui ne se borne pas à accomplir ou à exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. » Il le fait en utilisant « des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société.[7] »

Boucheron parle aussi de « ratés du remploi », au sens où le remploi ne peut jamais intégralement convertir le passé, et ce qui reste peut toujours faire retour comme spectre[8]. « Perdre pour conserver, oublier pour se souvenir : telle est, profondément, la logique du remploi. Celui-ci implique toujours un sacrifice. Puisque tout ne peut passer l'épreuve du temps, puisqu'il faut bien admettre qu'il y ait de la perte, celui qui entend réemployer les dépouilles du passé doit se résoudre à discriminer l'héritage.[9] » Ou tamiser.

À propos de fragments d'une dalmatique conservés dans le trésor de la basilique Sant'Ambrogio, Boucheron remarque : « Avec ce travail de conservation des étoffes anciennes par la couture de tissu plus récent, on se situe à un niveau anthropologiquement essentiel de la culture du remploi. La « sélection salvatrice » est une pratique banale chez la couturière, et ce n'est certainement pas un hasard si Umberto Eco, dans sa typologie de la citation textuelle au Moyen Âge, décline la gamme qui mène du rajeunissement par l'ourlet à la transformation radicale par le patchwork, en passant par le stoppage, le rapiéçage, le raccommodage.[10] » Il

6. Patrick Boucheron, « Au coeur de l'espace monumental milanais. Les remplois de Sant'Ambrogio (IXe-XIIIe siècles) », dans *Remploi, citation, plagiat*, *op. cit.*, p. 165. La « recherche active des interstices » est une expression empruntée à Guy Lobrichon.

7. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* [1962], Paris, éditions Pocket, coll. « Agora », 1990, p. 35-36.

8. Dans son cours du 1er mars 2016, Boucheron renvoyait sur ce point à Agamben : « Mais de quoi est fait un spectre ? De signes, ou plutôt, plus précisément, de signatures, c'est-à-dire de ces signes, chiffres ou monogrammes que le temps marque sur les choses. Un spectre porte toujours avec lui une date, c'est-à-dire que c'est un être intimement historique. » Voir Giorgio Agamben, « De l'utilité et de l'inconvénient de vivre parmi les spectres », *Nudités*, Paris, Payot et Rivages, 2009.

9. Patrick Boucheron, *ibid.*, p. 166.

10. Patrick Boucheron, *ibid.*, p. 179.

me semble qu'il y a là un nœud intéressant : si l'on repense à ce qu'indiquait Zeri à propos du probable riche patrimoine textile des peuples germaniques qui se sont installés dans l'empire romain, et qu'on se laisse porter par les métaphores du bricolage de la couturière que Boucheron rapporte, via Eco, au remploi, on entrevoit peut-être comment cette pratique a pu se mettre en place par acculturation, violente certainement mais réciproque, comment ce que l'on pourrait appeler des techniques du mou ont pu interagir sur et avec des techniques du dur, comment dans la pratique du remploi l'habit du nomade et l'habitat du sédentaire ont trouvé à se combiner, entre corps et décor. Le remploi induit une sorte de permanence du devenir : la reprise, la transformation, sont à la fois toujours possibles mais toujours provisoirement fixées ; virtuelles et actualisées. À la jonction polysémique du bâti, entre la couture et l'édification, le texte semble voué à être le terrain favori du remploi, pour le jeu de « la disponibilité du passé aux usages du présent [11] », à la recherche du temps perdu.

Pour une description de la circulation entre Orient et Occident des motifs et des figures apparaissant dans les formes de l'art gothique, voire les structurant, voir le livre de Jurgis Baltrušaitis *Le Moyen Age fantastique*, et en particulier le chapitre III à propos des étoffes du monde islamique.

La cathédrale dentelle, art des Goths...

Mais il est nécessaire de distinguer le remploi de la citation, comme y invite Boucheron en commentant une lettre de Pétrarque (qui écrit à propos d'Ambroise et d'une image sculptée du saint dans la basilique : « la voix seule lui manque pour que nous voyions Ambroise vivant »). Il y a une bascule du remploi à la citation avec les humanistes. On pourrait se risquer à avancer que la citation devient le nom du remploi des temps modernes : elle est en quelque sorte un remploi avec nom d'auteur – sa transformation par l'apposition d'une signature, au remployé aussi bien qu'au remploi, dans le miroir des noms. « La citation est le contraire du remploi, au sens où la citation sépare tandis que le remploi assimile. [12] » Les deux sont de seconde main, mais la citation tranche, instaurant du même coup, par le nom, la date, une découpe assignée du temps en passé et présent (et aussi bien en proche et en lointain) et une science de la suture rétrospective, la philologie ; là où le rêve (évidemment impossible) du remploi est peut-être d'arrêter le temps [12] et de tout embrasser.

11. Patrick Boucheron, à propos d'un passage du livre de Reinhart Koselleck *Le futur passé*, dans « Palimpsestes ambrosiens : la commune, la liberté et le saint patron (Milan, XIe –XVe siècles) », *Le passé à l'épreuve du présent, appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, dir. P. Chastang, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008, p. 15-37.

12. Patrick Boucheron, « Au coeur de l'espace monumental milanais », dans *Remploi, citation, plagiat*, *op. cit.*, p. 189.

Pour dire l'histoire de toute une vie, l'autobiographe doit inventer certains moyens par lesquels les deux niveaux de l'existence puissent faire l'objet d'un récit : le passage rapide des événements et de l'action ; la lente exposition des seuls moments solennels d'émotion concentrée. La séduction qu'exerce De Quincey vient de ce que les deux niveaux sont superbement, sinon également combinés. En effet, page après page, nous voici en compagnie d'un gentilhomme cultivé qui décrit avec charme et éloquence ce qu'il a vu et connu : les diligences, la révolte irlandaise, l'apparence et la conversation de George III. Puis, brusquement, la paisible narration est coupée en deux, une arche s'ouvre au-delà d'une autre arche, nous avons la révélation de quelque chose qui fuit à jamais, s'échappe à jamais, et le temps s'arrête.

Virgina Woolf, « L'autobiographie de De Quincey » [*The Common Reader II*, 1933], *Lectures intimes*, trad. F. Herbulot et C. Jardin, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons Poche », 2013, p. 260.

Il y a aussi à différencier le remploi et le palimpseste : un palimpseste est le remploi fonctionnel d'un support par effacement d'un ancien contenu et inscription d'un nouveau. Mais ce qui est si séduisant dans le palimpseste en tant que modèle, c'est qu'il associe à une renaissance (principe dont relève aussi la citation) la possibilité simultanée d'une survivance de l'ancien, comme le remploi. Toutefois, là où le remploi procède par enchâssement, juxtaposition, le palimpseste est superposition.

C'est cela qui est si émouvant dans l'expérience offerte par la crypte de l'abbaye Saint-Germain à Auxerre : cette combinaison de synchronie et de diachronie, de simultanéité et de successivité historique concertées dans le même espace.

*

Tandis que je tachais de m'informer sur la pratique et le concept historique de remploi, je notai un jour dans mon carnet, très sommairement, comme pense-bête : « remploi comme cannibalisme » et « remploi - anthropophagie ». Je ne me souviens plus exactement par quelles associations ou intuitions j'en venais à de tels rapprochements ; sans doute en naviguant quelque part entre un imaginaire de la dépouille et ma connaissance, trop vague, du modernisme brésilien et des effets du *Manifeste anthropophage* de Oswald de Andrade. Mais je trouvai là l'occasion (ou la nécessité) de me mettre enfin à lire l'anthropologue Viveiros de Castro. Je commençais par le texte « L'arrêt de monde » – puissant anti-dépresseur. À la toute fin, on y trouve ces lignes :

> une chose est certaine : les collectifs amérindiens, avec leurs populations comparativement modestes, leurs technologies relativement simples mais ouvertes à des agencements syncrétiques de haute intensité, sont une « figuration de l'avenir[255] », et non pas une survivance du passé. Maîtres du bricolage techno-primitiviste et de la métamorphose politico-métaphysique, ils sont l'une des chances possibles, en vérité, de la *survie du futur*[256].[13]

Elles n'attestent pas ma comparaison conceptuelle, mais elles semblent indiquer en tout cas que s'interroger sur le remploi comme pratique matérielle médiévale peut permettre d'aboutir à des questionnements métaphysiques proches de ceux posés par l'anthropologie amérindienne. J'espère qu'il ne s'agit pas seulement de *Zeitgeist*.

C'est bien sûr avec *Métaphysiques cannibales*[14] que je trouvais à poursuivre quelques méditations sur d'éventuelles « affinités » entre remploi et cannibalisme.

13. Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, « L'arrêt de monde », dans *De l'univers clos au monde infini*, dir. É. Hache, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 339.

14. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, coll. « MétaphysiqueS », 2009.

Dans le chapitre intitulé « Métaphysique de la prédation » (formule prise à Lévi-Strauss), Viveiros de Castro retrace rapidement comment il a élaboré[15] ce qu'il a dégagé sous le nom de perspectivisme, à partir d'une comparaison entre le cannibalisme tupinambá (système bellico-sociologique de capture, exécution et dévoration cérémonielle des ennemis « beaux-frères » – celui décrit par Montaigne) et le cannibalisme araweté, qui en est une transformation (cannibalisme « posthume » qu'il qualifie de mystico-funéraire, où les divinités célestes dévorent les âmes des morts[16]). Il en déduit comme propriété du cannibalisme « un processus de transmutation de perspectives, où le « je » est déterminé en tant qu'« autre » par l'acte d'incorporation de cet autre, qui à son tour devient un « je », mais toujours *dans l'autre*, littéralement « *à travers* l'autre », c'est-à-dire que le cannibalisme implique « un mouvement paradoxal d'autodétermination réciproque par le point de vue de l'ennemi ». Cette logique de la prédation ordonne les relations sociales avec l'extérieur de la tribu (chasse et guerre) – en intégrant les tabous propres à la parenté et au genre.

C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense.

toute pensée de nous connue advient à une chair.

À « recherche sans découverte », Merleau-Ponty avait, dans l'extrait que j'ai rapporté sur Montaigne, adjoint la formule de « chasse sans prise » : je l'ai laissée de côté, peut-être même refusée (je me sens plutôt cueilleuse que chasseuse). Mais elle fait retour, ici, et je m'interroge : la métaphysique de la prédation est-elle essentiellement masculine, puisque c'est l'homme qui chasse ? Pierre Clastres a raconté la vie d'un homme à panier[17] chez les Aché[18], Krembegi, qui n'a jamais chassé ; et celle d'un autre homme, Chachubutawachugi, qui n'était pas, en quelque sorte, un inverti intégral et créait donc plus de désordre : victime de *pane*, il n'utilisait plus son arc, mais chassait encore à la main de petits animaux ; son panier, il ne le portait pas comme les femmes ; et il se fabriquait des colliers non orthodoxes, *remployant* bouts de métal, balle de caoutchouc, flacons de pénicilline : peut-on dire qu'il avait transféré la prédation de la pratique de la chasse à celle de la parure ? Qu'il pratiquait là quelque chose comme une chasse sans prise ? Et que cette chasse sans prise était peut-être en même temps précisément le signe de la fin de son peuple, de son monde[19] ?

15. Je trouve significatif qu'il se sente rhétoriquement obligé (et pour feindre de s'en excuser) d'indiquer à cet endroit là de son livre qu'il fait un « rapide détour par le récit autobiographique » (en l'occurrence « empiriquement fondé sur [son] expérience en tant qu'ethnologue américaniste »).

16. Pour une description et une analyse détaillées, voir Eduardo Viveiros de Castro, « Le meurtrier et son double chez les Araweté : Un exemple de fusion rituelle », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, n°14 (« Destins de meurtriers », dir. M. Cartry et M. Detienne), 1996, p. 77-104.

17. Y a-t-il des exemples de femmes à arc ? Y a-t-il des Jeanne d'Arc amérindiennes ? Les « amazones » qui attaquèrent l'expédition de Francisco de Orellana le 24 juin 1542, léguant par le regard de leur ennemi un nom mondial au grand fleuve et à sa forêt, étaient-ce des femmes, des hommes aux cheveux longs, une légende, un fantasme ?

18. Pierre Clastres, *Chronique des indiens Guayaki*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1972. Voir le chapitre VII, « Vie et mort d'un pédéraste ».

19. Comme chez Proust d'une certaine manière.

« Ne pas être cannibale, c'est être condamné à mort[20] » écrit Clastres à propos du cannibalisme des Aché Gatu (tous les Aché ne sont pas cannibales, et c'est justement en les interrogeant sur cette différence que Clastres peut obtenir une explication non tautologique de leur pratique). Il s'agit principalement d'un endocannibalisme, en guise de sépulture. Clastres remarque aussi que c'est par « la transmigration d'*ove* » (âme) du mort mangé qu'il est possible, par transmission du nom du mort aux enfants nés d'une mère enceinte au moment du repas, de « dater à peu près certains événements et d'introduire un minimum d'ordre chronologique dans le passé récent des Aché. » Le cannibalisme sert de calendrier[21].

Le 8 juillet 2012, alors en résidence à Giverny avec neuf autres collègues artistes et historiens de l'art de divers pays, j'ai préparé un gâteau au chocolat et à la crème de marron pour le dîner – nous avions collectivement décidé de prendre tous les dîners ensemble au cours des deux mois que durerait notre petite communauté à la Terra Foundation, et un roulement s'organisait spontanément au fil des jours pour la préparation des différents mets de nos repas partagés. Pour pimenter (spirituellement) mon dessert, j'élaborai une devinette décorative en sucre glace, en suggérant aux convives de tester leurs classiques de l'art et d'en reconnaître le motif : *la sorte de voie lactée entourant les 3 pistons de courant d'air* dans le Grand Verre de Duchamp, support de cette inscription *en mouvement* (l'épanouissement). Ce gâteau accompagnait la remise d'un cadeau célébrant la résolution d'une autre énigme lancée à mes camarades quelques jours auparavant, suite à ce que certains s'étaient interrogés sur le sens du titre d'une de mes œuvres – *SHARP BARGAIN (Baltimore)* – lors d'une présentation que je faisais de mon travail. Plutôt que d'en dévoiler la clef, j'avais proposé un petit concours en promettant un prix à celui ou celle qui trouverait la solution[22]. Le lendemain du dîner, j'imprimais sur une feuille de

20. Pierre Clastres, *Chronique des indiens Guayaki*, *op. cit*, p. 333.

21. Ce point apparait dès la première communication (1963) résultant de cette enquête sur les Aché, rédigée semble-t-il par Lucien Sebag et co-signée par Pierre Clastres (ils ont effectué les quatre premiers mois sur le terrain ensemble, et Sebag est ensuite allé travailler sur un autre peuple, les Ayoré) : « On comprend dès lors pourquoi la datation est aisée : un enfant de huit ans ayant un « bykwa » humain me permet de savoir qu'un homme a été mangé, au plus tard neuf mois avant sa naissance. » Pierre Clastres et Lucien Sebag, « Cannibalisme et mort chez les Guayakis (Achén) », *Revista do Museu Paulista*, XIV, 1964, p. 174-171 ; repris dans *Gradhiva*, n°2, 2005, p. 129-133. Dans son étude sur le nom propre chez les indiens Txicao, l'ethnologue Patrick Menget a écrit : « Le prix du nom est, dans cette société, toujours peu ou prou la mort de l'autre. Ni dans la pratique, ni dans l'idéologie, les Txicao ne conçoivent l'acquisition d'identités sans le passage par la violence et la mort de l'autre. » Et « tous les Txicao acquièrent des quanta d'identités étrangères, dans des opérations dangereuses où ils retrempent leur identification entre eux. La personne est une construction continue, dont les noms et surnoms acquis à partir de la naissance rythment la progression. Par une série de renvois, tantôt récents, tantôts anciens, tantôt singuliers, tantôt collectifs, tantôt au dedans, tantôt au dehors, les noms de personne mettent en jeu le primat ontologique de la relation à l'extérieur et commandent donc normalement, comme c'est le cas dans certaines sociétés endonymiques, les opérations de classement du système de parenté. » Voir Patrick Menget, « Le propre du nom. Remarques sur l'onosmatique Txicao », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 79, n°1, 1993, p. 29-30.

22. Qui se tient dans l'une des six inscriptions de l'œuvre *À bruit secret* de Duchamp. Je ne me souviens plus très bien, mais il me semble que cette initiative donna lieu à un certain nombre d'interprétations assez délirantes et drôles, encouragées par le fait que le titre était en anglais et mes interlocuteurs nativement anglophones pour la plupart. Il y eut en fait deux vainqueurs : Hervé, un *senior fellow,* présent pour quelques jours seulement, et qui, déjà reparti à Providence, me laissa entendre discrètement dans un échange d'emails que la clef ne lui avait pas échappé ; et Sophie, brillante historienne, qui se prit au jeu avec un acharnement très émouvant et efficace, et reçut en cadeau les écrits de Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, intitulés *Le Grand Déchiffreur*.

format A4 la photo-souvenir que j'avais faite du gâteau avant consommation, afin de l'épingler dans l'atelier que j'occupais. Au mur était déjà accrochée l'œuvre *Auxerre, 4 septembre 2010*, que j'avais apportée avec moi à Giverny. Après quelques pas pour me distancer de ce mur sur lequel je venais d'ajouter assez fièrement mon beau gâteau, je fus prise d'un certain malaise : un arrière-goût de cannibalisme. Il sautait aux yeux que le nuage-halo à pistons duchampien condensait la forme du cadavre de ma grand-mère enveloppé dans le drap et les croisées de la fenêtre donnant sur la ville. Dans un message du 10 juillet, rapportant le dénouement du concours et autres nouvelles de notre tribu estivale, j'écrivais d'ailleurs au vainqueur absent : « Le cannibalisme des ancêtres a de beaux jours devant lui... Ce gâteau est le résultat le plus abouti de mon travail en résidence ici pour l'instant. »

Viveiros de Castro a déduit un perspectivisme du cannibalisme posthume des Araweté en écoutant leurs chants de guerre, qui formulent, par un jeu d'énonciation très sophistiqué, un état de fusion rituelle entre le meurtier et la victime, selon une opération qu'il a qualifiée savoureusement de « mort ventriloque ». Voici ce qu'il écrit en étudiant l'un de ces chants : « On se trouve devant ce qu'on pourrait appeler un processus de réverbération : un ennemi mort cite sa victime araweté (vers n° 1) et ensuite cite son propre tueur (vers n° 5-8), tout cela à travers les paroles de ce dernier, qui « cite » globalement ce que sa victime à lui est en train de proférer. Tous ceux qui sont cités sont, tout compte fait, des Araweté : le mort Moiwito, le tueur Yakati-ro, mais cela toujours du point de vue d'un tiers, la victime ennemie.[23] » Réverbération, citation : s'agit-il d'une variante de cannibalisme que l'on pourrait étiqueter « citatif narcissique » ? L'anthropologue brésilien commente ce cannibalisme où « on ne mange que des mots » : le guerrier, par son chant, « s'appréhende comme sujet à partir du moment où il se voit soi-même à travers le regard de sa victime, ou plutôt, où il prononce sa singularité à lui par la voix de celle-ci.[24] » Il s'agit donc d'un perspectivisme de voix[25].

23. Eduardo Viveiros de Castro, « Le meurtrier et son double chez les Araweté... », *op. cit.*

24. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, *op. cit*, p. 113-114. Dans la suite du chapitre « Métaphysique de la prédation », il s'appuie sur les disctinctions entre totémisme et sacrifice proposées par Lévi-Strauss dans le chapitre VIII (« Le temps retrouvé ») de *La pensée sauvage* – portées grosso modo par l'opposition entre métaphore et métonymie – pour inscrire le cannibalisme dans le paradigme du sacrifice, en laissant entendre toutefois que l'exemple du cannibalisme araweté pourrait permettre de « dissoudre » le schéma en question, tel que Lévi-Strauss l'a lui-même fait avec celui du totémisme. Je rappelle que dans un passage que j'ai cité, Patrick Boucheron rapporte la logique du remploi au sacrifice. Il y a sans doute à partir de ces quelques indications une piste pour continuer à penser ensemble remploi et cannibalisme.

25. Je me demande dans quelle mesure cette opération est comparable à ce que j'ai essayé de décrire à propos de la position adoptée par Wróblewski pour sa série de dessins *Mourning News* sur l'annonce de la mort de Staline. Voir *supra*, « Notes d'un voyage à Madrid », p. 125.

Dépouilles ou l'équivoque fatale

Le multinaturalisme est une autre notion développée par Viveiros de Castro dans sa définition d'une anthropologie fondée sur la pensée des amérindiens. Il s'agit non pas d'un anthropocentrisme comme dans l'anthropologie occidentale, mais d'un anthropomorphisme : « La condition commune aux hommes et aux animaux n'est pas l'animalité, mais l'humanité.[26] » Il en résulte, à l'écoute des mythes, « l'idée selon laquelle la forme visible de chaque espèce est une simple enveloppe (un « vêtement ») qui cache une forme interne humaine, accessible seulement aux yeux de la même espèce ou de certains commutateurs perspectifs tels que les chamanes.[27] » Viveiros de Castro précisa lors d'un dialogue public récent qu'il ne fallait pas voir ce vêtement-corps comme un déguisement de carnaval, mais plutôt comme un scaphandre, qui permet de fonctionner dans un milieu.

Il y a les dépouilles du « cortège de tête » et celles des CRS en carapace. Des humains de part et d'autre (pour l'instant) mais avec des scaphandres différemment adaptés au milieu de la manifestation.

Viveiros de Castro avertit qu'il ne faut « pas perdre de vue la différence cachée à l'intérieur des homonymes trompeurs qui connectent-séparent notre langue à celle des autres espèces[28] ». La traduction perspectiviste (tâche du chamane) n'est pas de trouver, par « charité interprétative », « une synonymie naturelle entre les cultures humaines » (le multiculturalisme occidental), mais d'affirmer au contraire « une homonymie contre-nature entre le discours des espèces vivantes qui est à l'origine de toute sorte d'équivoques fatales. »

Comment savoir si on se laisse ou non abuser par les homonymies ? Cela m'arrive-t-il par exemple à propos du mot « bâti », lorsque j'imagine la genèse de l'art gothique ? Et que dire du mot « dépouille » ? N'est-ce pas un terme qui relève typiquement des « sens opposé dans les mots primitifs » indiqués par Freud[29] ?

DÉPOUILLER v. tr., d'abord *despoillier* (v. 1135), est hérité du latin *despoliare*, composé de *de-* et *spoliare* (→ spolier). Le composé, «piller, spolier», a dû prendre à l'époque impériale le sens de «priver de ses vêtements», car celui-ci se retrouve dans la plupart de ses représentants romans.

♦ Le mot dans ses premières attestations conserve le sens latin de «dénuder, priver de ses vêtements». Par extension, en gardant l'idée fondamentale d'«ôter ce qui couvre», il est passé à d'autres types de compléments (peau d'un serpent qui mue, 1265; végétal, papillon qui sort de sa chrysalide). L'idée étymologique de «piller» est réactivée avec une idée de violence dans le sens d'«enlever à (qqn) ce qu'il a pour se l'approprier» (v. 1225); les deux sens se croisent dans un emploi populaire récent pour «obliger qqn sous la menace à se défaire d'un vêtement; voler». Un emploi figuré pour «enlever» (v. 1580) s'est dégagé, et, au siècle suivant, pour «analyser, examiner minutieusement en vue d'un certain usage» (1690). ◇ Ce verbe a été repris techniquement pour «ôter la peau d'un animal mis à mort» (1611), évolution qu'il doit en partie à un rattachement spontané à *peau* (→ dépiauter); il est alors quasi synonyme de *dépecer*.

▸ Son dérivé le plus ancien est le déverbal **DÉPOUILLE** n. f., d'abord *despueille* (av. 1150) puis *despuille* (1170). Le mot est d'abord employé au pluriel pour désigner le butin, ce dont on a dépouillé l'ennemi et, par extension, tout ce dont on s'empare aux dépens d'autrui. Le sens particulier de «vêtement dont on s'est dévêtu» (1170) a disparu. Celui de «récolte», d'abord attesté dans un document juridique (1283), est archaïque. ◇ À partir du XVIe s., *dépouille* désigne spécialement un cadavre (1550), peut-être en relation avec le sens technique (vénerie, art culinaire) de «peau enlevée à un animal» (1573). ◇ L'expression ***système des dépouilles*** est un calque de l'anglo-américain *spoil system*, pratique américaine consistant à se partager les principaux postes administratifs à la suite d'une victoire électorale. ◇ Enfin, comme déverbal récent de *dépouiller*, le nom s'applique (v. 1970-75) au vol de vêtements par la menace.

Un cadavre est dépouillé du corps. Ainsi il faut le réincorporer, ou l'inhumer (l'humain est terrestre). Le nom poursuit son inscription en mouvement, invisible ou lisible, en transformation.

26, 27 et 28. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales, op. cit*, p. 35. ; p. 32 ; p. 41.

29. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*. Émile Benveniste a discuté le texte de Freud en réfutant la validité linguistique des exemples de Carl Abel sur lesquels il s'appuie (voir le chapitre « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » dans *Problèmes de linguistique générale I*).

Walker Evans, *Sponge diver's suit, Florida*, 1941

Car c'est dans la terre considérée dans un ensemble (terre, eau, atmosphère) que doivent se rechercher les génies. Et les statues sont en quelque sorte des vêtements abandonnés dans une forêt : le premier vagabond venu les revêt, le premier génie venu s'y incarne... s'il n'est pas gêné aux entournures. Cette mystérieuse humanisation des simulacres illustre mieux que toute autre considération le sort des statues.

Robert Desnos, « Pygmalion et le Sphinx », *Documents*, 2e année, n°1, 1930. Je citais la phrase centrale de ce passage dans le livre *La ville que nous voyons* (page 69) en rapport avec la première séquence du film *Les Lumières de la ville* de Charlie Chaplin.

EXPLICATION DE LA VIE ET DE LA MORT.

La mort est un changement de vêtements.

Victor Hugo, *Post-Scriptum de ma vie*

Walker Evans, *Sponge diver's suit, Florida*, 1941

En essayant de saisir ce que recouvrait le multinaturalisme, je me suis demandé si il n'y avait pas quelque rapport à méditer avec ce que des poètes de nos contrées ont cherché à désigner par surnaturalisme, ou supernaturalisme ; encore faut-il reconnaître qu'en étudiant l'histoire du surnaturalisme en littérature, nous avons affaire à un multi-surnaturalisme : à peu près un par poète. Le surnaturalisme n'est pas le surnaturel mais quelque chose comme une métaphysique esthétique (ou l'inverse), anti-naturaliste, mais où le surnaturel n'est pas tant spirituel que naturel. Le mot *supernaturaliste* arrive par Goethe chez Nerval (dans la traduction de *Faust* : il y a un supernaturaliste dans l'ébouriffant défilé de représentants en tous genres de l'intermède du Songe d'une Nuit de Walpurgis). Baudelaire, pour décrire la méthode de Delacroix dans son Salon de 1846, s'empare de *surnaturaliste* à travers une citation de Heine.

> l'art visionnaire a dû composer avec les normes scientifiques du naturalisme appliquées aux productions de la vie mentale. La notion de *surnaturalisme* permit aux penseurs romantiques d'accorder l'imagination et l'expérience du surnaturel avec les critères des sciences naturelles. Dans le domaine anglais, l'expression *Natural Supernaturalism* employée par Thomas Carlyle dans *Sartor Resartus*, au début des années 1830, désigne, selon M. H. Abrams, une vaste tendance à « naturaliser le surnaturel et humaniser le divin[24] ». 30

Si pour Baudelaire critique d'art le terme de surnaturalisme souligne l'opposition romantique (« intimité, spiritualité ») au naturalisme, si chez Nerval « l'état de rêverie *super-naturaliste* » s'appuie sur un intérêt syncrétique mystico-cabalistico-alchimique, si pour Hugo « le surnaturalisme est immanent », le propre du surnaturalisme semble toutefois résider dans l'expérience hallucinatoire – ainsi que le retrace Jean-François Chevrier dans son livre *L'hallucination artistique* – mais selon des expédients divers, du somnambulisme à la folie en passant par l'opium. 31

Baudelaire réemploie le mot surnaturalisme dans la présentation qui accompagne la première traduction qu'il publie d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe, « Révélation magnétique » en l'occurrence[32]. Baudelaire s'attache dans ce petit texte réjouissant à situer Poe parmi les « romanciers qui ne marchent qu'appuyés sur une méthode

30. Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique, de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012, p. 24.

31. Relevons également, à part, des notes intrigantes de mai 1847 dans les Carnets de Proudhon, formulant une hypothèse restée inédite sur un état ultérieur de l'humanité : « *Surnaturalisme de l'Humanité* : dans son origine et sa fin. Cela semble d'abord contradictoire, comment le développement régulier des sciences positives et par suite de la logique et de l'Économie sociale doivent nous mener à une conclusion miraculeuse ; comment la vie de l'Humanité étant ou paraissant enfermée dans le cercle de la nature, sa destinée est néanmoins *surnaturelle.* » Proudhon poursuit par un questionnement géologico-biologique sur l'origine de l'homme et de la vie, puis : « Par conséquent, il faut admettre que nous qui mourons, aujourd'hui, et qui cependant ne pouvons pas être retranchés de l'Humanité, pas plus dans sa fin que dans son commencement, — nous sommes, pour ainsi dire, CONSERVÉS (Cf. *Limbes des patriarches*), pour cette transition surnaturelle. Mais où, quand, comment; qu'est-ce qui subsiste de nous, quand par la mort, le moi et le non-moi, l'Être tout entier, a disparu ? » À cette interrogation toute métaphysique, s'ensuit, selon la téléologie typiquement socialiste, un développement qui n'est pas sans évoquer ce que l'on classe aujourd'hui dans la catégorie du transhumanisme. Voir Pierre Haubtmann, *Pierre-Joseph Proudhon : sa vie et sa pensée, 1809-1849*, Paris, Beauchesne, 1982, p. 676-677.
En ce qui me concerne, j'en déduis que les limbes sont du « hasard en conserve ».

32. Dans la revue *La liberté de penser*, 15 juillet 1848.

créée par eux-mêmes », « plus ou moins philosophes », « romanciers curieux ». Que font-ils selon Baudelaire ? :

P. Vous dites que, dépouillé de son corps, l'homme sera Dieu ?
V. (*après quelque hésitation*). Je n'ai pas pu dire cela, c'est une absurdité.
P. (*consultant ses notes*). Vous avez affirmé que, dépouillé du vêtement corporel, l'homme serait Dieu.
V. Et cela est vrai. L'homme ainsi dégagé serait Dieu, il serait désindividualisé; mais il ne peut être ainsi dépouillé, — du moins il ne le sera jamais;

Edgar Poe, *Révélation magnétique*

Tous ces gens, avec une volonté et une bonne foi infatigable, décalquent la nature, la pure nature. — Laquelle? — La leur.

Vraiment dommage que j'ai perdu mon petit manège bricolé à partir de Montaigne

Dans les œuvres de plusieurs d'entre eux, on voit la préoccupation d'un perpétuel surnaturalisme. Cela tient, comme je l'ai dit, à cet esprit primitif de *chercherie*, qu'on me pardonne le barbarisme, à cet esprit inquisitorial, esprit de juge d'instruction, qui a peut-être ses racines dans les plus lointaines impressions de l'enfance.

Chercherie, excellent : pour une thèse primitive et barbare

Ah tiens ! revoilà le côté « Le monde n'est qu'une école d'inquisition »

Il est certain que ces esprits spécialement littéraires font, quand ils s'y mettent, de singulières chevauchées à travers la philosophie. Ils font des trouées soudaines, et ont de brusques échappées par des chemins qui sont bien à eux.

La marche du cheval...

Le premier de ces trois passages est particulièrement intéressant en regard du concept de multinaturalisme, et doublement : non seulement il décale par cette splendide incise « — Laquelle ? — » le principe d'une seule nature, en suggérant que tous ces écrivains ont chacun leur nature, spécifique, et donc qu'il y a éventuellement autant de natures que d'individus (puisqu'on peut dire que dans ce cas chaque espèce d'écrivains est réduite à un individu) ; mais il affirme aussi que le travail même de ces écrivains est une démultiplication de leur nature, par décalque : ils produiraient donc des natures secondes, comme il y a des *vies secondes*, selon la belle formule de Tony James forgée à partir de l'incipit d'*Aurélia* de Nerval : « Le rêve est une seconde vie. »

Chez Hugo, les occurrences du terme surnaturalisme se trouvent principalement dans l'ensemble de textes philosophiques du début des années 1860 (publiés de façon posthume au tout début du XXe siècle). Dans « Contemplation suprême », Hugo part du « triple regard » du poète – observation, imagination, intuition – pour distinguer, bien qu'ils forment trois aspects du même phénomène, l'humanité (« dont nous sommes »), la nature (« qui nous enveloppe »), le surnaturalisme (« qui nous enferme en attendant qu'il nous délivre »). Il en arrive à la formulation suivante :

Qu'est-ce que l'humanité ? C'est la partie de la nature insérée dans notre organisme. Et qu'est-ce que le surnaturalisme ? C'est la partie de la nature qui échappe à nos organes. Le surnaturalisme, c'est la nature trop loin.

Pour Hugo, « l'idée de Nature résume tout », et le surnaturalisme est pré-science : il désigne ce qui n'est pas encore à la portée de l'observation scientifique. L'emblème

Le bleu. La mort.

de cette nature rapprochée est le téléscope (voir le récit de la visite chez Arago, qui lui propose de regarder par une lunette qui grossit quatre cent fois ; Hugo lui dit qu'il ne voit rien, Arago lui répond qu'il voit la Lune, Hugo continue à lui dire qu'il ne voit rien, Arago lui dit : « Regardez » ; Hugo écrit : « Je suivis l'exemple de Dante vis-à-vis de Virgile. J'obéis. »). Dans un développement où il prétend que le surnaturalisme est un mot inventé par la science académique et officielle pour rejeter « toute la partie de la nature qui ne tombe pas sous nos sens », Hugo donne aussi cet exemple : « L'électricité a longtemps fait partie du surnaturalisme. » On comprend ainsi qu'il puisse tout aussi bien affirmer : « ce mot est vide. Il n'y a pas de surnaturalisme. Il n'y a que la nature. » Ou encore, dans *Les Travailleurs de la mer* (1866), au chapitre « À maison visionnée habitant visionnaire » sur la propension au songe, à l'hallucination, à la rêverie chez Gilliatt (« C'était un pensif. ») :

Rilke

La rêverie, qui est la pensée à l'état de nébuleuse, confine au sommeil, et s'en préoccupe comme de sa frontière. L'air habité par des transparences vivantes, ce serait le commencement de l'inconnu ; mais au-delà s'offre la vaste ouverture du possible. Là d'autres êtres, là d'autres faits. Aucun surnaturalisme ; mais la continuation occulte de la nature infinie. Gilliatt, dans ce désœuvrement laborieux qui était son existence, était un bizarre observateur. Il allait jusqu'à observer le sommeil. Le sommeil est en contact avec le possible, que nous nommons aussi l'invraisemblable. Le monde nocturne est un monde. La nuit, en tant que nuit, est un univers. L'organisme matériel humain, sur lequel pèse une colonne atmosphérique de quinze lieues de haut, est fatigué le soir, il tombe de lassitude, il se couche, il se repose ; les yeux de chair se ferment ; alors dans cette tête assoupie, moins inerte qu'on ne croit, d'autres yeux s'ouvrent ; l'Inconnu apparaît. Les choses sombres du monde ignoré deviennent voisines de l'homme, soit qu'il y ait communication véritable, soit que les lointains de l'abîme aient un grossissement visionnaire ; il semble que les vivants indistincts de l'espace viennent nous regarder et qu'ils aient une curiosité de nous, les vivants terrestres ; une création fantôme monte ou descend vers nous et nous côtoie dans un crépuscule ; devant notre contemplation spectrale, une vie autre que la nôtre s'agrège et se désagrège, composée de nous-mêmes et d'autre chose ; et le dormeur, pas tout à fait voyant, pas tout à fait inconscient, entrevoit ces animalités étranges, ces végétations extraordinaires, ces lividités terribles ou souriantes, ces larves, ces masques, ces figures, ces hydres, ces confusions, ce clair de lune sans lune, ces obscures décompositions du prodige, ces croissances et ces décroissances dans une épaisseur trouble, ces flottaisons de formes dans les ténèbres, tout ce mystère que nous appelons le songe et qui n'est autre chose que l'approche d'une réalité invisible. Le rêve est l'aquarium de la nuit.

Y a-t-il une équation :

$$\frac{\textit{Le rêve est une seconde vie}}{\textit{Le rêve est l'aquarium de la nuit}} = \textit{vie fœtale (vie primaire) ?}$$

À relire Hugo, il me semble que l'on pourrait aussi avancer la définition suivante : le surnaturalisme est relation d'inconnu[33]. Je ne sais dans quelle mesure cela vient étayer cette intuition, mais Hugo a aussi noté au moment du siège de Paris en 1870 :

Ce n'est même plus du cheval que nous mangeons. C'est *peut-être* du chien ? C'est *peut-être* du rat ? Je commence à avoir des maux d'estomac. Nous mangeons de l'inconnu !

34

33. Selon la notion forgée par le psychanalyste Guy Rosolato. Voir *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978. Dans sa préface, Rosolato indique une piste qu'il n'a pas traitée sur « les métaphores de la lumière et des ténèbres [...] particulièrement *parlantes* quant à la relation d'inconnu » (p. 14).

34. Victor Hugo, *Choses vues*, 30 décembre 1870. Cité par J.-B. Pontalis dans l'avant-propos de « Destins du cannibalisme », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°6, 1972.

On en est toujours là, à chercher comment goupiller opposition au Progrès et progressisme démocratique à une échelle qui dépasserait le gros village. S'en sortira-t-on un jour (et le faut-il ?) de la schizophrénie entre le nécessaire retrait (ou exil, ou dépolitiquage) de l'artiste ou du poète pour accomplir l'œuvre et la participation à la lutte et à l'organisation populaire dans les rues et les campagnes ?

Il est certainement utile de se demander dans quelle mesure les différences entre le surnaturalisme de Baudelaire et celui de Hugo sont de nature politique. Je n'ai pas une connaissance suffisamment précise des documents et des analyses de leurs apparentes volte-face respectives dans la période 1848-1852. Je me contente d'indiquer que le surnaturalisme de Hugo concorde avec sa position républicaine progressiste des années d'exil, en particulier à travers son intérêt pour les avancées scientifiques. Dans le cas de Baudelaire, on peut se reporter à la troisième occurrence du surnaturalisme dans ses écrits, où en toute logique il associe Poe à Delacroix, dans l'article sur l'Exposition universelle de 1855, c'est-à-dire le texte où il commence à affirmer son rejet du « progrès indéfini »[35]. Dans la troisième partie, consacrée à Delacroix, Baudelaire associe à deux reprises le surnaturalisme au terme d'intensité : d'abord à propos de certaines femmes peintes (« dans le regard, l'intensité du surnaturalisme »), puis dans le passage suivant :

Cependant, l'opium avait produit son effet accoutumé, qui est de revêtir tout le monde extérieur d'une intensité d'intérêt.

Edgar Poe, *Souvenirs de M. Auguste Bedloe,* traduit par Baudelaire en 1852.

Edgar Poe dit, je ne sais plus où[1], que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.

Baudelaire invente à partir de Poe une tenue surnaturaliste (modèle Delacroix) avec la métaphore introduite par sa traduction, en employant le mot revêtir pour rendre *enduing*. Cette opération se dédouble dans le texte de 1855 pour suivre la dissociation des deux termes de l'expression initiale « *an intensity of interest* » de Poe, et vient célébrer la peinture de Delacroix en la qualifiant de traduction elle-même !

Je ne suis pas suffisamment familière de la pensée de Deleuze pour pouvoir affirmer que ce qu'il entend par intensité correspondrait plus ou moins à ce qu'indiquent Poe et Baudelaire à propos de l'expérience de l'opium ou de la peinture de Delacroix, mais la question m'intéresse en elle-même et aussi dans la mesure où Viveiros de Castro réutilise avec insistance le concept deleuzien d'intensité pour distinguer affinité et filiation dans les systèmes de parenté amazoniens (mais je dois avouer que je ne comprends pas bien ce qu'il en fait). Par contre Viveiros de Castro remarque aussi, à partir de l'affirmation de Lévi-Strauss que « la mythologie amérindienne possède un endroit et un envers, un sens progressif (totémisme) et un autre régressif (sacrifice) », que « le chamanisme et le perspectivisme amérindien appartiennent, sans équivoque, à l'envers, monde du sens régressif », et là où

35. La majeure partie de la célèbre charge de Baudelaire contre le progrès dans la première partie du texte n'apparaît toutefois pas dans la publication initiale dans *Le Pays* le 26 mai 1855, mais seulement lors de sa reprise dans *Curiosités esthétiques* (1868), sans qu'il ait apparemment pu être établi si ce passage était déjà écrit en 1855 mais supprimé, ou s'il est postérieur.

« le complexe civilisateur de l'origine du feu de cuisson suppose les schémas : disjonction ciel/terre ; instaurations des périodicités saisonnières ; différenciation des espèces naturelles », les opérations chamaniques perspectivistes se fondent à l'inverse sur « l'élément du chromatisme crépusculaire[36] ciel-terre (voyage chamanique), celui du fond universellement humain de tous les êtres, et d'une technologie des drogues (le tabac) qui brouille radicalement la distinction entre nature et culture, en définissant une province de la « surnature », c'est-à-dire de la nature pensée en tant que culture. »[37]

Dans le dialogue public récent déjà mentionné[38], Viveiros de Castro fait cette remarque qui produit une image puissante et drôle : il dit que les substances hallucinogènes sont des « prothèses chimiques que les indiens utilisent comme nous utilisons des prothèses comme des livres, des bibliothèques, etc. Ils ont leurs prothèses techniques d'une autre nature. » L'idée de prothèse prolonge celle du scaphandre et traduit le principe d'un savoir qui passe nécessairement par l'incorporation, aussi bien comme absorption qu'adjonction, en vue d'une transformation[39], celle par exemple nécessaire au chamane pour accomplir sa tâche, non exempte de dangers, de « diplomate cosmopolite » entre les espèces.

Faut-il se demander à quand les tests salivaires à la sortie des bibliothèques d'Ile-de-France ?

Baudelaire commençait son texte sur l'Exposition universelle de 1855 en appelant au cosmopolitisme comme méthode de critique, prenant l'exemple d'un objet d'art chinois : « c'est un échantillon de la beauté universelle ; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une *transformation* [je souligne] qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. » La notion de milieu renvoie à une incise dans laquelle Baudelaire avait auparavant qualifié les nations de « vastes animaux dont l'organisme est adéquat à leur milieu », proposition qu'il est tentant

36. Dans son texte de 1855, quatre paragraphes avant le passage reproduit où il rapporte la phrase de Poe, Baudelaire introduit sa métaphore vestimentaire à propos de la puissance de la couleur chez Delacroix (« Il semble que cette couleur [...] pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille ») et commente ensuite un vers sur Delacroix de son poème *Les Phares* : « *Lac de sang* : le rouge ; — *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme. »

37. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, *op. cit.*, p. 190. L'idée de surnature comme « nature pensée en tant que culture » m'évoque l'intuition énoncée par Mallarmé que l'homme est « la nature se pensant » (dans l'essentielle lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867), position qu'il faudrait estimer en tant que surnaturalisme de Mallarmé.

38. Patrice Maniglier et Eduardo Viveiros de Castro, « L'écologie des autres », dialogue animé par Laurent de Sutter le 29 mars 2016 au Théâtre de l'Odéon ; enregistrement audio en ligne : http://www.theatre-odeon.eu/fr/file/8420

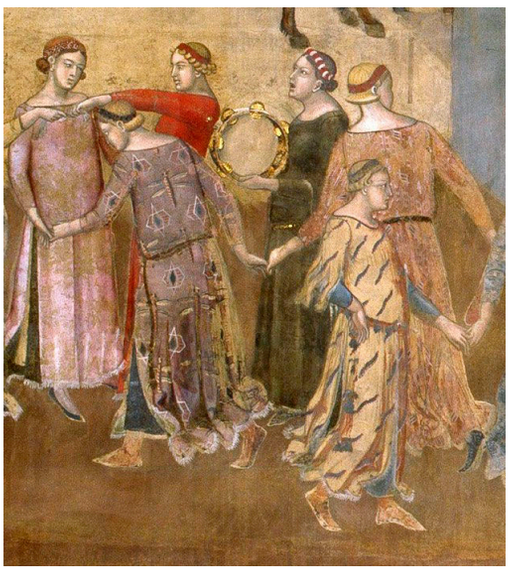
39. Viveiros de Castro précise dans « L'arrêt de monde » (*De l'univers clos au monde infini, op. cit., p. 278)* qu'il s'agit chez les indiens d'une « production réglée de transformations » par les rituels, la métaphysique, le chamanisme, pour stabiliser les transformations entre animaux et humains restés tels, et qui est en opposition avec « l'accélération de la transformation des animaux que "nous fûmes" en machines que "nous serons" » telle qu'elle est soutenue par le mythe de la Singularité technologique partagé par les transhumanistes (travaillant à de toutes autres prothèses, technologiques plutôt que techniques ?).

de lire comme une subversion hilarante de la philosophie de l'histoire, et quelque peu visionnaire de l'anthropologie amérindienne telle que décrite par Viveiros de Castro. En projetant encore plus loin les affinités, me vient à l'esprit l'idée, certes extravagante, d'un *bon gouvernement de l'imagination*, ou même d'un *buen gouvernement de l'imagination*, qui associerait le « *buen vivir* » des peuples andins, l'allégorie du bon gouvernement de la fresque peinte en 1338 dans le palais public de Sienne par Ambrogio Lorenzetti[40], et le gouvernement de l'imagination baudelairien, où l'univers visible est une « espèce de patûre que l'imagination doit digérer et transformer.[41] »

Quelle vue magnifique !

Toujours dans *Métaphysiques cannibales*, Viveiros de Castro écrit :

> Le relativisme culturel, un multiculturalisme, suppose une diversité de représentations subjectives et partielles, incidentes sur une nature externe, une et totale, indifférente à la représentation. Les Amérindiens proposent l'inverse : d'une part, une unité représentative purement pronominale – est humain tout être qui occupera la position de sujet cosmologique ; tout existant peut être pensé comme pensant (ça existe donc ça pense), c'est-à-dire comme « activé » ou « agencé » par un point de vue[1] ; d'autre part, une diversité radicale réelle ou objective. Le perspectivisme est un multinaturalisme, car une perspective n'est pas une représentation.
>
> Une perspective n'est pas une représentation, car les représentations sont des propriétés de l'esprit, alors que *le point de vue est dans le corps.* 42
>
> 1. Le point de vue crée, non pas l'objet, comme dirait Saussure, mais le sujet lui-même. « Tel est le fondement du perspectivisme. Celui-ci ne signifie pas une dépendance à l'égard d'un sujet défini au préalable : au contraire, sera sujet ce qui vient au point de vue... » (D., 1988 : 27).



40. Pour une analyse du cycle pictural de Lorenzetti, voir le remarquable livre de Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013. Autre anti-dépresseur efficace. Je note ici l'intérêt pour mon propos du groupe de danseurs au centre de la vue urbaine dépeignant les effets du bon gouvernement : les danseurs, d'allure féminine, sont en fait des professionnels masculins portant des robes avec des motifs (larves et libellules) symboles de changement d'état ou métamorphose et participant du rituel politique de leur danse (Boucheron, p. 223-229). Il me semble intéressant de rapprocher le rôle de ces figures travesties et l'inquiétude qu'elles exorcisent, de ce que j'ai pu avancer à propos de Chachubutawachugi, le second homme à panier dont Clastres a raconté les activités, et qui lui aussi « heurtait les règles sociales de bienséance » ; et de remarquer à nouveau le jeu sur les dépouilles, doublement, par les vêtements portés par les danseurs et par les symboles qu'ils véhiculent, animaux typiques d'une transformation par dépouillement.

41. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », chapitre IV : « Le gouvernement de l'imagination ».

42. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, *op. cit*, p. 39.

La lecture de ce passage, et la citation extraite du livre de Deleuze *Le Pli* en note, m'a instantanément évoqué le prologue de *Vie de Henry Brulard*, où Stendhal entame sa tentative autobiographique par une *veduta* littéraire, depuis le parvis de San Pietro in Montorio sur le mont Janicule à Rome[43]. Qu'il devienne sujet là où il vient au point de vue et que cela amorce, par un semi-étoilement (qui relie chacun des points de la vue au point de vue ; presque « son étendue dans toutes les directions[44] »), la possibilité d'une relation pronominale du temps et de l'espace (surmonter « l'effroyable difficulté des Je et des Moi » ; « cristalliser [...] la trace de l'infini dans l'identité[45] »), c'est l'opération qu'inscrit Stendhal en ouverture du manuscrit[46]. Henry Brulard est activé ou agencé par un point de vue (adossé à l'ombre imaginaire opportune d'une métamorphose mythologique, *La Transfiguration* par Raphaël). Que le point de vue soit dans le corps, cela est donné par ce geste que Stendhal relate, insolite en apparence, d'écrire en dedans de la *ceinture* de son pantalon la date de cette expérience inaugurale et une phrase codée (digne des graffiti de Restif de la Bretonne) : *J. vaisa voirla 5* pour « je vais avoir la cinquantaine ». On pourrait prolonger en se demandant comment les dessins d'espace tracés au fur et à mesure du manuscrit biographique rejouent en continu (et non en contigu) l'incarnation du mouvement à l'intérieur de la *veduta* initiale comme corps du sujet dans le temps (et peut-être dans l'histoire), car « les trajets intérieurs aux dessins » donnent « l'illusion d'entrer dans une image qui ne serait plus ni mobile ni arrêtée, mais décomposée. Une suite d'états.[47] » Stendhal anticipe selon Bellour « la machine à lire les mots et les images de notre paysage personnel[48] », l'autoportrait selon le rêve de la caméra-stylo. L'image-objet d'une suite d'états, et aussi d'une superposition d'états, comme on dit pour un système quantique, est une fugue, l'enregistrement d'une métamorphose comme subjectivation continue par variation, et se trouve à ou par la jonction de l'organique et du mécanique – dans les creux de la reproduction. Un point de vue jamais n'abolira le « moment de la naissance ».

Au *point de voir* de l'enfant autiste (à l'absence pronominale de *se* voir) avancé par Fernand Deligny, il n'y a plus sujet (plus l'homme), juste les agirs enchevêtrés de l'humain, constellation sans intention.

Pour une suite d'états dans une *veduta*, par un travail au vif de la matrice, l'exemple le plus frappant reste la gravure du bien nommé Pont-au-Change et ses douze états, par Charles Meryon. Voir par exemple le 1er, 3ème, 7ème (rehaussé au crayon), 9ème et 11ème états (conservés à la BnF, excepté le 7ème mentionné, qui est au Metropolitan Museum)

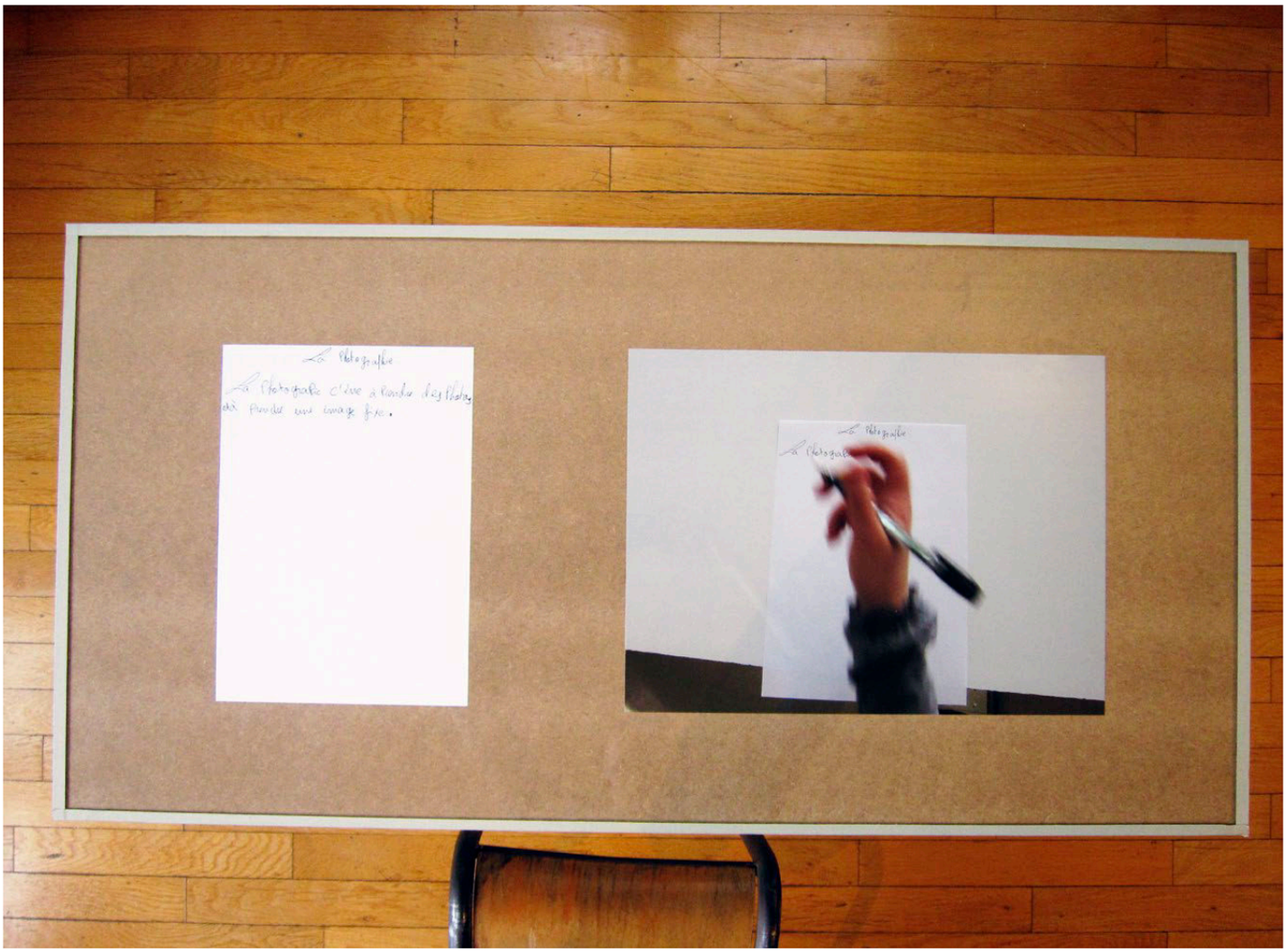
43. Ma compréhension de ce prologue doit beaucoup à l'éclairante lecture de Maria-Ignez Mena-Barreto (« Le projet de la *Vie de Henry Brulard* », *Genesis*, n°16, 2001, p. 55-73), qui décompose avec précision les éléments et le mouvement de la vue que Stendhal décrit, et dont la contemplation (qui est aussi une contemplation mêlée du temps de l'histoire et du temps biographique inscrits dans le paysage de la ville) lui suggère d'écrire sa vie – même s'il redoute l'égotisme et « l'effroyable quantité de *Je* et de *Moi* » que cela impliquerait. Je me permets d'indiquer que cette spécialiste de Stendhal est brésilienne, ce qui rend l'analogie qui m'est apparue entre l'opération perspectiviste présentée par Viveiros de Castro et le prologue de Stendhal d'autant plus intrigante.

44. et 45. Raoul Hausmann, « Nous ne sommes pas des photographes » [1921], *Courrier Dada* [1958], éd. Marc Dachy, Paris, Allia, 2004, p. 90.

46. Toujours dans le premier chapitre, lorsqu'ensuite Stendhal fait mine de reprendre l'écriture trois ans après l'expérience de San Pietro in Montorio, il signale sans plus de précision que c'est lors d'un récent voyage à *Ravenne* que lui est à nouveau venu « la même idée d'écrire *my life* », détail qui me fait nourrir quelques spéculations.

47. Raymond Bellour, « Autoportraits », *Communications*, n°48, 1988, p. 333.

48. Alexandre Astruc, « L'avenir du cinéma » [1948], cité par Raymond Bellour, *ibid.*



Hommage à Ugo Mulas, 2011
Chaise d'école et table vitrée présentant un texte de Rania Abdelsamad et une photographie de Guillen Assemien, élèves de 5ème au collège Michelet à Saint-Ouen, environ 80 x 100 x 50 cm.

« La photographie
La photographie c'erre à prendre des photos
et à prendre une image fixe. »
Rania Abdelsamad

« Ce qui importe réellement ce n'est pas tant l'instant privilégié que l'identification d'une vérité particulière ; tous les instants se valent, peu ou prou, en définitive. Une fois tracées les limites du territoire où l'on choisit d'agir, on assistera une fois encore au miracle des "images qui naissent d'elles-mêmes". »
Ugo Mulas, *Le Verifiche* (1971-1972)

Narcisse le chasseur s'est-il espié de trop près ?

Viveiros de Castro présente son livre *Métaphysiques cannibales* comme un livret sur un autre livre, fictionnel, qu'il aurait intitulé *L'Anti-Narcisse*, en vue de tâcher de penser, par une « ontographie comparative », « une théorie anthropologique de l'imagination conceptuelle, sensible à la créativité et à la réflexivité inhérentes à la vie de tout collectif, humain et non humain. »

En effet, puisque le phénomène de la vue se produit dans l'objet contemplé, l'artiste attentif aux données de la science conçoit son image en partant de l'objet figuré et non pas du point où il se trouve lui-même. Il se confond en quelque sorte avec l'objet représenté (et nous verrons plus loin que, en agissant ainsi, il obéit à un postulat plus général qu'on trouve également chez Plotin). Il fixe l'aspect des choses tel qu'il devrait se présenter, depuis l'endroit où est censé se produire le phénomène de la vision. La partie la plus rapprochée du spectateur d'une table paraîtrait alors moins large que sa partie la plus éloignée ; un édifice s'élargira dans la mesure où il s'écartera du spectateur. Ou bien, appliquant plus systématiquement le même principe, l'artiste s'incorporera entièrement dans l'objet principal de son image et figurera tout ce qui l'entoure comme une espèce de panorama, qu'il observerait autour de lui s'il se trouvait confondu avec l'objet représenté.

André Grabar, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale » [1945]

Chez Ovide, Narcisse est puni de narcissisme pour son orgueil et son mépris de l'amour, alors que chassant – sa seule activité semble-t-il – il s'arrête pour se désaltérer comme on dit. Boire à la source trop pure et s'y connaître se manquant lui fut fatal. Le reflet de Narcisse est image fixe-mouvante narcotique. « La démence de Narcisse consiste précisément dans le fait qu'il ne se reconnaît pas et la punition dans le fait que Narcisse est voué ainsi à une passion et une soif qu'il ne pourra jamais assouvir.[49] » Il fut fait fleur de l'orée des enfers. Fleur funèbre, pour l'ornementation des tombes ; fleur des divinités infernales. « Les fleurs de la mort sont aussi des fleurs nées de la mort.[50] » Ça sent les fleurs du mal.

Pierre Hadot rapporte et discute les différents liens, ou non, et leurs commentaires, entre le thème de Narcisse et le miroir de Dionysos. Il écrit aussi : « Plotin est l'anti-Narcisse, il n'éprouve aucun intérêt pour son reflet.[51] » Mais pour Plotin, dans la conversion vers le Tout, purifiant l'âme du narcissisme, « tout point de vue particulier doit s'effacer », par une abolition mystique de l'individualité. Je ne sais si cela est la solution au tourment de Narcisse, qui est de ne pas distinguer (il ne veut pas être touché) ce qui lui est propre en ne comprenant pas le mécanisme de la réflexion – qu'elle soit acoustique ou optique – comme le remarque Hans Blumenberg[52].

Sur le cannibalisme dans le monde grec antique, et en particulier dans le mythe orphique du meurtre de Dionysos par les Titans, voir les textes de Marcel Detienne, « Ronger la tête de ses parents » et « Dionysos orphique et le bouilli rôti » dans *Dionysos mis à mort*.

Eduardo Viveiros de Castro, photographie d'Hélio Oiticica en adepte de Dionysos, sur le tournage du film *Le secret de la momie* de Ivan Cardoso.

49. et 50. Pierre Hadot, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°13 (« Narcisses »), 1976, p. 92 et 85.

51. Ibid., p. 101. Ulysse est l'anti-Narcisse pour Plotin.

52. Hans Blumenberg, *Description de l'homme*, Paris, Cerf, 2011, p. 784. Blumenberg avait lu le texte de Hadot.

L'anti-Narcisse, est-ce donc ce mouvement d'adresse, de maîtrise, du perspectivisme réflexif, dans les deux sens ou même plus, et en alternance, voire simultanément ? Une sorte de jeu rotatoire de rôles et contrôles qui retournerait en continu la tare narcissique des espèces, mais toujours avec des écarts, dans une réversibilité décalée appelant sans cesse à traductions ?

Equivocité et plurivocité contrôlées

Viveiros de Castro conclut ainsi *Métaphysiques cannibales* : « Double mouvement donc, pour un double héritage qui repose avant tout sur une alliance monstrueuse, des noces contre-nature : Lévi-Strauss avec Deleuze. Ces noms propres sont des intensités et c'est par elle que passe, dans la réserve virtuelle où nous l'avons laissé, où nous l'avons posé, *L'Anti-Narcisse*. »

Je propose de glisser deux autres noms, pour une autre alliance monstrueuse : Viveiros de Castro avec Blumenberg. Alliance d'alliances de traditions intellectuelles qui semblent tellement étanches voire opposées les unes aux autres que cela paraît sans doute incongru. Pourtant je ne suggère pas cela juste pour le plaisir de créer un gros monstre, mais parce que j'ai besoin de songer aux possibilités et impossibilités de cette alliance pour naviguer élastiquement dans un monde complexe.

Intentions proches et chemins très différents : les deux tentent la délicate opération de circonscrire les hypothèses d'une anthropologie philosophique. Blumenberg le fait à partir de la phénoménologie, et vise même à une anthropologie phénoménologique, hérésie à rebours de « l'interdit d'anthropologie » chez Husserl comme chez Heidegger[53], mais aussi chez Merleau-Ponty[54]. Pour Viveiros de Castro, qui sans doute n'accepterait pas l'étiquette d'anthropologie philosophique, il s'agit de « rétablir une certaine connexion entre l'anthropologie et la philosophie », ce qu'il propose à partir de son expérience ethnographique de la pensée amazonienne, et d'une lecture croisée des structuralismes, afin de dégager les concepts d'une anthropologie ou philosophie amérindienne.

Et je trouve qu'il y a à prendre acte que de part et d'autre, que ce soit avec une phénoménologie anthropologisante ou des métaphysiques cannibales, on tombe

53. Voir Jean-Claude Monod, « « L'interdit anthropologique » chez Husserl et Heidegger et sa transgression par Blumenberg », *Revue germanique internationale*, n°10, 2009.

54. Du moins tel que cela semble apparaître avec une phrase comme « Quand nous parlons de la chair du visible, nous n'entendons pas faire de l'anthropologie [...] » dans *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2002, p. 177, ainsi que dans d'autres passages dans les notes de travail pour ce livre. Mais le programme anthropologique, quand bien même implicite, de l'œuvre de Merleau-Ponty est aujourd'hui abondamment commenté.

à la jointure entre anthropologie et ontologie sur le même os à ronger : la chair. Sans doute nous rechutons là sur une équivoque homonymique (qui au demeurant pourrait, pour ne rien arranger, mener d'un détour chez Lacan à l'œil vorace et à son apaisement par la dépose du regard).

« Traduire le perspectivisme amérindien, c'est d'abord traduire l'image de la traduction qu'il contient : l'image d'un mouvement d'équivocité contrôlée – « contrôlée » dans le sens où l'on peut dire que marcher est une façon contrôlée de tomber. Le perspectivisme indigène est une doctrine de l'équivoque, c'est-à-dire de l'altérité référentielle entre concepts homonymes ; l'équivoque apparaît là comme le mode de communication par excellence entre différentes positions perspectives, et donc comme condition de possibilité et limite de l'entreprise anthropologique. » Viveiros de Castro ajoute :

> L'équivoque, en somme, n'est pas une faille subjective, mais un dispositif d'objectivation. [56]

Dans un texte de 1966, « État de langue et poétique immanente », à partir des différentes conceptions des rapports entre langage et pensée, Blumenberg distingue deux tendances du langage, univocité et plurivocité. Il qualifie la tendance propre du langage philosophique comme une tendance à la « plurivocité contrôlée » [*kontrollierte Mehrdeutigkeit*], alors que le langage scientifique tend à l'univocité et que le langage poétique est un « embrassement de la plurivocité » : « la libération de la tendance immanente à une multiplicité du sens. » Blumenberg note : « Or c'est seulement dans l'espace intermédiaire entre la programmation idéalisante du langage, qui la restreint au dicible, et l'éclatement de la structure langagière au profit de l'indicible que se déploie le champ véritable des compétences du parler comme un système de régulation qui se remet constamment en jeu de manière innovatrice, le système de régulation propre à une communauté d'entente de la plus haute instabilité.[57] » Viveiros de Castro dit du système perspectiviste amérindien qu'il est en déséquilibre perpétuel.

Patrice Maniglier a commenté dans une conférence récente la définition de Viveiros de Castro de l'anthropologie comme art de l'équivoque contrôlée : « Ce

56. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, *op. cit*, p. 54 et 59.

57. Hans Blumenberg, « État de langue et poétique immanente », *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*, trad. Marc de Launay, I. Kalinowski, Paris, Hermann, 2010, p.137-138. Blumenberg ajoute aussi (après avoir affirmé que le langage poétique ne peut se comprendre sans le langage univoque comme norme) : « La résistance du langage esthétique doit donc nécessairement être d'autant plus massive que la conscience linguistique publique se trouve en permanence confortée, réellement ou fictivement, dans son exigence d'univocité. On ne pourra manquer de considérer la tendance linguistique d'un monde de plus en plus scientifique comme la confirmation, au moins apparente, de cette exigence d'univocité. [...] Et l'on est en droit d'attendre que la langue poétique résiste, en faisant preuve d'une virulente obstination, à toute fonction référentielle – un langage dont les métaphores se perturbent et s'abolissent les unes les autres, où les images introduites ne s'évanouissent pas, qui n'admet aucune interprétation rassurante de sa syntaxe, où les horizons de provenance des allusions mythiques alternent constamment et sans adjuvant [...]. » (p. 148) On pourrait rapprocher ce passage du texte d'Adorno « Discours sur la poésie lyrique et la société » (1958).

qui est frappant, c'est que cette équivoque ne saurait être uniquement du côté du langage. Ce n'est pas une équivoque sur les manières de comprendre ; c'est une équivoque sur les manières d'être. [...] Les parties de l'équivoque ne sont pas « séparées », elles sont co-impliquées : la vérité est dans leur disjonction même. » Dans un grand élan d'enthousiasme, il ajoute : « Le terme « réalité » lui-même est le plus équivoque qui soit, du moins « pour nous » aujourd'hui. [...] Alors que la tradition philosophique pense l'équivoque du côté du langage, l'être étant forcément univoque, nous devons ici penser à une équivoque réalisée ou à une réalité intrinsèquement équivoque. Il faudra donc dire : « la réalité est structurée comme un langage » ! » Maniglier se demande « comment penser une équivoque sans l'opposition du langage et de l'être » – qui dans la philosophie occidentale répartit le multiple et l'un – et appelle à la construction philosophique du concept d'équivoque, tâche ardue comme il le signale. Il conclut sa conférence avec ce point de départ : le Dionysos de Nietzsche, « ce grand équivoque » (et qui est « son propre éclatement superficiel »). En se fondant sur l'herméneutique nietzschéenne – « l'être *est* interprétation, activité d'interpréter, [...] parce que tout être est pris dans une équivoque » – Maniglier conçoit le mariage de la philosophie et de l'anthropologie proposé par Viveiros de Castro comme l'accomplissement du programme de Nietzsche d'une philosophie qui retrouverait du dionysiaque.

Équivoque de la thèse en art

Il faudrait être le Johann Sebastian Bach de la philosophie pour aboutir à une plurivocité contrôlée de l'équivoque.

Penser une « équivoque réalisée » ou « une réalité intrinsèquement équivoque » : à nouveau l'hallucination paraît la candidate toute trouvée. Qu'elle soit artistique (entre *ailleurs du réalisme* et *réalisme hallucinatoire*[59]) ou chamanique, l'hallucination volontaire (distincte de mais impensable sans l'hallucination pathologique – dans le monde moderne) est expérience opératoire et pratique de savoir sur les disjonctions perceptives de la réalité. J'ai déjà mentionné la comparaison faite par Viveiros de Castro entre les substances hallucinogènes et les livres. Peut-être faut-il ici se souvenir de la conversion d'Augustin[60] comme ouverture d'une voix intérieure propre à la pratique de la lecture silencieuse (*tacita lectio*), faculté qui n'allait et ne va pas de soi, comme l'indique le trouble d'Augustin le rhéteur devant Ambroise lisant ainsi[61], à l'encontre de la coutume : la lecture à voix haute assurait l'interprétation du bloc de lettres sans blancs du texte par la ponctuation vocale et les silences posés entre les mots – interprétation univoque, littéralement, mais ouverte au dialogue. La lecture silencieuse était, plus qu'un repos de la langue, une dépose de la voix, léguant à l'œil seul l'interprétation par l'espacement virtuel,

Chanson de Bob Dylan *I dreamed I saw St. Augustine / ... / I put my fingers against the glass / And bowed my head and cried*

58. Patrice Maniglier, « Dionysos anthropologue (Hommage à Eduardo Viveiros de Castro) », conférence donnée le 28 octobre 2015 à Sao Paolo, Brésil, lors du colloque « Em Torno do Pensamento de Eduardo Viveiros de Castro » ; texte de la conférence téléchargeable : https://u-paris10.academia.edu/PatriceManiglier

59. Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique...*, *op. cit.*, chap. I.

60. Augustin, *Les Confessions*, livre VIII, chap. XII. Voir le cours au Collège de France donné par Patrick Boucheron le 11 avril 2016, qui s'appuie sur le livre de Maria Tasinato, *L'œil du silence. Éloge de la lecture*, Verdier, 1989.

61. Augustin, *Les Confessions*, livre VI, chap. III.

visionnaire même, du corps du texte. Ambroise a transmis à Augustin la méthode d'une lecture interprétative plurielle de la Bible (adaptée de diverses traditions philosophiques grecques) : lectures littérales et allégoriques.

Que la réalité soit structurée comme un langage, et donc se révèle perceptible et perçue comme telle, peut-être est-ce ce que raconte Blumenberg en suivant les tribulations de la métaphore de la lisibilité du monde à travers les siècles (1979).

Dans un texte intitulé « Approche anthropologique d'une actualité de la rhétorique » (1971), Blumenberg écrivait :

> Les voies anthropologiques d'accès à la rhétorique convergent alors vers un constat descriptif central : l'homme n'a pas de rapport à soi immédiat, purement « intérieur ». Sa compréhension de soi a la structure d'une « extériorité à soi ». Kant est le premier qui ait refusé à l'expérience interne toute priorité sur l'externe ; nous sommes des phénomènes à nos propres yeux, synthèses secondes d'une diversité première, et non l'inverse. Le substantialisme de l'identité est détruit ; l'identité doit être réalisée, devient une sorte de performance ; au substantialisme de l'identité correspond une pathologie de l'identité. L'anthropologie n'a plus pour objet qu'une « nature humaine » qui n'a jamais été « nature » et ne le sera jamais non plus. Qu'elle surgisse sous des déguisements rhétoriques – animal et machine, couche de sédimentations et flux de conscience, se différenciant de Dieu ou le concurrençant – ne justifie pas l'attente de la voir, au terme de toutes les confessions et de toute morale, dévoilée à nos yeux. L'homme ne se saisit lui-même qu'à travers ce qu'il n'est pas. Ce n'est pas d'abord sa situation qui est potentiellement métaphorique, mais d'emblée sa constitution. « La pire place que nous puissions prendre, c'est en nous », voilà comment Montaigne expose le résultat de son anthropologie menée comme une expérience de soi[27].

Il va falloir sans trop tomber continuer à arpenter les distances sur le manège de la vie.

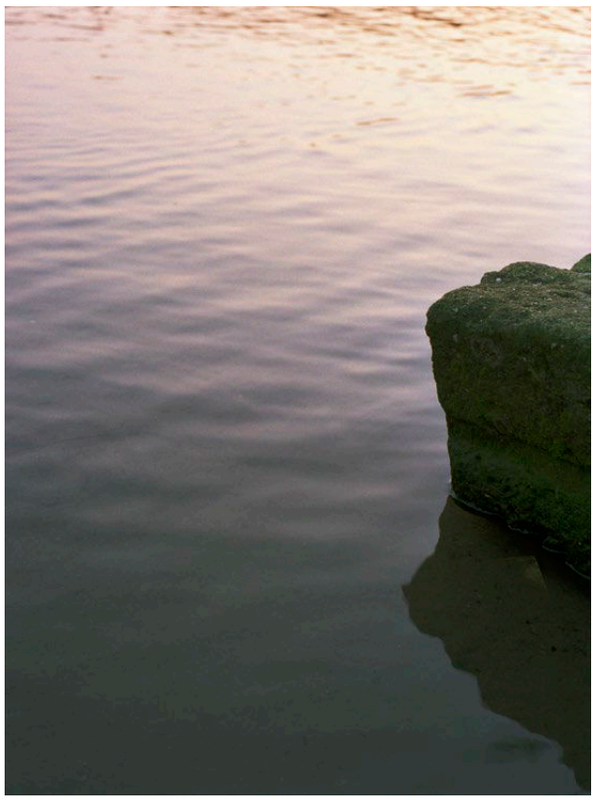
***

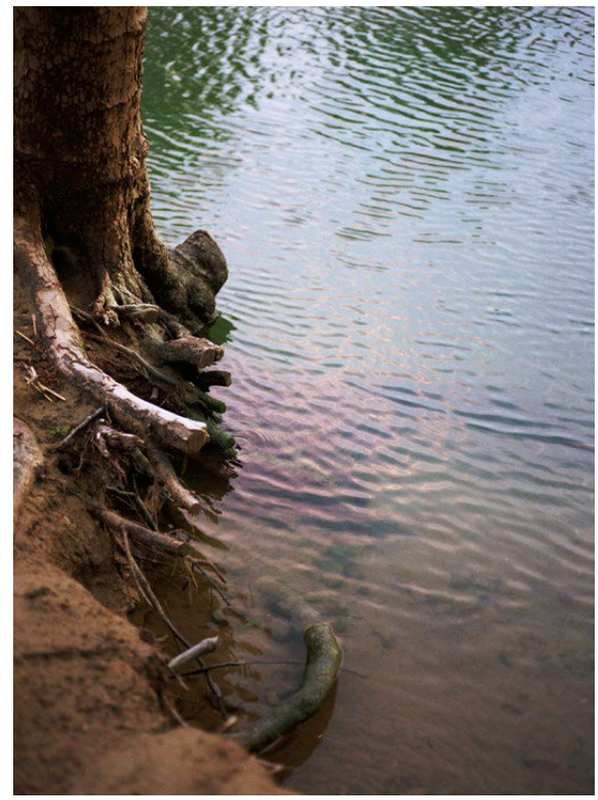
Écrire ~~ou~~ et ne pas écrire.

L'œuvre doit naître toute seule de l'observation. L'observateur est toujours au milieu d'elle; il représente et se présente, lui et son travail, en même temps qu'elle. Comme exemple relativement simple, la matière du chapitre : « Anna Livia Plurabelle. » Comme c'est sans cesse le cas chez Joyce,

ici également les noms ont une signification multiple et l'héroïne Anna Livia est reliée mystérieusement et pourtant très rationnellement à la Liffey, la rivière qui traverse la ville de Dublin. Au bord de cette rivière deux lavandières sont agenouillées, lavant leur linge sale. Elles sont agenouillées sur les rives et par-dessus l'eau elles se racontent les ragots de la ville, les ragots qui courent sur l'héroïne Anna Livia Plurabelle. Leurs conversations se font au rythme du travail, du pressage et du battage, leurs conversations sont elles-mêmes une lessive, elles lavent le linge sale de la ville. Mais l'obscurité gagne, les brumes descendent, la conversation devient plus nonchalante, la rivière s'élargit de plus en plus dans le brouillard qui tombe, son murmure devient toujours plus audible, le murmure de la rivière pénètre dans les conversations, car rien n'est décrit, tout naît dans la parole et de la parole des lavandières qui maintenant ne sont déjà plus des lavandières mais des êtres fabuleux, l'une devenue la souche d'un arbuste de la rive, l'autre un morceau de rocher, toutes deux baignées par les flots qui grossissent et leur langage finit par ne plus être que le murmure déclinant de la rivière, incompréhensible pour tout auditeur, incompréhensible à elles-mêmes, musique de l'eau, enfermée dans des sons humains qui ne sont plus guère que des mots. Et, pour confesser à ce sujet ce que nous ressentons personnellement, ces lignes sont d'une beauté indescriptible.

Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent »





« Stem or stone », Sérignan, 2008
Deux tirages argentiques couleur, 52 x 36 cm chaque

miroir éclairant
MONTAGE RAPIDE
ET SANS OUTIL

TABLE DE CARGAISON

Première de couverture

Deuxième de couverture *En résumé*

Frontispice Francis Ponge, « À chat-perché » 2

Dépôts et décantations. La ficelle du bouquet 5

« The way out to a clearing » 22

mon nom 35

Bethlehem 41

Allant jouer dans les tombeaux. Hainsidence au Père-Lachaise 58

Cri de l'étendue 75

Ça fait un bruit d'ailes 78

À propos d'un film à faire sur le métro
- note d'introduction 95
- scénario d'une séquence 100

Le Progrès à la recherche de ses failles 108

Notes d'un voyage à Madrid le 22 et 23 février 2016 121

Sans espoir nous vivons en désir 134

Hainsidence n°747 146

Bibliographie
- partie I 148
- partie II 150
- partie III 154

Journée n°12096 165

En vue de l'équivoque 169

Table 203

Troisième de couverture *Remerciements*

Quatrième de couverture

--

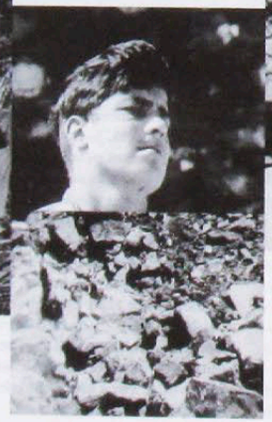
élément volant, initialement inséré pages 26-27 : une reproduction de l'œuvre *Boxiron*

Brève de kebab

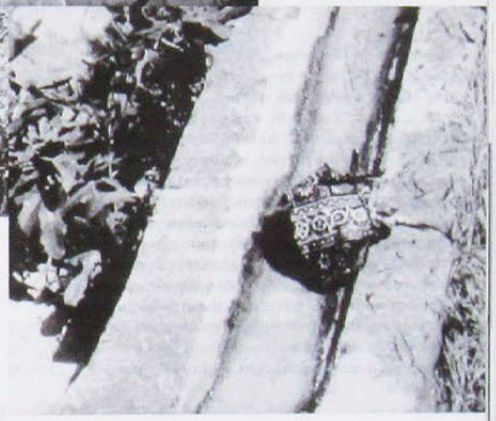
Deuxième mi-temps d'un match de foot en direct sur le grand écran de la télé. Messi et son équipe sont menés 1 à 0 par une équipe espagnole dont le nom n'évoque rien. Intense suspense pour une égalisation qui ne vient pas, malgré la pléthore d'occasions de but de la trinité d'attaquants de luxe. Les 90 minutes réglementaires sont passées.
L'un des serveurs du kebab, qui reprend le cours du match après être allé vite porter un plat en terrasse, dit : « On est dans le temps traditionnel ! ». Et j'ai bien entendu, ce n'est pas mon oreille qui a fourchée, parce qu'il a répété : « Combien y'a ? [*en cherchant des yeux l'information dans le coin supérieur gauche de l'écran*] Trois minutes de temps traditionnel ! » Mais la clique de Messi a perdu ce soir-là.

Alors... pour passer ce chantier qui est barré messieurs dames, je vous ai mis une pancarte. Une pancarte, je vous ai mis... un écriteau pour pas que vous passiez. Bon. Dans ces coins-là, de l'autre côté, je vous ai mis «Danger de mort». Comme ça, il y a pas de problème. «Danger de mort» d'ailleurs, si il y en a qui m'autorisent de passer par là, moi je vais les faire passer par l'autre côté. Les pancartes généralement on les voit pas, on les voit quand elles sont marquées «patati patata», les pancartes on les voit. Bon. Alors, vous m'entendez bien? Alors maintenant je vais vous raconter une blague mesdames mesdemoiselles messieurs je pense... ah oui alors le mort c'est un mort. Bien. Alors maintenant suivez mon conseil, allez pas vous faire cuire un œuf, c'est épouvantable. Quand même. Alors, l'autre fois, je vous ai dit, en particulier, mon corbillard, bon. Je suis en train de vous téléphoner, à l'approche du corbillard, bien. Le corbillard, ceci dit. Alors? Le ciel, l'enfer, l'enfer, c'est pas le bon Dieu, le bon Dieu c'est la croix, la croix c'est pas le ciel. Voilà. Alors maintenant, je vous explique une fois, allô monsieur le corbillard? Le corbillard j'appelle! Allô? Le corbillard m'entend? Pouvez m'expliquer monsieur le corbillard, à quelle heure nous allons partir? Il est dix heures moins deux minutes. Le temps d'expliquer à tous nos amis d'ailleurs, qui sont élus à cette cérémonie officielle, je crois avoir rouspété mais je remercie tous les communistes, je remercie le pape Paul VI, je remercie tous nos saints Glin Glin, je remercie les morts, je remercie tout le monde, je remercie tout le monde...

Carrière. Pierres concassées. Moteur diesel.



Oiseaux.



Oh Vierge Marie, prions pour le Seigneur de Dieu, que Dieu vous bénisse Seigneur, pourquoi pas? La vérité c'est la meilleure. Alors, je me suis mis à chanter la messe, au bout d'un moment, j'ai dit à mon général, mon général la Vierge te bénira, allez vous coucher, peut-être ça vous fera plaisir. Oh Vierge Seigneur de Dieu, Jésus m'a dit, vos communistes sont là... Peut-être vous avez dans votre assemblée là, dans votre assemblée nationale, d'autres vérités, j'hésite, d'ailleurs — je vous explique.

Les membres des jurés ont dit et répété que ce corbillard, en fait. Monsieur le corbillard je vous explique, certaine d'ailleurs, pour tout le monde, je remercie le public, je remercie monsieur De Gaulle, je remercie Khroutchev, je remercie Eisenhower, mais je remercie le corbillard. Alors monsieur le corbillard je vous explique bien, la preuve c'est vous qui m'emmenez mon mort au cimetière! Alors!...

Moulin Brizé, 2002
tirage argentique couleur, 182 x 231 cm

Tuinplein