



**HAL**  
open science

# Le corps contenant-contenu : origine et territoires géographiques et intimes du geste artistique

Hélène Bignon-Le Chatelier

► **To cite this version:**

Hélène Bignon-Le Chatelier. Le corps contenant-contenu : origine et territoires géographiques et intimes du geste artistique. Philosophie. 2022. dumas-03894435

**HAL Id: dumas-03894435**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03894435>**

Submitted on 12 Dec 2022

**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.

Copyright

## Le corps contenant-contenu

Origine, territoires géographiques et intimes du geste artistique



Présenté par Hélène Bignon-Le Chatelier  
(Numéro étudiant : 22014195)

Sous la direction de Frédérique Malaval,  
Maître de conférence HDR à l'Université Paul Valéry, Montpellier 3

Mémoire de Master 1 - EàD, Mention Philosophie, Psychanalyse, Spécialité «Études psychanalytiques et esthétiques »,  
Parcours « Esthétiques »

2021-2022  
Université Paul-Valéry Montpellier 3, UFR1

Le corps contenant-contenu  
Origine, territoires géographiques et intimes du geste artistique

Hélène Bignon-Le Chatelier  
Sous la direction de Frédérique Malaval

Master 1 Esthétique - EàD

Année 2021-2022

Université Paul-Valéry Montpellier 3, UFR1, Master 1 Mention Philosophie, Psychanalyse, Spécialité  
« Études psychanalytiques et esthétiques », Parcours « Esthétique »

## Sommaire

Introduction	3
I - Corps, geste artistique, contenant-contenu : intérieur, extérieur, rapport à soi, rapport au monde, vers une intercorporéité...	6
1. Corps, geste artistique, œuvre : mythe et origine, espace désirant, espace cryptique, perte et répétition	6
2. Corps, geste artistique, œuvre : peau, surface d'échanges, espace de profondeur, nudité, au cœur de l'intime... Vers une intercorporéité	11
3. Corps, geste artistique, œuvre : espace morcelé, espace unifiant, objets transitionnels et épreuve-limite	18
II - Corps, geste artistique, contenant-contenu : entre langage et impossibilité du dire, vers une polyphonie de soi et du monde	25
1. Corps, geste artistique, œuvre : pré-langage, silence et source, déchirure et souffle... Vers le rythme	25
2. Corps, geste artistique, œuvre : rythme et espace potentiel, dans le secret de la voix, au cœur de l'indicible	32
3. Corps, geste artistique, œuvre : énigme et voile... Vers une polyphonie du monde et de soi	38
III - Corps, geste artistique, contenant-contenu : enjeux de survie et identité, re-création et destruction	45
1. Corps, geste artistique, œuvre : enjeux de survie et transformations	45
2. Corps, geste artistique, œuvre et identité : entre création et destruction, vers la disparition de l'artiste...	51
3. ... Au profit de l'œuvre	58
Conclusion	66

Entre processus d'intériorisation et d'extériorisation, le geste artistique place inévitablement le corps de l'artiste au centre de la création. Qu'il soit récepteur ou émetteur de l'œuvre, sans corps, pas de geste artistique posable ni d'expérience esthétique envisageable.

À la fois contenant et contenu, le corps est cet outil intermédiaire qui comporte un dehors et un dedans nous permettant d'interagir avec notre environnement<sup>1</sup>. Si, comme l'écrit Michel Bernard, "le corps est sentant sensible, ce qui implique qu'il est à la fois partie du monde et ce qui lui donne existence"<sup>2</sup> et si, comme l'énonce Freud, "le Moi est avant tout un Moi corporel"<sup>3</sup>, nous sommes alors en devoir de nous interroger sur le rapport à soi et au monde que le geste artistique implique.

Dans quelle mesure l'artiste fait-il corps avec le monde par l'entremise de son propre corps ? Quelle intimité, quelle profondeur, quelle géographie intérieure se déploient par le truchement du geste artistique et que disent-elles de notre rapport au monde ?

Dans *La ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman souligne que Leroi-Gourhan insistait sur les rapports constitutionnels qui "lient puissamment l'outil au langage, la main au visage, le geste à la parole", soulignant ainsi une particularité humaine "liée au développement de la main"<sup>4</sup>. À l'orée de cette analyse archéologique, tous les éléments à fouiller en direction de l'origine du geste artistique nous sont donnés d'emblée : il y est question de toucher et de geste, de parole et de visage, autrement dit d'un contact sensible et corporel, qui s'établit dans l'intimité à la fois archaïque et élaborée des origines<sup>5</sup>, que ces mots nous délivrent et qu'il convient de questionner pour évoquer ce qui se rapporte à la construction d'une identité. Dès lors, peau et

---

<sup>1</sup> MALDINEY, Henri : *L'Art, l'éclair de l'être*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 244 : "La première forme de notre rencontre avec les choses consiste dans une articulation intime du se mouvoir et du sentir". Voir aussi ici HOLMA, Harri, cité par RANK, Otto, in *L'art et l'artiste*, Paris, Éditions Payot, Petite bibliothèque Payot, 1998, p. 273 : "Après tout, son propre corps est le premier champ d'expérience de l'homme dans ses efforts pour résoudre le problème du moi et pour découvrir son rapport au monde environnant"

<sup>2</sup> BERNARD, Michel : *Le corps*, Paris, Editions du Seuil, Points Essais, 1995, p. 53

<sup>3</sup> FREUD, Sigmund, cité par ANZIEU, Didier in *Le Moi-peau*, Paris, Editions Dunod, Collection Psychismes, 1992, p. 83 : "Le Moi est avant tout un Moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface"

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 37

<sup>5</sup> BENJAMIN Walter, cité DIDI- HUBERMAN, Georges, in *ibid.*, p. 17 : "L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert."

contact premier<sup>6</sup>, voix et souffle<sup>7</sup>, nous serviront de guides pour explorer un rapport érotico-thanatique à l'existence, teintée de pertes, de limites et de passages, autant que de répétitions, induisant ainsi un rapport singulier à la temporalité.

Une relecture des mythes fondateurs à l'aune d'une modernité et d'une approche psychanalytique fécondantes nous renseigneront sur ce qui se joue et se rejoue sans cesse dans l'acte de création. Si le miracle du geste artistique réside en ce que sa cartographie tient autant du global que du particulier, et s'il est situé (au sens où il peut s'interpréter historiquement, culturellement, psychologiquement etc.), il nous parle pourtant en même temps du tréfond obscur de nous-mêmes, du tréfond d'une humanité à la rencontre duquel il convient d'aller si on veut tenter d'en cerner les enjeux identitaires.

En nous appuyant sur les recherches psychanalytiques de Didier Anzieu dans *Le Moi-peau*<sup>8</sup>, autant que sur celles d'Henri Rey-Flaud dans *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*<sup>9</sup>, nous irons donc puiser dans le fond noir des origines, dans ce qui échappe à la pensée, redéfinissant ainsi les débuts du monde, les débuts de toute existence humaine, tous les débuts – y compris ceux qui consistent à déplacer l'objet de la zone de but pour le remettre en jeu<sup>10</sup> – en ce qu'ils nous disent de notre rapport à toute création, artistique ou non.

Entre nécessité qui pousse l'humain à faire signe en sortant de son contenant pour faire œuvre, et source jaillissante du contenu qui permet au corps de se donner dans un oubli de soi, quels mythes fondateurs et quels rapports à l'origine nous éclairent sur ce qui se joue et se rejoue sans cesse au cœur de la création ? Le geste artistique, en tant qu'il fait signe, constitue-t-il un lieu de révélation du sujet représenté et/ou du sujet représentant ? Ou opère-t-il au contraire une déconstruction identitaire au profit de l'œuvre elle-même ? En d'autres termes, l'œuvre constitue-t-elle un prolongement du corps de l'artiste ou bien échappe-t-elle totalement à ce dernier ? Enfin, quels sont les ressorts et les bénéfices identitaires que l'artiste retire de ce qui s'impose à lui comme une nécessité ?

Ainsi, si comme l'énonce Merleau Ponty, “[l]e corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant”<sup>11</sup>, se pencher sur l’“instant d'être”<sup>12</sup> qu'est le geste artistique, revient dès lors à effectuer une plongée au cœur de l'intime, à revenir aux “déchirures

---

<sup>6</sup> La peau qui est la fois subjectile de la caresse et de la mort. Voir aussi p. 135-136 : “La peau, c'est aussi le subjectile de la caresse. Champ et véhicule des signes désirants” et “Comme si la peau – sa texture, son froissement – était le subjectile trop palpable et trop proche du travail de la mort”

<sup>7</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art*, Saint Maximin, Théâtète Éditions, 1998, p. 126 : “Le rythme et précisément un souffle qui étire et pétrit les couleurs dans les trois dimensions ordinaires du monde en créant de sa propre vitalité la quatrième dimension qui est le Temps de l'instant : l'ici et maintenant”

<sup>8</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau*, op. cit.

<sup>9</sup> REY-FLAUD, Henri : *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Paris, Flammarion, Aubier, 2008

<sup>10</sup> Interprétation libre de la définition tirée du Dictionnaire universel de Furetière, publié en 1690 et cité par le Petit Robert en ligne sous l'entrée “débuter”

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1998, p. 54

<sup>12</sup> CHAREYRE-MÉJAN, Alain : *Expérience esthétique et sentiment de l'existence*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 15

émouvantes” des commencements<sup>13</sup>, à l’instant premier de tous les corps et de toutes les créations, convoquer les mythes originaires pour procéder à un relevé topographique nous obligeant inévitablement à nous pencher sur les anfractuosités et les béances propres à toute genèse, à nous enfoncer dans les profondeurs de l’être pour explorer quel impensé de l’intime nous lie aux commencements du monde, et à tous les commencements, qu’ils soient réels, rêvés ou fantasmés. De surcroît, c’est accéder à l’existence par la seule porte d’entrée qui nous soit originellement donnée : celle d’un corps sensible sentant qui engendre, construit, détermine et déploie notre psyché ainsi que notre rapport à l’altérité, quelle qu’en soit la forme.

---

<sup>13</sup> RAMNOUX, Clémence, *La nuit et les enfants de la nuit*, citée par SALIGNON, Bernard in *La puissance en art*, op. cit., p. 7

# I - Corps, geste artistique, contenant-contenu : intérieur, extérieur, rapport à soi, rapport au monde, vers une intercorporité...

## 1/ Corps, geste artistique, œuvre : mythe et origine, espace désirant, espace cryptique, perte et répétition

Entité englobant aussi bien notre psyché que nos organes vitaux, le corps humain dessine les contours d'une géographie particulière : strates, sédimentations et agrégats, continents, espaces, frontières tant psychiques qu'organiques, il est ce point nodal qui abrite en lui une vie microscopique et souterraine, une vie pulsionnelle, une vie hors conscience avant d'être consciente, qui s'élabore et œuvre en silence, tapie dans l'ombre, aux confins de l'existence.

Pétri de mythes originaires, et avant tout récepteur des ondes et des signaux émis par ce qui l'entoure, c'est bien dans l'obscurité abyssale, dans l'indistinct chaotique des origines<sup>14</sup>, dans l'impensé orgasmique jaillissant d'un Éros désirant, que le corps prend sa forme. Seul outil nous permettant d'interagir avec le monde qui nous entoure, le corps semble également voué à la nuit des origines en tant qu'il contient un monde cryptique et thanatique, en lui, donné dès l'aube de sa création, et que l'artiste ne cesse de rejouer à l'aune du geste artistique.

Si l'œuvre qui en découle, prend elle aussi sa source dans l'obscurité de la nuit humaine, laquelle ne peut se défaire de Nyx, la nuit mythologique qui porte en elle les jumeaux Hypnos et Thanatos, elle advient par la déchirure, par l'"*effraction originare*"<sup>15</sup> d'un Éros agissant et présidant à toute naissance et à tout engendrement.

Entre un sommeil hypnotique bénéfique et "doux aux hommes"<sup>16</sup> donnant accès au monde fantasmé des rêves que l'on pourrait imaginer baigné de liquide amniotique, et la figure thanatique d'une mort angoissante qui opère pourtant une fonction mémorielle<sup>17</sup> propice à un début de répétition, il s'agit d'approcher ici un domaine hors-conscience, relevant à la fois du pré-natal et du *post-mortem*, du rassurant et de l'effroyable, de la douceur et de la violence unies en un principe unique : l'œuvre qui prend corps par le truchement du geste créateur.

Si selon Hésiode, Éros constitue aux côtés de Chaos et Gaïa, la triade originare sans laquelle aucune création ne saurait advenir<sup>18</sup>, il est selon Platon le fruit de la rencontre entre Pénia

---

<sup>14</sup> Nous renvoyons ici à HÉSIODE, *Théogonie*, (trad. GAISFORD, Thomas), Les Éditions du théâtre classique, 2017, p. 7. Voir aussi les interprétations du Chaos dans PATURET, Jean-Bernard : "L'énigme de l'origine" in "Méditations sur la *Théogonie* d'Hésiode" in *Topique* 2003/3 (no 84), pages 103-124

<sup>15</sup> FREUD, Sigmund cité par SALIGNON, Bernard in *La puissance en art, op. cit.*, p. 20

<sup>16</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, l. 758

<sup>17</sup> HOMÈRE, *Iliade*, XVI 667-675

<sup>18</sup> HÉSIODE : *Théogonie*



(la Pauvreté, le Manque) et Poros (l'Expédient, l'Opulence)<sup>19</sup> indiquant ainsi que, dès le début, quelque chose manque et fait défaut. Quelque chose s'est retiré et s'est perdu, de l'ordre d'une entité première ou d'une terre natale, opérant un déplacement dans une action séparante, fondatrice et créatrice en même temps, nichée en creux du côté de l'irreprésentable et vers laquelle, sans cesse, nous sommes appelés à retourner. Car, si Éros est bien ce principe, cette énergie vitale, cette fulgurance, désirante et primordiale, qui appelle la matière à s'extraire du chaos-béance pour prendre corps et faire un monde en soi, il est aussi ce principe unifiant rendant l'union des contraires et le principe d'altérité fécond et fécondant<sup>20</sup>.

“Porteront rameaux ceux dont l'endurance sait user la nuit noueuse qui précède et suit l'éclair. Leur parole reçoit existence du fruit intermittent qui la propage en se dilacérant. Ils sont les fils incestueux de l'entaille et du signe”, écrit le poète<sup>21</sup>. Ainsi, il est question de toucher ici du doigt l'indicible et l'irreprésentable, quelque chose qui relève autant du ventre que du jaillissement séminal, de l'amour fusionnel que de la mort séparante, nous entraînant inévitablement vers un sentiment de perte, vers une altérité radicale qui, dans une réversibilité invraisemblable, devient pourtant la plus grande proximité qui soit<sup>22</sup>.

Par l'entremise d'un Éros opérant et de la figure gémellaire d'Hypnos et de Thanatos, la création touche donc à l'inconscient ontologique qui désigne, nous dit Bernard Salignon, “l'essence même de la capacité qu'a l'homme d'articuler des représentations, des images, des œuvres qui toutes de près ou de loin, touchent la question de l'irreprésentable”<sup>23</sup>, de ce qui excède les limites de la conscience et de l'existence, les limites du concevable et du visible<sup>24</sup>.

Ainsi, telle la “palpitation nue du présent pur” décrite par D. H. Lawrence<sup>25</sup>, le corps, tant celui de l'artiste que celui de l'œuvre, se constitue, dans un nouage étroit entre pulsion de vie et pulsion de mort<sup>26</sup>, entre intérieur et extérieur, depuis le fond noir de l'utérus maternel impliquant le retrait du sexe paternel, jusqu'à la lumière de la naissance, donnant lieu à ce qui ne cessera plus

---

<sup>19</sup> PLATON : *Le Banquet*, 203 b - 203 e

<sup>20</sup> VERNANT, Jean-Pierre : *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 155 : Éros “rend manifeste la dualité, la multiplicité incluse dans l'unité”.

<sup>21</sup> CHAR, René : “Le nu perdu”, in *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, nrf, 1978 réédition 2019, p. 29

<sup>22</sup> PRIEUR, Jean-Marie : *Linguistique barbare*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2005, p. 81 : l'auteur évoque le “parcours pour approcher un point insituable à chacun d'entre nous, impensable et inconnaissable : point originaire”. Voir aussi LACAN, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse*, cité par SALIGNON, Bernard, in *Les déclinaisons du réel*, Paris, Le Cerf, 2006, p. 17 : Par altérité radicale, nous faisons également référence ici à l'Autre qui précède notre histoire, l'Autre de l'intimité duquel nous venons, et que Jacques LACAN nomme “cet Autre préhistorique qu'on ne peut oublier dont Freud nous affirme la nécessité de la position première, sous la forme de quelque chose d'*entfremdet*, d'étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi”

<sup>23</sup> SALIGNON, Bernard : *La Puissance en art*, op. cit., p. 162

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2001, p. 192-193

<sup>25</sup> LAWRENCE, David Herbert cité par CHAREYRE-MÉJAN, Alain in op. cit., p. 14

<sup>26</sup> Nous renvoyons ici à la théorie développée par FREUD, Sigmund, dans *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2010, mettant en lumière la concurrence des pulsions de vie et de mort à l'œuvre dans toute forme d'existence.

de se réitérer et de fonctionner par échange et par reproduction selon le principe de répétition, jusqu'à franchir le seuil de la mort.

Car si à l'image de l'analysé vu par Freud, l'humain, "ne se *rappelle* strictement rien de ce qui a été oublié et refoulé", ni rien de ce qui appartient au domaine hypnotique d'un monde utérin, d'un monde pré-natal qui échappe pour quelque temps encore à la conscience, force est de constater pourtant "qu'il l'*agit*. Il ne le reproduit pas comme souvenir, mais comme acte, il le réitère, sans savoir, bien entendu qu'il le répète"<sup>27</sup>. Or, c'est exactement, nous semble-t-il, ce que joue, ou plutôt ce que rejoue sans cesse le geste artistique : dans la répétition, et pourtant "sans redite, allégé de la peur des hommes", il s'agit pour l'artiste de "creuse[r] [s]a tombe et [s]on retour", écrit René Char<sup>28</sup>. En d'autres termes, il s'agit d'opérer le retour par répétition à "l'origine de la pulsion"<sup>29</sup> [...] concomitante de l'effraction que tout être subit pour exister"<sup>30</sup> nous dit Bernard Salignon.

"Tout reprendre à la base, tels que je vois les êtres et les choses, surtout les êtres et leurs têtes, les yeux à l'horizon, la courbe de leurs yeux, le partage des eaux. Je ne comprends plus rien à la vie, à la mort, à rien. [...] Tout recommencer demain à Paris, tout recommencer tout de suite", écrit Alberto Giacometti dans ses carnets<sup>31</sup>.

Dès lors, qu'il s'agisse de naissance ou de mort, il est avant tout question ici de passages, de failles opérées dans la trame du visible<sup>32</sup>, d'espaces transitoires, de frontières et de lisières dans un entre-deux impossible à circonscrire<sup>33</sup>, d'instant suspendus où une seconde prend valeur d'éternité.

"La cloche du pur départ ne tinte qu'en pays incréé ou follement agonisant", nous dit René Char<sup>34</sup>.

L'art a sa tenue dans ces zones et ces espaces limitrophes, où existe le reflet d'un double, d'un autre monde auquel il faut livrer bataille<sup>35</sup>. Or, c'est "dans le face-à-face de la frontalité,

---

<sup>27</sup> FREUD, Sigmund : *La répétition, mémoire et compulsion*, op. cit., p. 57

<sup>28</sup> CHAR, René : "Devancier" in *Le nu perdu*, op. cit., p. 19

<sup>29</sup> Quelle qu'elle soit : nous entendons ici la pulsion au sens général, englobant ainsi aussi bien les pulsions de vie et de mort que la pulsion de répétition.

<sup>30</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art*, op. cit., p. 163

<sup>31</sup> GIACOMETTI, Alberto : "Carnets et feuillets", in *Écrits*, Paris, Hermann, 1991, p. 223 et p. 234

<sup>32</sup> Voir ici les œuvres sur toiles de FONTANA, Lucio : au-delà de la recherche formaliste et de l'expérimentation spatiale envisagées par l'artiste, elles nous donnent à voir, nous semble-t-il, la douceur et la violence mêlées dans un même geste, jusqu'à la naissance par lacération de la déchirure, lieu de passage et de mystère, à la fois érotique et thanatique.

<sup>33</sup> Nous pensons ici aux œuvres sur toile de VERMEERSCH, Pieter, qui, à l'aide de multiples glacis à l'huile, représentent des détails de ciels à l'aube ou au crépuscule. À titre d'exemples : *Untitled (50°54'37" N, 4°24'26" E)* 8, Huile sur toile, 230 x 179 cm, 2013 ou encore *Untitled (50°54'37" N, 4°24'26" E)* 9, Huile sur toile, 230 x 179 cm, 2013

<sup>34</sup> CHAR, René : "Tables de longévité", in *Le nu perdu*, op. cit., p. 59

<sup>35</sup> *Ibid.* : "Septentrion", p. 31 : "Je me suis promené au bord de la Folie. – [...] Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie. / L'or cruel de son nom soudain envahisseur / Venait livrer bataille à la fortune adverse". Nous pensons simultanément aussi au regard fou de Méduse face à elle-même, entre vie et mort : voir ici MERISI, Michelangelo dit

[que] l'homme s'établit en position de symétrie par rapport à Dieu", écrit Jean-Pierre Vernant<sup>36</sup>. Autrement dit, c'est dans cette frontalité, nous semble-t-il, que s'envisage en l'homme une puissance de création qui procède de son corps.

Si comme l'écrit Merleau-Ponty, "[c]'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture"<sup>37</sup>, et si le geste artistique, par le truchement du corps et en tant qu'il a une valeur esthétique, constitue l'expression d'une intériorité (celle de l'artiste), il convient de se pencher ici sur le mouvement oscillatoire, tentative d'absorption et de régurgitation du monde, qui préside à ce geste. En effet, dans un va-et-vient incessant entre intérieur et extérieur, *mimésis* d'un acte procréateur – pulsions érotico-thanatiques en mouvement, désir de contact (voire même de fusion ou de possession) puis retrait<sup>38</sup> – visant, consciemment ou non, une forme de fécondité, l'art, écrit Rilke, est "l'amour en plus ample, en plus démesuré"<sup>39</sup>. Cependant, à l'image de l'amour divin, "[l'art] n'a pas le droit de s'arrêter à l'individu, qui n'est que la porte de la vie. Il doit la franchir", ajoute le poète<sup>40</sup>.

Ainsi, l'artiste est appelé au franchissement. Il est le siège de transformations qui s'opèrent sans cesse à l'aune de l'existence humaine, et qui semblent prendre corps avec plus de force et de jouissance encore au sein du geste artistique et ce, au profit de l'œuvre. Car si, comme l'écrit encore Rilke, "[t]oute discorde et toute erreur viennent de ce que les hommes cherchent leur élément commun *en eux*, au lieu de le chercher *derrière eux*, dans la lumière, dans le paysage au début et dans la mort"<sup>41</sup>, c'est-à-dire dans l'éclair et dans la déchirure des commencements comme dans le passage ultime vers l'autre monde, il apparaît que l'œuvre en train de se faire, elle, n'est rien d'autre que le lieu de cette coupure et de ce franchissement nécessaire, lieu de réconciliation en tant qu'il est tout à la fois naissance et mort, "le dernier sang et le premier limon", nous dit René Char<sup>42</sup>. Dans sa présence immanente, elle a "sa tenue dans l'ouverture de l'être", écrit Henri Maldiney, lequel n'est rien d'autre que le Néant, "le Rien [étant] un autre nom pour l'Ouvert"<sup>43</sup>.

---

CARAVAGE : *Méduse*, Huile sur toile de lin, montée sur bouclier en peuplier, 60 cm x 55 cm, 1797-1798, Musée des Offices, Florence, Italie.

<sup>36</sup> VERNANT, Jean-Pierre : *La mort dans les yeux*, cité par MARTIN, Nastassja in *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019, p. 126

<sup>37</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 16

<sup>38</sup> À nouveau, les œuvres sur toiles de FONTANA, Lucio, s'imposent à nous en ce qu'elles dégagent de pulsions érotico-thanatiques.

<sup>39</sup> RILKE, Rainer Maria : *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Éditions Allia, (2008) réédition 2021, fragment VIII

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, fragment XXXVII

<sup>42</sup> CHAR, René : "Chérir Thouzon" in *Le nu perdu*, op. cit., p. 16

<sup>43</sup> MALDINEY, Henri : *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 209 : "Or Heidegger dit : «Être le là signifie avoir sa tenue dans le néant.» Ainsi, avoir sa tenue dans l'ouverture de l'être, c'est avoir sa tenue dans le Néant, se tenir extatiquement dans le Rien : le Rien est un autre nom pour l'Ouvert." Parallèlement, nous pensons ici à plusieurs œuvres de Mark ROTHKO, et en particulier à la toile *No. 10*, Huile sur toile, 239,4 x 175,9 cm, 1958, qui appelle l'œil au franchissement répété de l'extérieur vers l'intérieur et *vice versa*, et au sein de laquelle on ne sait plus quelle teinte, du bord ou du centre, constitue le fond, tandis qu'apparaît dans un deuxième temps la déchirure dans la toile. Nous pensons également aux installations *Skyspace* de James TURRELL qui appellent également le regard au

En d'autres termes, l'œuvre est le nouage étroit où s'opère un changement d'état laissant l'Être advenir en sa plénitude par la fulgurance du geste<sup>44</sup>.

Pour comprendre ce travail de "transsubstantiations" nous dit Merleau-Ponty, "il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement"<sup>45</sup>. En d'autres termes, il faut retourner au mouvement originaire d'un désir agissant, au chaos hésiodique des origines<sup>46</sup>, où tout se mêle et s'entremêle en une infinie conjonction de possibles<sup>47</sup>.

Une fois ce cadre posé, il faut interroger la qualité haptique du regard humain<sup>48</sup> puisque, comme le note avec justesse Giorgio Agamben citant la Genèse, le regard est ce qui, dès les débuts d'une humanité déchue, nous donne accès à la conscience de la nudité et de la chair de l'homme et des choses<sup>49</sup>. En outre, puisqu'avant même de voir, le sentir du petit d'homme s'effectue par le truchement du toucher<sup>50</sup>, d'un contact peau contre peau<sup>51</sup>, il convient dès lors d'interroger cette surface qui précisément nous donne accès à la substance, à la profondeur de l'être et du monde, comme une "énigme corporelle, ici peut-être entre la peau et l'incision. Une limite : le travail très subtil d'effets optiques et haptiques entrelacés", nous dit Georges Didi-Huberman<sup>52</sup>.

---

franchissement en direction d'une trouée vers un ciel inaccessible, un rien qui, par le jeu de la lumière, absorbe le regard.

<sup>44</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art, op. cit.*, p. 30 : "Tout commence par un trait qui est le premier retournement de l'apparaître. / L'éclair pris dans un autre sens comme dilacération, exprime que toute existence se produit à partir de cette effraction originaire (l'Abîme, le Chaos, l'Éros) qui démontre que l'être naît à partir de la coupure du réel, de sa négation jouant ainsi le tragique retrait des dieux qui laisse à la vie le manque, ce lieu fondamental"

<sup>45</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'Esprit, op. cit.*, p. 16

<sup>46</sup> HÉSIODE : *Théogonie, op. cit.*

<sup>47</sup> PRIEUR, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 90 : "Multiple donc indéfini, multiple et donc anonyme [...] cette multiplicité n'est pas expérience de l'être, elle est force – vie, ce qui survient du dedans et du dehors de soi, malgré soi, elle est ce qui, quelque ligne, quelque voie qu'elle prenne, est rendu possible par le vide, l'énergie du vide". En prenant en compte le chaos des origines comme principe de l'*Un-tout* dont découle le monde, voir aussi MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 278 : "l'unicité du monde signifie non qu'il est actuel et que tout autre monde est imaginaire, non qu'il est en soi et tout autre monde pour nous seulement, mais qu'il est à la racine de toute pensée des possibles, qu'il s'entoure même d'un halo de possibilités qui sont ses attributs"

<sup>48</sup> BERNARD, Michel : *Le corps, op. cit.*, p. 52 : "il y a un empiètement, un enjambement constant entre voir et toucher, le visible et le tactile, à tel point que le regard est palpation des choses, comme mes doigts peuvent les faire "voir". Cette unité ou entrelacs de nos sens est, en fait, plus générale encore dans la mesure où chaque sensation sous-tend une activité motrice réelle ou virtuelle : voir un objet, c'est toujours anticiper le mouvement à faire pour le toucher, ce qui le rend tangible par avance"

<sup>49</sup> GENÈSE, 3, 7, citée par AGAMBEN, Giorgio, in *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, Collection Rivages poche petite bibliothèque, 2012, p. 83 : "Alors chacun ouvrit les yeux et ils virent qu'ils étaient nus"

<sup>50</sup> RANK, Otto : *op. cit.*, p. 293 : l'auteur, s'appuyant sur les travaux d'Alsberg, souligne la prédominance de la main dans le processus de développement de l'homme tant sur le plan technique que sur le plan spirituel.

<sup>51</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau, op. cit.*, p. 13 : "[La peau] apparaît chez l'embryon avant les autres systèmes sensoriels."

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *Phasmes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 110. Dans ce passage l'auteur décrit le travail subtil de la matière par l'artiste BONNEFOI, Christian, *Babel IV*, Acrylique et graphite sur toile et tarlatane, 1982-83, Paris, collection particulière. Voir détail, illustration p. 101 du même ouvrage. Sur le même registre d'un entrelacement du regard et du toucher, voir aussi, MERISI, Michelangelo dit CARAVAGE, *L'incrédulité de Saint Thomas*, Huile sur toile, 107 x 146 cm, vers 1603, Palais de Sanssouci, Postdam, Allemagne.

En effet, comme l'écrit Didier Anzieu, "la peau est presque toujours disponible pour recevoir [...], elle ne peut ni fermer les yeux ou la bouche ni se boucher les oreilles ou le nez"<sup>53</sup>. De l'animalité, elle conserve la qualité primaire de ce qui échappe à l'humain devenu conscient pour partie de ses actes et de ses pensées. Ce faisant, elle nous transmet "des messages «impalpables»", nous renvoyant à ce qu'il y a de plus instinctif en nous, à l'idée d'une rencontre archaïque qui s'opère depuis la nuit des temps. Ainsi, elle est ce qui nous permet "le contact [...]" dans son sens existentiel le plus fort : comme une révélation de l'intouchable" nous dit Henri Maldiney<sup>54</sup>.

Or, à son image, le geste artistique ne fait rien d'autre que nous renvoyer à cet intouchable, ce fond perdu de l'origine qu'il ramène à la surface dans un geste labourant "la chair du monde"<sup>55</sup>, pour mettre au jour ce qui s'y trouvait enfoui<sup>56</sup>. Ainsi, il nous rapporte les échos d'"[u]ne autre «histoire d'en-dessous» [...] [dont] l'éclosion renvoie à une unité effractée" écrit Bernard Salignon, "une énigme de la différence", de l'écart, de la faille qui subsiste et "que chacun voit du lieu où il est"<sup>57</sup>.

## 2/ Corps, geste artistique, œuvre : peau, surface d'échanges et espace de profondeur, nudité, au cœur de l'intime... Vers une intercorporité

Zone frontière entre un dehors et un dedans, surface d'échanges et de transitions, espace de profondeur en tant qu'elle nous permet d'intérioriser au plus profond de nous-mêmes et parfois même à notre insu, notre rapport au monde par l'intermédiaire du sensible<sup>58</sup>, la peau est, nous dit Didier Anzieu, cette "donnée originaire à la fois d'ordre organique et d'ordre imaginaire, [...] premier instrument et lieu d'échange avec autrui"<sup>59</sup> et avec le monde qui nous entoure. Or c'est précisément parce qu'elle est cette zone première de démarcation et de contact avec autrui, frontière paradoxalement à la fois séparante et poreuse entre un dehors et un dedans d'un corps lui-même à la fois contenant et contenu<sup>60</sup>, qu'il convient de la questionner.

---

<sup>53</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau*, op. cit., p. 14

<sup>54</sup> MALDINEY, Henri, cité par SALIGNON, Bernard, in *La puissance en art*, op. cit., p. 79

<sup>55</sup> LUCRÈCE : "Les objets sont visibles quand ils ont perdu leur chrysalide, c'est la chair du monde". Voir aussi MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 297: "Chair du monde – Chair du corps – Être"

<sup>56</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art*, op. cit., p. 156-157. Voir aussi l'œuvre de BACON, Francis, qui n'aura eu de cesse de mettre au jour ce que nous pourrions appeler trivialement l'envers du décor de la nature humaine.

<sup>57</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art*, op. cit., p. 61

<sup>58</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau*, op. cit., p. 9 : l'auteur évoque "[l']ectoderme form[ant] à la fois la peau (incluant les organes des sens) et le cerveau", puis p. 17 : "[la peau] transmet au cerveau les informations provenant du monde extérieur, y compris des messages «impalpables» qu'une de ses fonctions est justement de «palper» sans le Moi en soit conscient."

<sup>59</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau*, op. cit., p. 3

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 74 : "C'est le paradoxe d'une barrière de contact qui ferme le passage parce qu'elle est en contact et qui, pour cette raison, permet en partie le passage." Nous pensons parallèlement ici aux interventions *in situ* de CHRISTO

En tant qu'elle déploie centimètre carré par centimètre carré un sentiment de soi, en tant qu'elle est ce qui tient en tension le dedans et le dehors, en tant qu'elle possède cette réversibilité de l'endroit et de l'envers et, enfin, en tant qu'elle est le récepteur premier par l'intermédiaire duquel nous inventons le monde autant qu'il nous invente<sup>61</sup>, il nous semble essentiel de placer le geste artistique sous sa lumière afin d'en tirer l'éclairage qui convient. Car, en effet, la peau et le geste créateur ont tous deux valeur de *metaxu* dont ils possèdent "[l]e statut d'intermédiaire, d'entre-deux, de transitionnalité" décrit par Didier Anzieu<sup>62</sup>. De plus, si comme l'écrit Bernard Salignon, "[l]'essence de toute rencontre c'est retrouver pour perdre et perdre pour retrouver"<sup>63</sup>, alors la peau, en tant qu'elle constitue ce lieu premier du contact et de la perte, est bien le théâtre de l'union-désunion, de la rencontre-séparation présidant aux débuts de toute vie humaine et de toute création.

Pris entre les variables "*Enveloppe*" et "*Pénétration*" décrites par Didier Anzieu<sup>64</sup>, et à l'image de la peau, le geste créateur procède ainsi autant de la douceur que de la brutalité, de la résistance que de la fragilité, et du "[d]ésir aussi de trouver des solutions entre les choses pleines et calmes, aiguës et violentes", nous dit Alberto Giacometti<sup>65</sup>. Mais avant tout, le geste créateur procède de la matière, dont il utilise la texture devenant la chair de l'œuvre. Que l'artiste travaille par ajout ou par retrait, et ce, quels que soient la pression et l'outil utilisés, qu'il caresse un instrument de musique, qu'il promène son stylo sur la feuille pour y faire naître un poème, qu'il incise le bois, le marbre ou la plaque de métal, ou bien encore qu'il enduise une surface de matière picturale dont il exploite les propriétés, il utilise en premier lieu le toucher, le contact avec la matière qu'il embrasse pleinement pour donner naissance à sa création par le geste.

En outre, par sa qualité d'enveloppe, la peau, de même que le geste artistique, possède les attributs d'une membrane protectrice dont la fonction contenante agit en tant que réassurance. À la suite d'Henri Rey-Flaud reprenant les propos de Geneviève Haag, nous postulons l'existence d'"une peau externe, «exfoliante» comme un épiderme, chargée d'enregistrer les éphémères relations de surface avec le groupe et le monde extérieur, et [d']une peau interne, sous-jacente à la

---

ET JEANNE-CLAUDE, qui ont si bien su remplir cette fonction de barrière de contact, à la fois protection et passage de la forme (des bâtiments, du relief et du paysage...).

<sup>61</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau*, op. cit., p. 39-40 : L'auteur évoque les différentes fonctions de la peau : sac contenant l'intérieur, interface qui marque la limite avec le dehors et maintient ce dernier à l'extérieur, moyen primaire de communication et surface d'inscription (donc d'assimilation du monde). Ce à quoi il ajoute: "Le Moi-peau fonde la possibilité de la pensée"

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>63</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art*, op. cit., p. 61

<sup>64</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau*, op. cit., p. 31

<sup>65</sup> GIACOMETTI, Alberto, "Lettre à Pierre Matisse, 1947", cité par RODARI, Florian, in "Giacometti l'ajusteur", in *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre* (dir. DE LA BEAUMELLE, Agnès), Paris, Gallimard / Centre Pompidou, 2001, p. 33

première, «[qui] inscrit [en profondeur] les représentations et les affects individualisés du théâtre interne, lieu de l'introjection de la fonction transformatrice»<sup>66</sup>.

Ainsi, entre volonté et tentative désespérée de maintenir ensemble les parties d'un Moi morcelé et d'un monde fragmenté, l'œuvre devient, par le truchement du sensible, le lieu d'inscription et de consignation, l'espace de porosité, nous donnant non seulement accès à la surface du monde, mais surtout à un horizon intérieur des choses et de nous-mêmes<sup>67</sup>, en assurant du même coup la fonction d'un réceptacle métonymique où chaque partie vaut pour le tout<sup>68</sup>.

Or, l'acte créateur ainsi posé relève du "saisissement", nous dit Didier Anzieu. C'est-à-dire qu'il s'agit pour l'artiste de se trouver paradoxalement autant dans une attitude passive où "le sujet est saisi, d'une façon brusque et soudaine, par une impression forte", que dans "une attitude mentalement active dont le schéma corporel est fourni par la main"<sup>69</sup>. L'œuvre en train de se faire, par le truchement de l'impulsion créatrice, intime donc à la peau de l'artiste de saisir, de capter par tous ses pores les vibrations et l'être du monde qui l'entoure, pour les passer par le tamis d'une subjectivité et d'une affectivité qui lui sont propres, afin d'en rendre l'écho démultiplié dans son geste<sup>70</sup>. C'est en devenant cette surface d'échanges qui sous-entend l'idée d'une pénétration, physique et mentale, à la fois de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur, que le geste artistique, et l'œuvre qui en découle, se posent en interface moïque<sup>71</sup>, faisant écho aux origines de la vie, à ce qu'il y a de plus intime en nous.

En outre, à la suite de René Char, il nous semble que les gestes du créateur s'établissent et "prospèrent dans le berceau d'une mer où l'on s'est rendu maître des glaciers"<sup>72</sup>. Ce à quoi Nietzsche ajoute que si "l'idéal ne se réfute pas, il se congèle"<sup>73</sup>. Or toute la question est justement

---

<sup>66</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 232. Les guillemets au sein de la citation abritent les mots de HAAG, Geneviève in "Hypothèse d'une structure radiaire et ses transformations", in *Les contenants de la pensée*. Voir aussi ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau, op. cit.*, p. 97 : l'auteur assigne au Moi-Peau auquel nous comparons le geste artistique, trois fonctions : "une fonction d'enveloppe contenante et unifiante du Soi, une fonction de barrière protectrice du psychisme, une fonction de filtre des échanges et d'inscription des premières traces, fonction qui rend possible la représentation".

<sup>67</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 193 : "Quand Husserl a parlé de l'horizon des choses – de leur horizon extérieur que tout le monde connaît, et de leur « horizon intérieur », cette ténèbre bourrée de visibilité dont leur surface n'est que la limite – [...] c'est un nouveau type d'être, un être de porosité, de prégnance ou de généralité, et celui devant qui s'ouvre l'horizon y est pris, englobé. Son corps et les lointains participent à une même corporalité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par-delà l'horizon, en deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être"

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 267 : voir "Les «sens» – La dimensionnalité – L'Être" qui renvoie tout particulièrement à l'idée du sensible comme porte d'accès au monde, tout en permettant également un glissement du subjectif à l'Être, "[l]e «Monde» [étant] cet ensemble où chaque «partie» quand on la prend pour elle-même ouvre des dimensions illimitées – devient partie totale."

<sup>69</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, nrf, 2020, p. 102 : l'auteur poursuit : "saisir, et mieux encore se saisir de, c'est mettre la main avec détermination, force, rapidité, c'est prendre d'un coup, empoigner, s'emparer ; puis, par dérivation du physique au mental, [cela] s'applique à la conscience qui embrasse, appréhende un objet par la perception ou le raisonnement"

<sup>70</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 267 : "La perception est non perception de choses d'abord, mais perception des éléments (eau, air ...) de rayons du monde, de choses qui sont des dimensions, qui sont des mondes, je glisse sur ces «éléments» et me voilà dans le monde, je glisse du «subjectif» à l'Être."

<sup>71</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau, op. cit.*, p. 80-83

<sup>72</sup> CHAR, René : "Mirage des aiguilles", in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 17

<sup>73</sup> NIETZSCHE, Friedrich : *Humain, trop humain* cité par ANZIEU, Didier in *Le corps de l'œuvre, op. cit.*, p. 103

d'aller débusquer cet idéal, cette "vie retenue sous la glace"<sup>74</sup>. Car si, comme le remarque très justement Didier Anzieu, la naissance agit comme une mise à nu où le petit humain se dépouille de l'enveloppe maternelle qui lui tenait lieu de peau<sup>75</sup>, et si "toute mise au monde est une mise au froid"<sup>76</sup>, alors il faut en effet passer par la perte et par "le saisissement originel du Moi [...] quasi hallucinatoire"<sup>77</sup>, avoir éprouvé à la fois physiquement et mentalement, à la fois passivement et activement, le vertige des sommets et l'ivresse des profondeurs, à savoir cette "impression forte – généralement de froid –"<sup>78</sup> qui préside à toute création artistique et qui invite à débusquer le sens de l'idéal et de l'intangible à l'œuvre dans l'œuvre<sup>79</sup>.

Ainsi, le geste de l'artiste, prolongement de son regard, opère et agit comme mise à nu du monde qu'il dépouille de ses oripeaux pour nous rendre visible ce qui sans cesse nous échappe<sup>80</sup>. Par son geste, il est autant question pour l'artiste de se mettre à nu que de déshabiller le monde qu'il l'entoure. "Événement qui n'atteint jamais sa forme complète, forme qui ne se laisse jamais saisir intégralement dans son surgissement, la nudité est, à la lettre, infinie, elle ne finit jamais de survenir" précise Giorgio Agamben<sup>81</sup>. C'est bien en cela qu'elle appelle l'artiste à aller toujours plus loin dans l'acte de dénuder le réel, dans un mouvement qui crée autant qu'il dé-crée<sup>82</sup>. En outre, si "les objets ne sont visibles que lorsqu'ils ont perdu leurs chrysalides"<sup>83</sup>, il s'agit donc bien ici d'effectuer un dénudement autant qu'un dénuement (lequel sous-entend une perte) au profit d'un acte transformateur.

Cependant, quand la peau, tel un "vêtement de grâce"<sup>84</sup> et à force de dénudement, finit par faire défaut, lorsqu'elle part en lambeaux, par pans entiers, et qu'elle ne remplit plus sa fonction d'enveloppe protectrice, sentinelle de nos intimités<sup>85</sup>, et lorsque, ce faisant, elle met au jour "la

<sup>74</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 18

<sup>75</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau, op. cit.*, p. 13 : l'auteur évoque la "notion préconsciente que la peau de la mère est la peau première"

<sup>76</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre, op. cit.*, p. 103

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>78</sup> *Ibid.*, "Première phase : le saisissement créateur", p. 95-107. Voir aussi *Le Moi-Peau, op. cit.*, p. 176-177

<sup>79</sup> BAUDELAIRE, Charles, cité par AGAMBEN, Giorgio, in *Stanze*, Payot & Rivages, Collection Rivages poche petite bibliothèque, 1998, p. 81-82 : "Celui qui ne sait pas saisir l'intangible n'est pas poète". Voir aussi GIACOMETTI, Alberto : "Le Rêve, le Sphinx et la Mort de T.", in *Labyrinthe*, No 22-23, décembre 1946, in *op. cit.*, p. 30-31 : "Quand pour la première fois, j'aperçus clairement la tête que je regardais se figer, s'immobiliser dans l'instant, définitivement, je tremblai de terreur comme jamais encore dans ma vie et une sueur froide courut dans mon dos. Ce n'était plus une tête vivante, mais un objet que je regardais comme n'importe quel autre objet, mais non, autrement, non pas comme n'importe quel objet, mais comme quelque chose de vif et mort simultanément".

<sup>80</sup> En terme d'échappée, voir CASSEGRAIN, Guillaume : «Say goodbye Catullus...» Cy Twombly et la coulure", in *Cy Twombly*, (dir. STORSVE, Jonas), Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 189 : "Le mouvement incontrôlable de la peinture liquide alimente la méditation de l'artiste sur la décomposition qui guette toutes compositions, sur l'informe qui gagne, à terme, toutes formes"

<sup>81</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités, op. cit.*, p. 93

<sup>82</sup> MICHAUX, Henri : Postface à *Plume précédé de Lointains intérieurs*, Paris, nrf Gallimard, 2013, p. 220 : "Toute science crée une nouvelle ignorance. / Tout conscient, un nouvel inconscient. / Tout apport nouveau crée un nouveau néant"

<sup>83</sup> Citation attribuée à LUCRÈCE

<sup>84</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités, op. cit.*, p. 86

<sup>85</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'Esprit, op. cit.*, p. 13 : "ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et mes actes"



corporéité nue de la nature humaine” et du monde, il ne peut être question que d’un mélange des chairs, d’une rencontre-fusion presque bestiale ou obscène, où le désir agit en tant que “rébellion de la chair [...] contre l’esprit”, écrit Giorgio Agamben<sup>86</sup>, rébellion qui ne trouvera d’issue que dans la jouissance passagère et pourtant largement fécondante du geste créateur donnant naissance au corps de l’œuvre<sup>87</sup>.

En outre, si comme le note avec justesse Didier Anzieu, au contraire des autres sens dont on peut se passer, on ne peut survivre sans conserver la majorité de sa peau<sup>88</sup>, nous sommes en devoir de nous interroger sur ce qui se passe lorsque l’artiste, par son regard et par son geste répétés, étend le dénudement jusqu’à débarrasser le monde de sa peau pour mettre au jour sa chair, qu’il écorche bel et bien les choses du monde autant qu’il s’écorche lui-même – comme on peut le voir de manière presque littérale chez Francis Bacon – afin de révéler à tous, et peut-être avant tout à lui-même, l’abîme contenu en chacun et en chaque chose<sup>89</sup>. À la suite de Didier Anzieu, nous voyons dans cette conduite destructrice, un “retournement créateur, qui consiste [...] à retourner imaginativement la peau comme un gant, en faisant du contenu un contenant, de l’espace du dedans une clé pour structurer le dehors, du ressenti interne une réalité connaissable”<sup>90</sup>.

De plus, cette urgence érotico-thanatique qu’a le geste artistique de dépecer le monde pour en pénétrer la chair – qu’on trouve non seulement chez Bacon mais également sous une autre forme chez Giacometti – nous semble également traduire un besoin de réassurance, de confirmer ce que Sartre nomme “*la contingence pure de la présence*”<sup>91</sup>, tant celle de l’artiste (son corps, sa psyché) que celle du monde qui l’entoure<sup>92</sup>. Dès lors, il s’agit, par le geste, de confirmer “cet être toujours déjà en situation du corps de l’autre”<sup>93</sup>, car nous dit Sartre, “dans la grâce, le corps apparaît comme un psychique en situation”.

Ainsi, si “[d]ans la grâce, le corps est l’instrument qui manifeste la liberté” et que “chaque mouvement est donc saisi dans un processus perceptif qui se porte du futur au présent”<sup>94</sup>, alors, il nous semble que l’œuvre, loin de toute obscénité, est bien “cette image mouvante de la nécessité

---

<sup>86</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités*, *op. cit.*, p. 95

<sup>87</sup> Nous renvoyons ici aux œuvres de BACON, Francis, l’artiste nous donnant à voir l’intérieur de la chair retournée, dans toute sa viscosité et son caractère sémillant, qui semble relever en même temps d’une boucherie triviale.

<sup>88</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau*, *op. cit.*, p. 13

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 98 : “dans ses tableaux, [Francis Bacon] peint des corps déliquescents à qui la peau et les vêtements assurent une unité superficielle mais dépourvus de cette arête dorsale qui tient le corps et la pensées : des peaux remplies de substances plus liquides que solides”

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>91</sup> SARTRE, Jean-Paul, cité par AGAMBEN, Giorgio in *Nudités*, *op. cit.*, p. 103

<sup>92</sup> GIACOMETTI, Alberto : “Entretien avec Pierre Schneider, juin 1961”, in *op. cit.*, p. 262 : “Pourquoi est-ce que j’ai le besoin, oui, le besoin de peindre des visages ? Pourquoi est-ce que je suis... Comment est-ce qu’on peut dire ? ... Presque halluciné par les visages des gens, et cela depuis toujours ? ... Comme un signe inconnu, comme s’il y avait quelque chose à voir qu’on ne voit pas au premier coup d’œil ? [...] Plus c’est vous, plus vous devenez n’importe qui...”

<sup>93</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités*, *op. cit.*, p. 103

<sup>94</sup> SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 103-104

et de la liberté [qui] constitue à proprement parler la grâce<sup>95</sup>, reconstituant ainsi ce qui s'était perdu en chemin. Le faire-œuvre représente ainsi pour l'artiste une tentative désespérée d'appréhender l'être et le réel dans toutes leurs dimensions visibles et invisibles, profanes et sacrées<sup>96</sup>, pour mieux les intérioriser et s'y incorporer<sup>97</sup>.

“Nous ne jalouons pas les dieux, nous ne les servons pas, ne les craignons pas, mais au péril de notre vie, nous attestons leur existence multiple, et nous nous émouvons d'être de leur élevage aventureux lorsque cesse le souvenir”, écrit René Char<sup>98</sup>. Autrement dit, l'artiste cherche à se tenir dans ce point de tension, d'oscillation, précis et pourtant intenable, entre soumission et domination, entre visible et invisible, puisqu'il s'agit pour lui autant de faire corps avec le monde, que de lui appartenir, d'en épouser les moindres reliefs afin de mieux s'y fondre, mais aussi, afin de mieux en éprouver les formes en vue de mieux le dominer<sup>99</sup>. Ce faisant et sur “le mode exaltant de la dilatation toute-puissante”<sup>100</sup>, il est habité par ce désir fou d'un instant tutoyer l'éternité dans un oubli de soi, ou tout au moins “de tirer l'éternel du transitoire”<sup>101</sup>, et de se rapprocher ainsi de l'essence du Divin ou de l'Être, quel que soit le nom qu'on lui donne<sup>102</sup>.

En d'autres termes, tel que l'écrit Merleau-Ponty, “[a]vec la réversibilité du visible et du tangible, ce qui nous est ouvert, c'est donc, sinon encore l'incorporel, du moins un être intercorporel, un domaine présomptif du visible et du tangible, qui s'étend plus loin que les choses que je touche et vois actuellement”<sup>103</sup>, l'œuvre nous donnant pleinement ouverture à ce voir plus loin.

Nous ajouterons ici que, comme l'expose Giorgio Agamben, la mise à nu, plus exactement “le dénudement [...] appartient au vocable de la philosophie et de la mystique” en tant qu'il

---

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.* : “Le désir est une tentative pour déshabiller le corps de ses mouvements comme de ses vêtements et de les faire exister comme pure chair ; c'est une tentative d'*incarnation* du corps d'Autrui.” Voir aussi MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 248 : l'auteur évoque le sens radical de la création en tant qu'elle “est adéquation, la seule manière d'obtenir une adéquation”, ce à quoi il ajoute que “l'art et la philosophie ensemble sont justement, non pas fabrications arbitraires dans l'univers du «spirituel» (de la «culture»), mais contact avec l'Être justement en tant que créations. L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience.”

<sup>97</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau, op. cit.*, p. 19 : “l'incorporation de l'objet par la peau est peut-être antérieure à son absorption par la bouche. Le désir d'être incorporé de cette façon est aussi fréquent que le désir de s'incorporer par la peau. [...] La projection de la peau sur l'objet est un processus [qui] se retrouve en peinture, quand la toile [...] fournit une peau symbolique (souvent fragile) qui sert à l'artiste de barrière contre la dépression”

<sup>98</sup> CHAR, René : “Pause au Château Cloaque” in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 22

<sup>99</sup> GIACOMETTI, Alberto : *XXe siècle*, No 9, juin 1957, p. 35, in *op. cit.*, p. 77 : “Je fais certainement de la peinture et de la sculpture [...] pour mordre sur la réalité, pour me défendre, pour me nourrir, pour grossir ; grossir pour mieux me défendre, pour mieux attaquer, pour accrocher, pour avancer le plus possible sur tous les plans, dans toutes les directions [...] pour être le plus libre possible”

<sup>100</sup> ANZIEU, Didier : *Le Corps de l'œuvre, op. cit.*, p. 101

<sup>101</sup> BAUDELAIRE, Charles, “Le peintre de la vie moderne” in *Le Figaro*, 26 novembre 1863, in *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Éditions des Mille et Une Nuits, 2001, p. 26

<sup>102</sup> Nous pensons ici à BUONAROTTI, Michel-Ange, au gigantisme du plafond de la Sixtine où l'artiste semble avoir voulu se mesurer au Dieu créateur. Mais nous pensons aussi à sa *Pietà Rondanini*. Voir à ce sujet SALIGNON, Bernard : *La puissance en art, op. cit.* p. 87 : “Aucune théâtralité mais un dépouillement «sublime» dira Vasari, un anéantissement terrestre du corps”

<sup>103</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 185

“concerne l’objet de la connaissance suprême, qui est «l’être nu»”<sup>104</sup>. Il ajoute que dans “la psychologie médiévale [...] [l]e processus qui mène à la connaissance parfaite est [...] décrit comme une mise à nu progressive [de l’image] [...] qui, passant de la sensation à la l’imagination et à la mémoire, se dépouille peu à peu de ses éléments sensibles pour se présenter à la fin, une fois accomplie la *denudatio perfecta*, comme «espèce intelligible», image ou intention pure”<sup>105</sup>. Il faut en comprendre que l’image ou la représentation ainsi produite se dénude dans l’acte d’intellection, en particulier celui du spectateur, puisque, nous dit Avicenne, “si [l’image] n’était pas nue, elle le devient, parce que la faculté contemplative la dépouille de manière qu’aucune affection matérielle ne reste en elle”<sup>106</sup>.

Autrement dit, “le miroir de notre regard, provisoire receveur universel pour tous les yeux futurs” décrit par René Char<sup>107</sup>, devient en un sens garant de l’œuvre, lui offrant en quelque sorte une seconde peau, un lieu d’accueil et de consignation, lieu fécondant avec lequel elle interagit<sup>108</sup>.

“Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme, c’est la peau”, écrit Paul Valéry, “moelle, cerveau, tout ce qu’il faut pour sentir, pâtir, penser... être profond [...], ce sont des inventions de la peau”<sup>109</sup>. Autrement dit, l’“ectoderme” serait le lieu de germination de notre être au monde<sup>110</sup>. Entre scarification de la lame, caresse du pinceau, grattage de la mine, de la pointe ou de la plume sur la surface, ciseau qui taille dans la masse, le geste de l’artiste arpente la surface de l’œuvre en même temps que son regard arpente le monde pour en dégager la profondeur. Or, la peau de l’œuvre, sa surface apparente, c’est bien à la profondeur du monde qu’elle nous donne accès, déployant ainsi tout le champ des propriétés qu’offre la peau humaine, organe de surface ouvrant sur une profondeur insoupçonnée de l’être.

Dès lors, si le geste artistique, à l’instar de la peau, permet à l’humain de faire trace et de laisser son empreinte dans le monde, elle lui permet tout autant d’intérioriser un monde *a priori* inintelligible autorisant en même temps le monde à s’imprimer dans son corps<sup>111</sup>. En tant que tel, il

---

<sup>104</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités, op. cit.*, p. 111-112

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> AVICENNE in *ibid.*

<sup>107</sup> CHAR, René : “Célébrer Giacometti” in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 30

<sup>108</sup> Il nous semble que la seconde peau que nous postulons ici pourrait venir en soutien à la double paroi évoquée par ANZIEU, Didier in *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 129 : “Illusions d’immortalité, [...], illusion amoureuse, illusion de réalité des personnages romanesques : nous sommes bien dans la problématique narcissique. Et la nécessité de surinvestir ainsi l’enveloppe narcissique apparaît bien comme la contrepartie défensive d’un fantasme de peau décharnée. [...] La solution topographique consiste à abolir l’écart entre les deux faces, externe et interne, du Moi-Peau et à imaginer l’interface comme une paroi double”

<sup>109</sup> VALÉRY, Paul cité par ANZIEU, Didier in *ibid.*, p. 59

<sup>110</sup> ANZIEU, Didier : *Ibid.*, p. 9

<sup>111</sup> Nous pensons ici au “bloc magique” freudien qui sous-tend l’idée d’un rapport à la surface permettant l’inscription et la consignation profondes. Ce à quoi nous ajoutons le parallèle effectué par ANZIEU, Didier in *ibid.*, p. 72-74 : “La «notice sur le Bloc magique» (1925) achève de préciser la structure topographique de cette enveloppe et de confirmer implicitement l’étayage du Moi sur la peau. [...] [celui-ci] trouve [son] assise topographique dans la projection de la surface du corps, sur le fond de laquelle les expériences sensorielles émergent comme figures signifiantes”, constituant ainsi “une intuition topographique originale et riche d’avenir : ce qui fonctionne comme «centre supposé» se trouve situé en «périphérie»” et reflétant parfaitement, selon nous, les rouages qui sous-tendent le geste artistique, lequel

y a réversibilité des échanges, réversibilité de la traversée entre intérieur et extérieur<sup>112</sup>, entre corps senti et corps sentant de l'artiste et du monde.

Ainsi la peau, de même que la qualité haptique du regard comme porte d'entrée vers la nudité humaine, la nudité des choses, la nudité de l'image, nous conduisent à embrasser la chair du monde<sup>113</sup>, à la distiller pour mieux en récupérer les sucs, l'esprit<sup>114</sup>. Il n'est donc plus seulement question ici de corporéité mais bien plutôt d'une "intercorporéité"<sup>115</sup> au sein de ce qui fait la "chair du monde"<sup>116</sup>, cette co-appartenance des corps et des chairs trouvant sans doute sa manifestation la plus complète dans le geste artistique qui en mobilise tous les aspects<sup>117</sup>, afin de révéler leur présence qui s'exprime à plein régime dans l'œuvre.

### 3/ Corps, geste artistique, œuvre : espace morcelé et espace unifiant, objets transitionnels et épreuve-limite

Si la tradition occidentale semble s'être construite autour d'une prépondérance du découpage de la pensée en concepts, la perception que nous avons du corps et la construction mentale qui en découle n'échappent pas à ce morcellement. D'une part, les premières captations que nous avons de notre propre corps ne s'effectuent que de façon partielle ; d'autre part, s'il faut attendre "le stade du miroir" évoqué par Jacques Lacan<sup>118</sup> pour accéder à une vision qui, selon Michel Bernard, "offre le spectacle d'une forme totale"<sup>119</sup>, il n'en demeure pas moins que l'image spéculaire dans laquelle "Lacan discerne l'amorce d'un processus affectif d'identification qui va régir tous [l]es rapports [du sujet] avec lui-même et autrui", reste une représentation, une image distante, inversée et tronquée – puisque monoface – de nous-mêmes, par l'intermédiaire de laquelle nous sommes pourtant invités à vivre notre unité corporelle et à construire notre rapport au monde.

---

procède d'une perception de surface pour accéder à la profondeur et à la représentation. Voir aussi p. 104 : "Le Moi-peau, avec les organes des sens tactiles qu'elle contient [...] fournit des informations directes sur le monde extérieur [...] rempli[ssant] une fonction [...] de pictogramme [...] renvoyant en miroir une image de la réalité"

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>113</sup> BERNARD, Michel : *Le corps, op. cit.*, p. 53 : "D'une manière générale, le corps est sentant sensible, ce qui implique qu'il est à la fois partie du monde et ce qui lui donne existence. Autrement dit, il n'y a plus de limite entre le corps et le monde : ils s'entrelacent dans toute sensation, ils se croisent d'une façon telle qu'on ne peut plus dire que le corps est *dans* le monde et la vision *dans* le corps"

<sup>114</sup> Au sens de l'essence, ce qui reste après distillation.

<sup>115</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 183. Voir aussi in "Notes de travail", *Ibid.*, p. 287-288, la notion de "chiasme" qui permet d'envisager le sujet comme "champ [...] de structures ouvertes par un *il y a* inaugural"

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 297 : "*Chair du monde - Chair du corps - Être*"

<sup>117</sup> Et notamment les sentiments de fluctuation des frontières du Moi sur lesquelles nous reviendrons dans notre troisième partie (III). Voir à ce sujet ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 92-93

<sup>118</sup> BERNARD, Michel : "Le stade du miroir selon Lacan" in *Le corps, op. cit.*, p. 91-95

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 92

Or, afin de comprendre ce qui se joue dans le geste artistique par le truchement d'un corps à la fois objet de relation et élément unificateur du moi<sup>120</sup>, il s'agit de penser effectivement à l'aune d'une démarche unifiante, les qualités perceptives, émotives et cognitives qui lui appartiennent en propre – et auxquelles on ne saurait le soustraire – comme éminemment constitutives de ce qu'il est : le révélateur de nos existences humaines avec tout ce qu'elles appellent de profondeur et de complexité et dont l'unité s'accomplit, nous semble-t-il, "dans l'acte du passage", notamment par l'entremise du geste artistique<sup>121</sup>. Car certes, il existe un corps révélateur de l'existence, capable de création, mais en même temps ce corps ex-iste bel et bien seulement en tant qu'il opère effectivement une traversée en vue d'un faire monde qui est l'œuvre<sup>122</sup>. Cette traversée s'effectue par l'entremise de nos sensations corporelles préexistantes à toute ébauche de pensée, et qu'il convient donc d'interroger comme le substrat potentiel de nos actes et de notre présence au monde<sup>123</sup>.

Lacan évoque l'expérience du nouveau-né qui, en proie à des phénomènes "d'éviration, de mutilation, de démembrement, de dislocation, d'éventrement, de dévoration, d'éclatement du corps", vit "un corps morcelé"<sup>124</sup>. Entre peur d'être exterminé par ses propres pulsions destructrices aussi bien que par l'objet extérieur vécu comme potentiellement dangereux, le corps se fait ainsi le lit de "cruautés imaginaires", d'une vie fantasmatique faite de pulsions destructrices prises en étau entre rapport à soi et rapport à l'autre<sup>125</sup>.

Giorgio Agamben rapporte que "Kafka parle d'un effondrement qui s'[est] produit [...] après lequel le monde intérieur et le monde extérieur se sont séparés et lacérés l'un l'autre. [...] La sauvagerie effrénée qui a agité l'intériorité [y] est décrite comme une chasse, dans laquelle «l'observation de soi ne laisse en paix aucune représentation, mais les chasse l'une vers l'autre pour se trouver chassée à son tour comme représentation d'une nouvelle observation de soi»"<sup>126</sup>. Or, "[u]ne telle chasse se déroule en direction opposée à l'humanité" nous dit Kafka<sup>127</sup>, c'est une chasse solitaire qui épouse le flux de la rivière menant inéluctablement à l'embouchure de la

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 70 : l'auteur cite DE AJURIAGUERRA, Julian : "Nous utilisons le corps en même temps comme objet de relation et comme élément unificateur du moi"

<sup>121</sup> STAROBINSKI, Jean : Préface à *Poésie 1946-1967* de Philippe JACOTTET, Paris, NRF Gallimard, 2015, p. 22 : "Le poème est conjointement un essor de la parole et un déploiement d'espace offert au regard. Cette unité s'accomplit dans l'acte du passage, c'est-à-dire dans le règne des apparences transitoires, dans le monde commun où la loi de la mort et de la limite ne peut être éludée."

<sup>122</sup> MALDINEY, Henri : *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, les Éditions du Cerf, 2012, p. 316 : "[L'œuvre] ex-iste au sens propre, c'est-à-dire se tient hors..., hors de toute contenance ; et engagés en elle nous perdons la nôtre"

<sup>123</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 39 : " Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se présenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps"

<sup>124</sup> LACAN, Jacques, cité par BERNARD, Michel in *Le corps*, *op. cit.*, p. 85

<sup>125</sup> BERNARD, Michel : "les fantasmes de destruction chez l'enfant" in *Le corps*, *op. cit.*, p. 86-91

<sup>126</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités*, *op. cit.*, p. 51

<sup>127</sup> KAFKA, Franz, cité par AGAMBEN, Giorgio, *ibid.*

folie<sup>128</sup>. Il ajoute que cette chasse “[l]e traverse et [l]e lacère”. Puis revenant à un registre qui relève autant de la mystique que d’une géographie imaginaire : “«Chasse», c’est seulement une image, je peux dire aussi assaut contre la dernière limite terrestre”<sup>129</sup>. Or, prévient René Char, “[q]ui a creusé le puits et hisse l’eau gisante / [r]isque son cœur dans l’écart de ses mains”<sup>130</sup>. Dans cet écart se tiennent en effet “tous les ruisseaux libres et fous de la création”<sup>131</sup>.

On ne sait plus alors qui de l’artiste ou du monde est chassé. Est-ce le monde qui requiert de l’artiste qu’il se donne entièrement, qu’il s’écorche et s’éviscère lui-même dans un geste sacrificiel ? Ou bien est-ce l’artiste qui cherche inlassablement à éviscérer le monde pour en mettre à jour les entrailles ? Si l’action de chasser évoque d’une part l’idée de partir à la recherche de quelque chose qui se dérobe en vue de le posséder, de le retenir, elle évoque aussi l’idée d’expulser quelque chose hors de son contenant ou de son lieu de résidence. Que voit-on alors lorsqu’on se trouve face à un portrait peint par Francis Bacon ? Quel écorchement, quel mouvement de la chair, quelle sémillance mortelle me donne à voir sa peinture presque bouchère, sa matière luisante appliquée en surépaisseur aux endroits de tension et de retournement ? À quelle épaisseur de ma chair me donne-t-elle accès lorsque, contemplant le tableau, j’aperçois mon reflet dans la vitre qui le recouvre<sup>132</sup> ?

Dans tous les cas, “les funèbres farandoles / [s]e tiennent aux endroits sauvages” nous dit René Char<sup>133</sup>. À sa suite, on devine la violence du processus, l’effroi qu’il procure, l’abîme qu’il dessine et les carcasses qu’il laisse dans son sillage. Dès lors, comme le note Didier Anzieu, “[c]réer une œuvre ne se réduit plus à une activité intellectuelle ou à un exercice spirituel, c’est s’arracher les tripes, c’est établir une continuité entre ce qu’on reçoit et assimile à une extrémité, ce qu’on produit et rejette dans l’autre”<sup>134</sup>.

Cependant, à ces deux conceptions de la chasse, il nous semble nécessaire d’en ajouter une troisième : il s’agit de la “châsse” en tant que coffre dans lequel on conserve précieusement les reliques d’un saint<sup>135</sup>. Dès lors, nous pouvons considérer l’œuvre d’art sous un jour nouveau : elle est ce reliquaire, ce lieu très saint et très précieux où sont sauvegardées des parties de monde et

---

<sup>128</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l’œuvre*, op. cit., p. 96 : “Le créateur [...] a largué les amarres, il a renoncé aux bouées, il ne peut ou ne veut compter sur personne, il n’a envie ni besoin d’interprétations, il prend un risque grave en s’engageant seul dans un processus dissociatif ou régressif, dont l’enjeu est existentiel, ou plutôt en se mettant dans une situation où il le laisse se produire”

<sup>129</sup> KAFKA, cité par AGAMBEN, Giorgio in *Nudités*, op. cit., p. 52

<sup>130</sup> CHAR, René : “Yvonne, *La soif hospitalière*” in *Le nu perdu*, op. cit., p. 28

<sup>131</sup> *Ibid.*, “Chérir Thouzon”, p. 16

<sup>132</sup> Nous rappelons que l’artiste tenait à ce que ses œuvres soient placées sous verre de manière à ce que le spectateur ne puisse pas échapper à son propre reflet en contemplant sa peinture.

<sup>133</sup> CHAR, René : “Sept parcelles de Lubéron” in *Le nu perdu*, op. cit., p. 13

<sup>134</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l’œuvre*, op. cit., p. 122

<sup>135</sup> Voir deuxième entrée du mot “chasse” dans le dictionnaire Le Robert en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/chasse>

des parties de soi. Elle agit comme le réceptacle de l'Être au monde qui, sans cet écrin, risquerait de se répandre, disséminé en poussière.

Quoi qu'il en soit, entre sacrifice et conquête, entre rétention et expulsion, l'image de la chasse employée par Kafka que relève Agamben, et l'image de la chasse préservant tant les restes de l'artiste et du monde que la foi qui s'y trouve attachée, nous semblent de nature à étayer l'idée d'une recherche d'unification et d'intégration de soi en vue de remédier à la perte originelle, cette perte pourtant irrémédiable d'un tout primordial<sup>136</sup>. «Or la perte, pour cruelle qu'elle soit, ne peut rien contre la possession : elle la complète, si l'on veut, elle l'affirme : elle n'est, au fond, qu'une seconde acquisition – tout intérieure cette fois - et tout aussi intense» écrit Rilke<sup>137</sup>. Par ailleurs, nous croyons qu'il existe une heuristique à ce travail d'écorchement et de démembrement du monde et de soi-même : en effet, en disséquant la vie, l'artiste accentue le morcellement et la fragmentation<sup>138</sup>, opérant ainsi une dissémination des parties hétérogènes, lesquelles devenant potentiellement interchangeables, peuvent dès lors se féconder les unes les autres, en vue de produire un nouvel organisme qui lui permet, même simplement virtuellement, de réorganiser le monde tout en se réorganisant lui-même à sa guise<sup>139</sup>.

Ainsi, si «le présent n'est qu'un jeu ou un massacre d'archers» nous dit René Char et «l'étendue, trésor de boucher, sanglante à un croc»<sup>140</sup>, il nous semble qu'à l'image de la peau, le geste artistique et l'œuvre qui en découle, agissent pourtant tel l'objet transitionnel décrit par Winnicott : espace et lieu de transition, imbibé de l'intériorité propre au corps de l'artiste, l'œuvre est elle-aussi «[c]et objet «non-moi à moi» [qui] doit porter l'empreinte [ici de l'artiste et non de l'enfant] et être coulé dans [son] sensoriel primitif»<sup>141</sup>. Elle agit en tant que réassurance et force

---

<sup>136</sup> RANK, Otto : *op. cit.*, p. 162 : «La racine psychologique individuelle de ce sentiment d'unité, je l'ai découverte [...] dans la condition prénatale que, dans son ardent désir d'immortalité, l'individu s'efforce de rétablir. Déjà, au tout premier stade de l'individualisation, l'enfant non seulement ne fait qu'un, en réalité, avec sa mère, mais, par-delà cette situation, il ne fait qu'un avec le monde, avec un Cosmos baignant en de mystiques vapeurs dans lesquelles présent, passé et avenir sont dissous»

<sup>137</sup> RILKE, Rainer Maria, cité par AGAMBEN, Giorgio, in *Stanze, op. cit.*, p. 19

<sup>138</sup> DE WAAL, Edmund : ««Blanche, blanche, blanche». La mer selon Cy Twombly», in *Cy Twombly*, (dir. STORSVE, Jonas), Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 233 : l'auteur évoque les ruines romaines, ajoutant que «toute sa vie, [Cy Twombly] a côtoyé cette culture du fragmentaire, et il l'a aimé sans réserve [Elle se retrouve d'ailleurs sous plusieurs formes dans ses œuvres]. Impossible de ne pas se retrouver confronté à la fragilité des choses cassées. [...] Les fragments se terminent sur une cassure abrupte. C'est à leurs extrémités qu'ils révèlent leur sens. Ils parlent tout à la fois d'unité et de disjonction, marquent dans leur histoire une pause. Ils s'étirent dans le temps. [...] On se sent irrésistiblement attiré vers la fracture, cette cicatrice [...] où s'attachait une oreille, la cheville brisée net [...]. La cassure est le point de départ du récit»

<sup>139</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *La ressemblance par contact, op. cit.*, p. 159 : «Ce n'est pas au milieu de son musée que Rodin travaille, mais au milieu de son musée décomposé, de son propre musée démembré, où chaque membre se rend virtuellement capable de former un nouvel organisme. Voir aussi p. 161 : «L'assemblage ou la greffe [...] permet [...] de réunir l'hétérogène»

<sup>140</sup> CHAR, René : «Mirage des aiguilles» in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 17. Aux mots du poète se superposent le *Saint Sébastien d'Aigueperse*, de MANTEGNA, Andrea (tempera sur toile, toile, 255 × 140 cm, 1480, Musée du Louvres, Paris, France), ainsi que deux toiles homonymes : *Le boeuf écorché* de REMBRANDT (Huile sur bois, 94 x 69 cm, 1655, Musée du Louvre, Paris, France), et de SOUTINE, Chaim (Huile sur toile, 202 x 114 cm, 1925, Musée de Grenoble, France).

<sup>141</sup> HARRUS-RÉVIDI, Gisèle : «Préface» in WINNICOTT, Donald : *Les objets transitionnels*, Paris, Payot & Rivages, Petite biblio classiques, 2010, réédition 2017, p. 15

unifiante face à la dimension invisible et impalpable du réel, face à la perte irrémédiable d'un tout originel que l'artiste essaie de capter<sup>142</sup> dans une lutte perdue d'avance pour maintenir ensemble ce corps morcelé<sup>143</sup> afin d'y trouver un espace de repos. Ce faisant, l'acte artistique déclenche autant "l'illusion élationnelle d'omnipotence", nous dit Didier Anzieu, que "l'entreprise de reconstituer, par le projet de composer l'œuvre, une peau mi-matérielle mi-psychique venant réparer l'effraction"<sup>144</sup> par laquelle tout pourrait se perdre et disparaître<sup>145</sup>.

Entre violence et douceur, jeu de construction et jeu de cache, l'art est donc le lieu de cette épreuve-limite, dans "cette tâche humaine incessante qui consiste à maintenir la réalité intérieure et la réalité extérieure séparées et néanmoins en étroite relation"<sup>146</sup>. Ainsi, le geste artistique se forme, sans chercher à n'être rien d'autre que ce qu'il est, à savoir l'acte transitionnel nécessaire que l'homme a trouvé pour exister, pour tenter de rendre acceptable et possible sa cohabitation avec le monde et avec lui-même, pour tenter de rendre réel le visible et le perceptible<sup>147</sup>, autant que pour tenter [lui-même] de "devenir réel, visible, [d']entrer en existence ici et maintenant, se réaliser soi-même comme cette possibilité particulière qu'[il] est" écrit Karl Elby Poulsen<sup>148</sup>. Or dans cette constante "mise à l'épreuve de la réalité" nous dit Winnicott, existe une "essence de l'*illusion*, celle qui est permise au petit enfant et qui, chez l'adulte, est inhérente à l'art et à la religion"<sup>149</sup>.

Si comme l'énonce le théoricien des objets et des phénomènes transitionnels, il nous faut supposer que "l'acceptation de la réalité est une tâche inachevée, [et] qu'aucun être humain n'est affranchi de la tension que suscite la mise en rapport de la réalité intérieure et de la réalité extérieure"<sup>150</sup>, alors, afin que cette tension soit tenable et supportable, il nous faut également supposer – et même affirmer – "l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience [...] en continuité directe avec l'aire ludique du jeune enfant qui est "perdu" dans son jeu [...] [aire intermédiaire] indispensable à l'instauration d'une relation entre l'enfant et le monde"<sup>151</sup>.

Or, pour l'enfant qui joue, rien d'autre ne compte que sa présence entière au moment et simultanément le moment présent dans lequel son être entier est absorbé, accréditant la valeur

---

<sup>142</sup> RANK, Otto : *L'art et l'artiste*, op. cit., p. 162 : "La tendance de l'individu à restaurer cette unité perdue constitue [...] un facteur essentiel dans la création des valeurs culturelles de l'humanité"

<sup>143</sup> GIACOMETTI, Alberto, "Lettre à Pierre Matisse", 1947, cité par SCHEFER, Jean-Louis, in "L'ange ou la géométrie", in *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, op. cit., p. 20 : "La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, [...] pas de limite, rien à fixer, tout échappe"

<sup>144</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 102

<sup>145</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau*, op. cit., p. 101: l'auteur évoque un "Moi-peau passoire" et avec lui, "l'angoisse considérable d'avoir un intérieur qui se vide"

<sup>146</sup> WINNICOTT, Donald : op. cit., p. 31

<sup>147</sup> KLEE, Paul cité par SALIGNON, Bernard in *La puissance en art*, op. cit., p. 117 : "La nature naturante (l'artiste) importe davantage que la nature naturée", "L'art ne reproduit pas le visible : il rend visible"

<sup>148</sup> POULSEN, Karl Elby : "Préface" in KIERKEGAARD, Søren : *La répétition*, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poche petite bibliothèque, 2003, p. 21

<sup>149</sup> WINNICOTT, Donald : op. cit., p. 31

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 58-59

<sup>151</sup> *Ibid.* : Winnicott précise que cette "aire d'expérience [...] n'est pas contestée (les arts, la religion, etc.)"



éternelle de l'instant dans lequel il est pris autant que la valeur esthétique de cet instant. Le jeu est donc cet espace où le temps s'abolit<sup>152</sup> cependant que "le cérémoniel originel est, pour le participant, quelque chose qui est plein de la signification la plus profonde et la plus sérieuse" nous dit Otto Rank ; "en un mot, [...] son destin s'y jou[e]"<sup>153</sup>. Il en va donc, dans le jeu comme dans le geste artistique, de l'événement et de la présence, de l'avenir en tant que présent unique et recommençant, de l'injustifiable et de l'irréfutable, de quelque chose qui touche autant à la fatalité qu'à la providence, à l'existence qu'à la nécessité, à l'état qu'à la condition<sup>154</sup>.

Si "le jeu lie la relation de l'individu à la réalité personnelle intérieure et sa relation à la réalité extérieure partagée" nous dit Winnicott, de la même manière et avec lui, "l'utilisation des expressions artistiques et la pratique de la religion mènent de manières différentes, mais toutes ensemble, vers une unification et une intégration générale de la personnalité"<sup>155</sup>.

Or, le jeu se construit et prend sa valeur dans la répétition d'une action dans un espace de relâche qui permet justement d'appivoiser ce qui est mis en jeu, à savoir la perte ou la présence qui ne sont au fond que deux faces d'une même pièce<sup>156</sup>. Il y est question de "solitude absolue" rendue supportable à la condition d'"un fort surinvestissement narcissique et [d']une porosité ou [d']un élargissement des frontières du Soi qui donne accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien", écrit Didier Anzieu<sup>157</sup>. Or "[ê]tre créateur, c'est être capable de changer plusieurs fois de registre [...] et de s'en tenir au même registre tant qu'il est approprié", nous dit encore l'auteur du *corps de l'œuvre*<sup>158</sup>, cela s'effectuant, nous semble-t-il, dans l'alternance qui donne naissance au rythme.

Ainsi, l'art, de la même manière que l'objet transitionnel qui aide le petit enfant, permet de maintenir cet espace de relâche nécessaire, oscillant entre moi et non-moi, l'œuvre œuvrant en tant

---

<sup>152</sup> HÉRACLITE D'ÉPHÈSE, fragment DK B52 : l'*aion* prend le visage d'un enfant au pouvoir royal, pris dans le présent éternel d'un jeu.

<sup>153</sup> RANK, Otto : *op. cit.*, p. 348

<sup>154</sup> MALDINEY, Henri : *Existence : crise et création*, in *Maldiney, une singulière présence*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, collection Encre marine, 2014, p. 237 : "«Comme jailli de l'explosion d'un cratère ou débordant d'une source lente, dit Weizsäcker, unique et irrépétable, un événement se produit, injustifiable autant qu'irréfutable.» Un événement est une déchirure dans la trame de l'être-au-monde, donc à la fois de la présence et du monde dont elle est le là."

<sup>155</sup> WINNICOTT, Donald : *op. cit.*, p. 72. Voir aussi SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, cité par DIDI-HUBERMAN, Didier, in *Phasmes*, *op. cit.*, p.35 : "Mais comment parler de «simple» jeu, quand nous savons que c'est précisément le jeu et le jeu seul qui, entre tous les états dont l'homme est capable, le rend complet"

<sup>156</sup> GIACOMETTI, Alberto : Entretien avec André Parinaud, 1962, in *op. cit.*, p. 272-273 : "Il fallait retourner aux sources et tout recommencer. [...] j'ai gardé le même modèle de 1935 à 1940. Tous les jours, en recommençant le TÊTE. [...] Plus je regardais le modèle, plus l'écran entre sa réalité et moi s'épaississait. [...] Plus sa vision réelle disparaît, plus la tête devient inconnue. On n'est plus sûr ni de son apparence, ni de sa dimension, ni de rien du tout !". Voir aussi *XXe siècle*, No 9, juin 1957, *ibid.* p. 77 : "Je fais certainement de la peinture et de la sculpture [...] pour faire ma guerre, pour le plaisir ? Pour la joie ? De la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre"

<sup>157</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 96

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 95

que dépositaire des pressions externes et des pulsions internes en tension et dont nous sommes le théâtre répété.

Or, à la suite de Kierkegaard, il nous semble qu'à l'image de la peau, "la répétition est un habit inusable qui vous tient comme il faut tout en restant souple, sans vous étouffer"<sup>159</sup>. Pour peu qu'on sache en faire usage, c'est aussi dans la "répétition que s'ancre la liberté du geste", écrit Odile Burluraux au sujet d'Hans Hartung<sup>160</sup>. D'autre part, si la subjectivité se construit par le truchement d'une peau sensible<sup>161</sup>, elle teinte d'emblée notre rapport à l'existence en tant qu'elle intériorise le monde dans lequel nous sommes appelés à vivre, et ne saurait donc être exclue du moteur qui préside à toute création artistique. Par l'intermédiaire de la subjectivité naissant de la répétition<sup>162</sup>, il est donc question ici de rejouer sans cesse la première possession en vue de devenir pleinement sujet et de mettre au monde un sujet en soi. Autrement dit, il est question d'en finir avec la relation sujet-objet / artiste-œuvre pour considérer en dernier lieu celle-ci comme une "extériorité pure"<sup>163</sup>, "quelque chose qui se tient «là où il n'y a rien dont quelqu'un ait à répondre»"<sup>164</sup>.

De parole et d'expression, il est pourtant question ici. Si l'évidence nous pousse à reconnaître en effet que nous prenons forme dans un univers sonore avant d'être visuel<sup>165</sup>, et si comme l'énonce Didier Anzieu, "la parole orale et encore plus écrite a un pouvoir de peau"<sup>166</sup>, nous serons donc en devoir d'interroger le geste et la création artistique sous l'angle de son rapport à la parole, en tant qu'elle nous renvoie elle aussi aux origines de la vie, à l'élaboration de notre psyché sur la base d'un souvenir oublié<sup>167</sup>, et en tant qu'elle bâtit notre subjectivité et de notre capacité de représentation<sup>168</sup>.

---

<sup>159</sup> KIERKEGAARD, Søren : *La répétition*, *op. cit.*, p. 28-29

<sup>160</sup> BURLURAU, Odile : *Hans Hartung, la fabrique du geste*, (dir. HERGOTT, Fabrice), Paris, Paris Musée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2019, p. 12. Ces propos nous renvoient également aux inlassables tourbillons dans certaines œuvres de Cy TWOMBLY, par exemple : *Sans titre (Bacchus)*, Acrylique sur toile, 317,5 x 421,6 cm, 2005, Collection Udo et Annette Brandhorst.

<sup>161</sup> Nous rappelons ici que la peau contient dès l'origine les organes des autres sens. Cf : ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 9

<sup>162</sup> REY-FLAUD, Henri : *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, *op. cit.*, p. 228 : "Au départ, la surface de réception des sensations ne supporte aucune subjectivité ; elle n'acquiert ce statut que dans la répétition qui fait d'elle un corps symbolisé"

<sup>163</sup> BAILLY, J. C. cité par CHAREYRE-MÉJAN, Alain in *op. cit.*, p. 8

<sup>164</sup> CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *op. cit.*, p. 8. Voir aussi CASSEGRAIN, Guillaume : "Say Goodbye, Catallus... Cy Twombly et la coulure", in *op. cit.*, p. 191 : "Les tableaux se mettent à «fuir» (à tomber, à couler) sous l'impact de l'intensité plastique que chaque peintre affronte lorsqu'il travaille sa toile. [...] [E]n laissant s'écouler une part du médium, [le pinceau de Cy Twombly] laisse libre cours à la vie autonome de la peinture"

<sup>165</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 159-174. Voir en particulier, p. 168 : "le Soi se forme comme une enveloppe sonore concomitante d'[un] bain de sons [...]. Ce bain de sons préfigure le Moi-peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors". Voir aussi p. 217 : "Le Moi-peau est à l'origine une enveloppe tactile, doublée d'une enveloppe sonore et d'une enveloppe gustativo-olfactive"

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 235

<sup>167</sup> PRIEUR, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 95-96 : "L'acquisition du langage survient sur le refoulement de cette expérience fusionnelle [mère / infans, l'un dans l'autre puis peau contre peau], puisque le langage, la nomination, la symbolisation, supposent le détachement, la séparation, la coupure d'avec cette expérience"

<sup>168</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 160

## II - Corps, geste artistique, contenant-contenu : entre pré-langage et impossibilité du dire, vers une polyphonie de soi et du monde...

### 1/ Corps, geste artistique, œuvre : pré-langage, silence et source, déchirure et souffle... Vers le rythme

Si nous avons interrogé le caractère de la peau comme principe fondateur de notre psyché et de notre être au monde, et exploré le parallèle qui peut être établi entre cette dernière, l'objet transitionnel et le geste artistique, nous aimerions à présent faire un pas de plus dans l'élaboration du territoire géographique et intime du créateur en explorant l'espace sonore du langage qui préside, au même titre que la peau, aux origines de l'existence.

Si "au commencement était le Verbe et le Verbe était Dieu" nous dit Saint Jean<sup>169</sup>, et si, pour Hegel, "la peinture n'a pas seulement pour but d'offrir aux regards une apparence visible, [mais] veut une visibilité qui se donne à elle-même ses propres particularités et devienne ainsi intérieure"<sup>170</sup>, il importe d'éclairer effectivement le geste artistique par cette notion préliminaire de langage sonore, présent dès les débuts de l'existence, et qui nous appelle apparemment à fouiller cette dernière en direction du divin ou, pour le moins, en direction des origines et du sens de la vie<sup>171</sup>.

Didier Anzieu évoque dans *Le Moi-peau*, l'existence précoce de ce qu'il nomme "un miroir sonore" ou encore "une peau auditivo-phonique", soulignant son importance dans "l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser"<sup>172</sup>. L'auteur indique par ailleurs que le langage s'élabore quand l'interdit du toucher se met en place, autrement dit sur la base d'un détachement mère / enfant – d'une perte donc – qui s'opère pour la seconde fois<sup>173</sup>. Sans rentrer dans les détails de cet interdit qui, à lui seul, pourrait faire l'objet d'une recherche à part entière, nous nous contenterons de souligner ici qu'à la lumière de ce tabou, le geste artistique, en tant qu'il retourne inlassablement au toucher, constitue une forme accomplie de transgression.

---

<sup>169</sup> Bible, Jean, I, 3

<sup>170</sup> HEGEL, *Esthétique, III*, cité par CHAREYRE-MÉJAN, Alain, in *op. cit.*, p. 8

<sup>171</sup> PLATON, *Théagès*, cité par SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 46 : "De fait, en vertu d'une dispensation divine, il y a chez moi quelque chose de divin, qui m'accompagne et dont les premières manifestations remontent à mon enfance". Voir aussi ANZIEU, Didier : "audition et phonation chez le nourrisson" in *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 164

<sup>172</sup> ANZIEU, Didier : *ibid.*, p. 160

<sup>173</sup> *Ibid.*, chap. 10, p. 136-155

En outre, si à travers la langue il est autant question ici d'extérioriser une intériorité que d'intérioriser la parole qui nous est adressée, nous devons pointer du doigt avec l'auteur, que dans le prolongement direct de la peau constituant un contenant en creux, "le corps propre" forme une "caverne sonore"<sup>174</sup>, autrement dit une véritable caisse de résonance propice aux échos et qui pourra donner naissance au geste du créateur<sup>175</sup>.

En effet, Otto Rank remarque qu'avant même l'établissement d'un langage parlant, il est d'abord question d'un "geste sonore", lequel "appartient [...] à un stade très précoce du développement", nous dit l'auteur, "parce qu'il est déjà déterminé en partie par les fonctions vitales naturelles [...] abouti[ssant] très tôt à un langage gestuel général"<sup>176</sup> et qui nous semble appartenir aux terres du pré-langage.

Or, c'est précisément à l'aune de ces "terre[s] friable[s] au souffle" évoquées par André Du Bouchet<sup>177</sup>, ces terres lointaines et oubliées de ce qu'Henri Michaux appelait l'"avant-langue"<sup>178</sup>, où "le son et la voix sont déchirures de l'être et du monde"<sup>179</sup>, écrit Bernard Salignon, que nous chercherons à éclairer ce qui se joue au sein du geste artistique. Car si, comme l'énonce Georges Didi-Huberman, la déchirure s'entend comme "une version tactile de l'ombre"<sup>180</sup>, il nous semble, en revanche, que le geste artistique, à la manière des sons émanant de notre corps et en procédant de cette déchirure, revient en quelque sorte à "auratiser la peau"<sup>181</sup>, au sens où il agit comme halo émanant du corps, supposant ainsi un certain dépassement, non seulement de la corporéité, mais aussi de l'émanation elle-même, en tant qu'elle est opérante au-delà d'elle-même, dans l'œuvre.

Même si en un sens, l'art, de même que le langage, peut s'entendre comme la représentation sensible d'une idée en tant qu'elle la rend perceptible, il serait, tout à fait réducteur de le limiter à cette définition<sup>182</sup>, tant on sait combien existe en effet un implicite, une aura de la langue, dont les silences et les infimes, intimes nuances dessinent, en creux, un hors-langage au moins aussi sensible et explicite que la parole parlante, pour qui sait s'en saisir et écouter<sup>183</sup>. "Heidegger appelle cela : «Entendre ce qui est sans voix»", nous dit Alain Chareyre-Méjan ;

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 164

<sup>175</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie : *L'expérience esthétique*, version numérique éditée par Gallimard, Paris, 2015 et réalisée par Nord Compo, p. 91 : l'auteur met en lumière un mécanisme de "réverbération attentionnelle" participant de l'activité poétique

<sup>176</sup> RANK Otto : "langage et création" in *op. cit.*, p. 292

<sup>177</sup> DU BOUCHET, André : "Table" in *L'ajour*, Paris, Gallimard, nrf, 2012, p. 20

<sup>178</sup> MICHAUX, Henri, cité par PRIEUR, Jean-Marie in *op. cit.*, p. 93 : Jean-Marie Prieur décrit ensuite l'avant-langue comme cette "tension originaire fai[san]t signe vers un espace-temps archaïque, inaccessible, inconnaissable, un hors-lieu antérieur à la lettre, au mot, et au langage articulé"

<sup>179</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 9

<sup>180</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 245 : "Mais si la déchirure constitue une version tactile de l'ombre, quelle sera désormais la version tactile du halo, la figure tangible des excroissances auratiques qui enveloppent et redoublent les corps humains ?"

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> CROCE cité par CHAREYRE-MÉJAN, Alain in *op. cit.*, p. 8 : "si l'art n'est que la représentation sensible de l'idée, alors l'art n'est pas l'art"

<sup>183</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 393 : "la communication ordinaire met toujours en circulation un sens implicite qui déborde largement le discours intentionnel"

autrement dit, il s'agirait ici, non seulement de tendre l'oreille à quelque chose d'*a priori* inaudible<sup>184</sup>, mais aussi et surtout de retrouver "quelque chose de l'écho du retour archaïque du mutisme de *l'image*"<sup>185</sup>.

Car en effet, l'image, en tant qu'elle est mutique, ne cesse paradoxalement de nous apostropher du lieu où elle se donne<sup>186</sup>. Quelle que soit sa forme (picturale, musicale, photographique, poétique etc.), elle conserve en elle, nous dit Jean Wahl, quelque chose "d'un «pré-monde», un monde «sans familiarité» capable de rendre aux choses «leur forme antérieure à l'entendement humain»"<sup>187</sup>.

Nous voilà donc de nouveau et tout à coup face à l'œuvre née du geste, comme face à l'abîme et aux débuts de l'existence, c'est-à-dire face à ce qui échappe à l'entendement, à ce qui ne peut s'entendre. Nous voilà donc sourds ou bien muets, en tous cas privés de langage, puisqu'au fond ce n'est pas de langage dont il est question ici, mais bien plutôt d'un temps d'avant la langue, d'avant le sens, que l'artiste s'efforce de retrouver<sup>188</sup>, en tant qu'il y est question, nous dit Bernard Salignon, de la "violence des déchirures [...], [de l']emprise ressentie d'une rupture, d'une faille, d'une ouverture par où s'engouffrent la voix et le regard" autant qu'ils "repoussent l'abîme hors des limites des scansion et des échanges"<sup>189</sup>. Il s'agit donc de plonger encore une fois dans les tréfonds de l'existence pour mettre au jour ce qui s'y trouvait enfoui, ou plus exactement, ce qui n'a jamais cessé d'être là<sup>190</sup>, ce "corps parlant", cet "événement de corps" qui n'est pas encore langage et qu'on retrouve si bien dans la peinture de Cy Twombly<sup>191</sup>.

Merleau-Ponty écrit que "si nous rêvons de retrouver le monde naturel ou le temps par coïncidence, d'être identiquement le point O que nous voyons là-bas ou le souvenir pur qui du fond de nous régit nos remémorations, le langage est une puissance d'erreur, puisqu'il coupe le tissu

---

<sup>184</sup> Ou de fermer les yeux : nous pensons particulièrement ici à Hans HARTUNG qui avait l'habitude, durant certaines périodes de sa vie, de peindre les yeux fermés. Voir MUNDY, Jennifer in "Hartung dans les années 1930" in *Hans Hartung, la fabrique du geste*, *op. cit.*, p. 52 : l'auteur ajoute qu'il s'agit pour l'artiste d'un processus profondément cathartique, consistant à écouter et exprimer par le dessin [...] des sensations, des états psychologiques intimes"

<sup>185</sup> CHAREYRE-MÉJAN, Alain : *op. cit.*, p. 9

<sup>186</sup> DU BOUCHET, André : "Poussière sculptée" in *op. cit.*, p. 56 : "... mutisme dépositaire d'une volonté et parole en défaut se trouvent dans le même rêve par instants confondus, et permuteront, aussi longtemps qu'il a cours, impératif..."

<sup>187</sup> WAHL, Jean, cité par CHAREYRE-MÉJAN, Alain : *op. cit.*, p. 9

<sup>188</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 91 : "Dans le processus de création et de réception poétiques, on assiste, [...] à un processus de reconcrétisation du matériel sonore, qui passe par une activation du mode d'écoute non linguistique"

<sup>189</sup> SALIGNON, Bernard : "La voix et le réel", *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 9

<sup>190</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 250 : "l'humain est à sa naissance habité et animé par un désir premier pour la vie qui se confond avec la fonction du langage. Ce principe tient au fait que le symbolique [...] précède l'existence et que l'homme possède en lui consécutivement une aptitude naturelle au langage, qui est soutenue et dynamisée par le fait que la gestation du fœtus se déroule dans un monde parlant et signifiant, si bien qu'à la naissance de l'enfant cette aptitude est là, disponible, prête à éclore après la traversée de la mort que la naissance implique"

<sup>191</sup> LACAN, Jacques, cité par LEEMAN, Richard, in "Le corps parlant de Cy Twombly", in *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 128

continu qui nous joint vitalement aux choses et au passé, et s'installe entre lui et nous comme un écran<sup>192</sup>.

Dès lors, si le langage – la parole parlante et intelligible – n'est pas vérité, s'il constitue effectivement cet écran entre le monde et nous, il nous faut alors soulever ce “voile qui bouge”, écrit Paul Celan, nous laissant entrevoir ce qui, “en retrait”, se cache, à savoir une création “moitié image et moitié voile”<sup>193</sup>, le corps de l'artiste devenant alors ce corps parlant sans mot<sup>194</sup>.

En outre, si, comme le considère Merleau-Ponty, la nature du contact à l'Être réside bel et bien dans le silence, il nous faut ajouter que la matière sonore, qu'elle soit langage ou son inintelligible qui n'a d'autre but qu'un plaisir auto-érotique<sup>195</sup>, prend elle-aussi sa source au cœur du silence<sup>196</sup>, au cœur d'un monde où “le bâton fait silence, la pierre fait silence, et [où pourtant] le silence n'est pas un silence, [puisqu'] pas une parole n'y est tue”, nous dit Paul Celan<sup>197</sup>.

Ce silence prend lui-même sa source “sur une déchirure des airs qui transhument — comme, dehors, la porte rouverte aussitôt”, écrit André Du Bouchet<sup>198</sup>. Cette “porte béante [...], la porte qui donne sur le vent est une bouche”, ajoute le poète<sup>199</sup>. Or, c'est bien de cette bouche, de cette béance, que procède le souffle présidant à toute naissance humaine et à toute création.

En effet, si, comme le note Henri Rey-Flaud, “[l']expulsion primordiale exprimée par le premier cri du nouveau-né se présente comme une mise au dehors d'air”, celle-ci “est [en fait] secondaire puisqu'elle postule comme condition nécessaire une prise d'air antérieure”<sup>200</sup>. Autrement dit, s'il veut vivre, le petit humain doit au préalable accepter d'incorporer l'air issu du monde afin, dans un second temps, d'expulser son cri, mettant ainsi à jour “un principe essentiel, que la tradition chinoise exprime depuis toujours en disant que l'expulsion du *qi* (souffle primordial) traduit l'acceptation et la réception du monde”<sup>201</sup>.

Il est donc question dès les débuts de l'existence, et *a fortiori* dans le geste artistique qui rejoue ces débuts, de faire coïncider les antipodes (réception et rejet) afin d'entreprendre une inscription du monde en soi et une inscription de soi au monde en trouvant l'espace et le volume

---

<sup>192</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 164

<sup>193</sup> CELAN, Paul : *Entretien dans la montagne*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 1996, p. 13-14 : “Non, à la vérité, qu'ils ne possèdent des yeux, mais là-devant un voile est suspendu, devant, non pas, en retrait, un voile qui bouge ; à peine une image a-t-elle fait irruption, qu'elle demeure suspendue dans la trame, et un fil est en place déjà, qui de lui-même se tisse là, alentour se tisse à l'entour de l'image, le fil d'un voile ; de lui-même se tisse autour de l'image à l'entour, avec lui procréé un enfant, moitié image et moitié voile”

<sup>194</sup> LEEMAN, Richard : “Le corps parlant de Cy Twombly”, in *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 127-130

<sup>195</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 254 : “À considérer le plaisir retiré [...] par l'enfant, [...] cet exercice vocal à une pure production de jouissance autoérotique accompli au registre de ce que Lacan, pour désigner la matérialité sonore de la langue, hors sens et hors adresse, a appelé la *lalangue*, terme qu'il indiquait avoir voulu faire aussi proche que possible du mot *lallation*”

<sup>196</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 165

<sup>197</sup> CELAN, Paul : *op. cit.*, p. 14

<sup>198</sup> DU BOUCHET, André : “Table” in *op. cit.*, p. 19

<sup>199</sup> *Ibid.*, “Un jour de plus augmenté d'un jour”, p. 13

<sup>200</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 150-151

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 151

nécessaire<sup>202</sup> à la cohabitation des contraires au sein de l'œuvre<sup>203</sup>. Cet espace nécessaire se présente, au petit enfant de même qu'à l'artiste, comme "seuil du langage"<sup>204</sup>. Car en effet, si en tant qu'ils ne manquent pas de faire signes, nous pourrions considérer que les sons et les gestes sonores appartiennent déjà au langage, il nous semble qu'ils n'en forment en fait que les prémices, les premiers frémissements qui, tel un "véritable et profond flux pensant[,] se fait [...] sans pensée consciente, comme sans image"<sup>205</sup> écrit Henri Michaux.

Or ce flux s'incorpore et s'extériorise par le truchement d'un trou : "Je suis né troué", écrit encore le poète. "Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine, mais il y souffle un vent terrible. [...] [U]n vent, un vide. [...] Je me suis bâti sur une colonne absente"<sup>206</sup>.

Il est donc question à nouveau ici de se construire sur fond de perte et d'absence<sup>207</sup>. La tâche n'est pas aisée car elle se situe dans un hors-langue environné de langage<sup>208</sup> : "quoique ce trou soit profond, il n'a aucune forme / Les mots ne le trouvent pas, / barbotent autour"<sup>209</sup> nous dit Henri Michaux. Il s'agit donc ici, par le geste artistique, de donner forme à l'informe, d'inventer le lieu d'inscription, de rassemblement et d'ordonnement propice à l'élaboration et à l'organisation de la langue, de Soi et de cet Autre que constitue le monde.

Ainsi, le geste créateur devient cet espace d'appropriation et d'organisation, tant du Moi que du monde, tel "une tactique de rétention dans l'abandon, de cohésion dans le déséquilibre [...] pour ouvrir une porte vers l'au-delà", écrit Fabrice Hergott<sup>210</sup>. Ce faisant, il donne vie à l'œuvre construite sur du vide. Or "[l]e vide n'est pas seulement le champ marginal de la parole", nous dit Henri Maldiney, "il lui est intérieur"<sup>211</sup>. Il la rythme et la fonde, autant que le souffle rythme et fonde la voix, et autant que le geste artistique, en tant qu'il rythme et fonde l'œuvre, devient le lieu

---

<sup>202</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 159 : "Associées, lors de l'émission sonore, aux sensations respiratoires qui lui fournissent une impression de volume qui se vide et se remplit, les sensations auditives préparent le Soi à se structurer en tenant compte de la troisième dimension de l'espace [...] et de la dimension temporelle" qui, selon nous, permettront d'envisager le volume, l'espace et le temps de l'œuvre. Voir aussi HARTUNG, Hans, cité par BÜRKLIN, Heidi, in "Conversation avec Hans Hartung" in *Cimaise. Art et Architecture actuels*, No 119-129-121 (spécial Hans Hartung), septembre-décembre 1974, p. 25 : "Les formes, les traits flottent dans un espace, et cet espace doit d'abord être créé. Donc la couleur d'abord qui organise l'espace, dans lequel le trait sera exécuté d'une manière très précise, comme quelque chose de définitif, que l'on ne peut plus effacer, que l'on ne peut plus corriger"

<sup>203</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 254 : l'auteur évoque notamment la déclinaison du "couple primitif des contraires dans une série d'oppositions secondaires accomplies sur la matière vocale : le vide et le plein, le long et le court le grave et l'aigu, le rapide et le lent."

<sup>204</sup> Expression empruntée à Henri REY-FLAUD, *op. cit.*

<sup>205</sup> MICHAUX, Henri, Postface à *Plume*, *op. cit.*, p. 218, cité également par REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 121

<sup>206</sup> MICHAUX, Henri : *Ecuador* cité par REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 146

<sup>207</sup> LEEMAN, Richard : "Le corps parlant de Cy Twombly" in *op. cit.*, p. 127 : L'auteur évoque le parcours de la ligne dans les grands trochoïdes de Cy Twombly, et qui indique en creux "le vide autour duquel elle s'enroule [...], le jeu de ces cercles – les cercles de la demande – autour du vide du tore, [...] une expression de la perte [...] par le vide" que ces inlassables tourbillons dessinent.

<sup>208</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 352 : "Le vide dans le champ humain est toujours pour Freud un vide bordé par le signifiant, c'est-à-dire un vide symbolique, constitué comme recueil d'inscriptions en attente d'être traduites dans un nouveau registre, opération qui va marquer l'avènement d'un nouveau stade dans le développement du moi."

<sup>209</sup> MICHAUX, Henri : *La nuit remue*, cité par REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 146

<sup>210</sup> HERGOTT, Fabrice : "Introduction", in *Hans Hartung, la fabrique du geste*, *op. cit.*, p. 7

<sup>211</sup> MALDINEY, Henri : "Les blancs d'André Du Bouchet" in *Art et Existence*, *op. cit.*, p. 225

propice à cette inscription. C'est en ce sens que l'acte créateur appartient, nous semble-t-il, au continent immergé du pré-langage, où tout se trouve fondu en une "*langue du maternel*" évoquée par Jean-Marie Prieur<sup>212</sup>, en "impressions confuses" disait Cézanne, faites à la fois de langage et d'un tout sauf la langue "pris au vif de son tissu"<sup>213</sup>.

"Dans une région unique de la pratique corporelle, la peinture et l'écriture auraient commencé par un même geste non figuratif et non sémantique, qui était simplement rythmé", nous dit Roland Barthes<sup>214</sup>. Dès lors, il est donc question ici d'envisager un rythme qui trouve son lieu autant dans le battement du cœur que dans la respiration, ou encore dans un voir entrecoupé par le battement des paupières<sup>215</sup>. Il y est simultanément question d'une distorsion opérée par la subjectivité autant que par le corps<sup>216</sup>, et de "voix, encore qui se font jour par la paume des yeux" écrit André Du Bouchet<sup>217</sup>.

Ainsi, se pencher sur les prémices de l'introduction de l'homme au langage nous permet de mettre en lumière les processus qui, à l'orée de la vie, président à la naissance de la subjectivité<sup>218</sup>, pour donner naissance ensuite au geste artistique, l'œuvre constituant ce palliatif, cet outil qui permet de rejouer la réception et l'acceptation du monde, autant que son refus ; le geste créateur tâchant, quant à lui, d'unir ces deux actions contraaires pourtant nécessaires à la poursuite de la vie. "Inspiré, le créateur recommence [ainsi] sa propre naissance et réexpérimente le risque mortel [...], il se trouve sans parole, sinon sans voix ; il n'a plus que la ressource d'un cri", écrit Didier Anzieu<sup>219</sup> ; cri qui, nous semble-t-il, revêt les mêmes qualités que le geste artistique en même temps que, paradoxalement, il éclaire le caractère mutique de l'œuvre<sup>220</sup>.

<sup>212</sup> PRIEUR, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 95 : "cet agencement de sons, d'odeurs, de couleurs, de lumières [qui ne sont là que pour l'enfant] renvoie à une indifférenciation première, archaïque, entre corps et langage, agencement noué à travers le corps de l'enfant dans la confusion avec le corps maternel : non pas langue maternelle, mais *langue du maternel*, langue de la relation primordiale mère / infans, langue de la confusion originaire"

<sup>213</sup> CÉZANNE, Paul, cité par REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 118 : "Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant." Voir aussi SAINT JOHN PERSE, "Oiseaux", cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, in *Phasmes*, *op. cit.*, p. 69 : "Toutes choses connues du peintre dans l'instant de son rapt, mais dont il doit faire abstraction pour rapporter d'un trait, sur l'aplat de sa toile, la somme vraie d'une mince tache de couleur. Tache frappée comme d'un sceau, elle n'est pourtant ni signe, ni sceau, n'étant signe ni symbole, mais la chose même dans son fait et sa fatalité – chose vive, en tous cas, prise au vif de son tissu"

<sup>214</sup> BARTHES, Roland : "La peinture et l'écriture des signes" cité par LEEMAN, Richard, "Le corps parlant de Cy Twombly" in *op. cit.*, p. 129

<sup>215</sup> CHAR, René, cité par SALIGNON, Bernard, in *La puissance en art*, *op. cit.*, p. 69 : "Si l'homme parfois ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait pas ne plus voir ce qui vaut d'être regardé"

<sup>216</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 22 : "À chaque battement de mes cils, un rideau s'abaisse et se relève, sans que je pense à l'instant à imputer aux choses mêmes cette éclipse ; à chaque mouvement de mes yeux qui balayent l'espace devant moi, les choses subissent une brève torsion que je mets aussi à mon compte ; et quand je marche dans la rue, les yeux fixés sur l'horizon des maisons, tout mon entourage proche, à chaque bruit du talon sur l'asphalte, tressaille, puis se tasse en son lieu. J'exprimerais bien mal ce qui se passe en disant qu'une «composante subjective» ou un «apport corporel» vient ici recouvrir les choses elles-mêmes"

<sup>217</sup> DU BOUCHET, André : "Un jour de plus augmenté d'un jour", in *op. cit.*, p. 17

<sup>218</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 32

<sup>219</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 104

<sup>220</sup> Voir ici BACON, Francis : *Tête VI*, Huile sur toile, 92,2 x 73,5 cm, 1949, Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londres, Angleterre : image d'une tête à la fois criante et mutique ; bas de visage surgissant, béance, trou noir de la bouche, sur un fond incertain que tente de circonscrire les arêtes d'un cube transparent et pourtant enfermant comme une cage.



Car, l'œuvre, à l'image des enfants autistes décrit par Henri Rey-Flaud, et en tant qu'elle revêt elle aussi un aspect mutique, "dément la perte originelle en la restaurant avec des formes «corporalisées»"<sup>221</sup>. Ce faisant, et à l'instar du "bloc magique" freudien, elle procède à la fois de l'inscription et de l'archive au sens où elle possède à la fois cette puissance d'accueil illimité des perceptions provenant du dehors, la capacité de redevenir vierge après chaque utilisation – le geste artistique pouvant s'accomplir de nouveau dans une nouvelle œuvre – ainsi qu'une capacité de conservation durable au dedans, devenant ainsi le lieu de consignation nécessaire à tout archivage<sup>222</sup>.

Agissante et s'accomplissant par l'intermédiaire du "geste en tant que mouvement donné à voir"<sup>223</sup>, elle transmet quelque chose de l'ordre de l'évocation. Or, l'évocation ne rend pas le souvenir, ni rien de ce qui a été oublié, elle l'ébauche, procurant une sensation qui s'y rapporte et y ressemble sans nous donner pour autant accès à l'entièreté de l'expérience. Ainsi, elle répète dans un "éternel retour" nietzschéen les conditions d'une vie pleine d'elle-même avec tout ce qu'elle comporte justement d'intensité et d'irreprésentable, d'ébauche consciente et d'inscriptions inconscientes. Ce faisant, en tant qu'elle est évocatrice, de même que "par le trafic occulte de la métaphore" mis en lumière par Merleau-Ponty<sup>224</sup>, l'œuvre nous ouvre la porte sur d'autres horizons, plus larges et plus grands<sup>225</sup>, où d'autres connexions, d'autres rencontres tectoniques pourront avoir lieu, où d'autres mondes, d'autres présences souterraines pourront se manifester<sup>226</sup>.

Cependant, d'un corps chose à un corps idée, rien n'est à séparer puisque "les moments de la sonate, les fragments du champ lumineux, adhèrent l'un à l'autre par une cohésion sans concept, qui est du même type que la cohésion des parties de mon corps, ou celle de mon corps et du monde", écrit Merleau-Ponty<sup>227</sup>. Avec l'auteur, "[n]ous aurons donc à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions"<sup>228</sup>. Nous

---

<sup>221</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 243

<sup>222</sup> DERRIDA, Jacques : *Mal d'archive*, cité par REY-FLAUD, Henri in *op. cit.*, p. 177 : "Point d'archive dans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors."

<sup>223</sup> LACAN, Jacques, cité par REY-FLAUD, Henri in *op. cit.*, p. 222

<sup>224</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 164 : "Ce serait un langage dont il ne serait pas l'organisateur, des mots qu'il n'assemblerait pas, qui s'uniraient à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore, – ce qui compte n'étant plus le sens manifeste de chaque mot et de chaque image, mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliqués dans leurs virements et leurs échanges"

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 197-198 : "un horizon intérieur et un horizon extérieur, entre lesquels le visible actuel est un cloisonnement provisoire, et qui, pourtant, n'ouvrent indéfiniment que sur d'autres visibles [...]. [C']est une question de savoir [...] par quel miracle notamment à la généralité naturelle de mon corps et du monde vient s'ajouter une généralité créée, une culture, une connaissance qui reprend et rectifie la première. [La question] se glisse par des voies qu'elle n'a pas frayées, transfigure des horizons qu'elle n'a pas ouverts, elle emprunte au mystère fondamental de ces notions «sans équivalent», comme dit Proust, qui ne mènent dans la nuit de l'esprit leur vie ténébreuse que parce qu'elles ont été devinées aux jointures du monde visible"

<sup>226</sup> HARTUNG, Hans : *Autoportrait*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 200 : l'artiste évoque la peinture comme le lieu où doivent s'exprimer "le psychisme, la sensibilité et l'émotion de l'homme face à son destin, sa dépendance et son interrogation face à l'univers"

<sup>227</sup> MERLEAU-PONTY : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 196-197

<sup>228</sup> *Ibid.*

ajouterons que la main, le bras et le corps de l'artiste pensent le geste comme une onde, comme la voix qui se propage dans les airs. Ainsi, si l'idéalité pure n'est pas sans chair elle-même, l'auteur ajoute que "[c]'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrerait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage, et affranchie par là, mais non délivrée, de toute condition"<sup>229</sup>, nous rappelant ainsi le caractère auratique et spectral de l'œuvre, affranchie du geste et pourtant née de lui<sup>230</sup>.

Ainsi, et par le truchement d'un pré-langage participant du geste, Henri Rey-Flaud souligne que "toujours restera comme reliquat de cette opération un espace interstitiel, échappé à la prise du sens, qui est la condition nécessaire dont dépend la naissance de la subjectivité"<sup>231</sup>, et dont dépend avec elle, nous semble-t-il, toute relance de création artistique. En effet, l'objet primordial de la recherche artistique n'étant jamais entièrement compensé par la représentation<sup>232</sup>, "toujours va rester un point d'insatisfaction qui n'aura pas de contrepartie dans le langage", nous dit l'auteur<sup>233</sup>, un point d'insatisfaction perpétuelle qui est l'exact point de relance de toute nouvelle tentative de création et d'où pourra enfin jaillir, au cœur du rythme, dans tout son jour et toute sa nuit, une voix intime, alternante au silence et au trafic du monde<sup>234</sup>.

## 2/ Corps, geste artistique, œuvre : rythme et espace potentiel, dans le secret de la voix, au cœur de l'indicible

Si le geste artistique répond à un besoin impératif, ou pour le moins impérieux, d'exprimer et d'inventer son propre langage afin de mieux interioriser le monde, il s'agit donc paradoxalement de mettre au monde un hors-langue en tant que l'ensemble de signes ainsi élaborés trouve sa justification dans ce qui ne peut se dire et se nourrit autant des vides que des signes eux-mêmes. Il convient donc d'interroger les blancs de la création, autant que ses silences<sup>235</sup> qui, par leurs voix

---

<sup>229</sup> MERLEAU-PONTY : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 196-197

<sup>230</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 246. Voir aussi AGAMBEN, Giorgio : "De l'utilité et de l'inconvénient de vivre parmi les spectres", in *Nudités*, : *op. Cit.*, p. 57-63 : l'auteur parle notamment d'un spectre comme "de la chose la plus aérienne, subtile et éloignée d'un cadavre qu'on puisse imaginer"

<sup>231</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 155

<sup>232</sup> Nous renvoyons ici au désir insatiable de peindre ou de sculpter et qu'on retrouve chez la plupart des artistes, et qui nous semble en partie liée à cette représentation qui échappe à ce qu'ils souhaitent exprimer. Voir ici GIACOMETTI, Alberto, pour qui tout était toujours à recommencer face à l'impossibilité de représenter ce qu'il voyait. Voir "Entretiens avec David Sylvester, novembre 1971, in *op. cit.*, p. 290 : "j'ai passé trois ou quatre jours à essayer de dessiner la nappe sur la table ronde et ça me semblait totalement impossible de la dessiner comme je la vois"

<sup>233</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 155

<sup>234</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 47 : "Faire silence, c'est aussi retenir sa voix pour entendre l'autre voix"

<sup>235</sup> MALDINEY, Henri : "«Les blancs» d'André Du Bouchet", in *Art et Existence*, *op. cit.*, p. 225 : "Le vide n'est pas seulement le champ marginal de la parole, il lui est intérieur." À la suite de quoi, Maldiney cite André du Bouchet : "[Le vide] « [répond] à une effraction de toujours dans la parole où le lieu du possible se révèle élargi sans mesure»".

transformatrices et dans un jeu de rapport entre fond et forme, imposent leur rythme qui exige le vide<sup>236</sup>, et rendent le monde présent dans sa présence immanente qui dépasse l'intentionnalité de l'artiste, bien que celui-ci traque sans cesse cette présence<sup>237</sup>. Ainsi, du contenu au contenant, il est surtout question ici de voix et donc de contenance ; cette “*contenance*” qui, écrit Henri Maldiney, “consiste à «tenir l'espace» dont simultanément elle fonde toutes les dimensions”<sup>238</sup>.

La question n'est donc pas ici d'envisager un geste artistique qui déploierait le “signifié caché et voilé derrière un signifiant «énigmatique»” tel que le souligne Giorgio Agamben<sup>239</sup>, ni même de retrouver par le geste une langue maternelle, mais bien plutôt de parler une langue de transition nécessaire à la vie qui elle-même prend jour et trouve sa nuit dans la mort. À l'image des œuvres sur toile de Pieter Vermeersch<sup>240</sup>, il est question de laisser cette voix de l'intermédiaire – entière en tant qu'elle se situe dans l'entre-deux de l'aube et du crépuscule, préparant le passage du jour à la nuit – vibrer dans l'œuvre, l'œuvre devenant ainsi “cette aire d'expérience” dans laquelle “il n'est pas demandé à [l'artiste] d'être autre que ce qu'il est et [où], sereinement, vie intérieure et vie extérieure contribuent au vécu”, nous dit Gisèle Harrus-Révidi<sup>241</sup>.

Dès lors, nous pourrions dire en quelque sorte avec Paul Celan, que l'œuvre procède d'“une parole par défaut”, qu'il y est question d'une “place vacante” pour une “langue incertaine”<sup>242</sup>, la toile ou la page blanche devenant précisément cet entre-deux, cet espace vacant<sup>243</sup>, le geste artistique ce “phénomène transitionnel” sans sens qui plonge ses racines au cœur de l'intime pour donner naissance à l'œuvre, elle-même espace potentiel<sup>244</sup>, “territoire intermédiaire” tel que l'entend Donald Winnicott, faisant ainsi le lit de toute culture, c'est-à-dire de toute communauté rassemblée par le truchement du sensible et d'un réel indicible<sup>245</sup>.

---

Voir aussi MERLEAU PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 200 : “[...] si l'on explicitait complètement l'architectonique du corps humain, [...] on verrait que la structure de son monde muet est telle que toutes les possibilités du langage y sont déjà données”

<sup>236</sup> MALDINEY, Henri : “L'Art et le Rien” in *Art et Existence*, *op. cit.*, p. 183

<sup>237</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 45 : “Les voix sont la présence immédiate médiatrice des rapports, les voix cependant font entrer en présence des lieux et des hommes, plus qu'elles ne signifient, plus qu'elle ne cachent”

<sup>238</sup> MALDINEY, Henri : *L'art, l'éclair de l'être*, *op. cit.*, p. 128

<sup>239</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Stanze*, *op. cit.*, p. 230

<sup>240</sup> VERMEERSCH, Pieter : *Untitled (50°54'37" N, 4°24'26" E) 8*, Huile sur toile, 230 x 179 cm, 2013 ou encore *Untitled (50°54'37"N, 4°24'26" E) 9*, Huile sur toile, 230 x 179 cm, 2013

<sup>241</sup> HARRUS-RÉVIDI, Gisèle : “Préface” in WINNICOTT, Donald, *op. cit.* : “Dans cet espace, l'enfant et l'adulte [...] babillent et parlent une langue non pas maternelle, mais de transition [...] un idiome [...] issu en grande partie des rapports au corporel dans ce qu'ils ont à la fois de journalier et de créatif. À l'évidence, ces échanges sont à la base même de la vie. Dans cette aire d'expérience, il n'est pas demandé à l'enfant d'être autre que ce qu'il est et, sereinement, vie intérieure et vie extérieure contribuent au vécu”

<sup>242</sup> CELAN, Paul : *op. cit.*, p. 14-15

<sup>243</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 70 : l'auteur évoque “le texte dont la page n'est plus uniquement le rapport à la surface, mais un autre lieu”

<sup>244</sup> MALDINEY, Henri : *Existence : crise et création* : *op. cit.*, p. 240 : “L'espace transitionnel n'est pas repérable dans un champ spatial ou temporel donné. C'est un *espace potentiel* qui est tout en puissance, rien en acte, et est mis en œuvre *en energeia* par le jeu.”

<sup>245</sup> WINNICOTT, Donald, *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels*, cité par REY-FLAUD, Henri in *op. cit.*, p. 77 : “territoire intermédiaire qui sépare la réalité *psychique intérieure* du monde extérieur dans la perception commune de deux personnes, c'est-à-dire qu'ils recouvrent tout le domaine de la culture”

Ainsi, si comme l'écrit Alain Chareyre-Méjan au sujet d'Henri Michaux, "l'événement du monde n'est pas d'ordre dialectique"<sup>246</sup>, cela signifie non seulement que le réel ne dépend pas de la langue à proprement parler, mais bien plutôt qu'il se situe ailleurs, hors de tout langage.

De fait, si on considère la langue, dans sa construction et dans sa forme élaborée, comme un filtre parfois trompeur<sup>247</sup>, il nous semble que l'art consiste justement à faire sauter ce filtre, plaçant l'artiste – et le spectateur avec lui – face à l'existence nue des choses, face à la voix du monde, créant ainsi une sensation de vertige devant la corde tendue du réel qui, dès lors, "existe trop"<sup>248</sup>, "tout n'[y étant] plus qu'existant à n'en plus finir", nous dit Alain Chareyre-Méjan<sup>249</sup>.

Or, la sensation de vertige ou d'effroi devant l'entre-deux qu'est l'œuvre, c'est-à-dire devant l'espace potentiel accueillant la présence et l'existence trop intense du monde et de ses possibles, provient justement du fait qu'il n'est plus que cela : une infinité de possibles<sup>250</sup>. Le monde, dans tout son jour, lequel comprend aussi toute sa nuit. Le monde, dans son essence pure, dans sa multiplicité rendue possible par le vide<sup>251</sup> ; le monde qui advient dans sa nudité, dans un présent intime sans cesse renouvelé ; le monde qui jaillit sans le repère de la langue, mais dans toute la puissance de sa voix, puisque son existence, à l'instar de la source qui reste cachée en amont du ruisseau qui s'échappe, procède de ce qui se joue en acte avant l'apparition du langage et de la mémoire<sup>252</sup>.

En outre, si, comme l'écrit Jacques Lacan, "[l]e réel est [...] ce qui ex-iste au sens" et si comme l'explique Bernard Salignon, cela signifie que "le réel est donc ex-pulsé [...], [qu'il est] l'aversion du sens", alors pour tenter d'embrasser le monde dans tout ce qu'il comporte d'indicible, c'est-à-dire en prenant en compte un vide fondateur, l'artiste, par son geste – et avec lui l'œuvre qui en émane – n'a d'autre choix que d'aller puiser à la source d'un hors-langage.

Dans ce trou de la parole en défaut qui, laissant passer le souffle primordial, définit et "pos[e] un espace qui échappe à la signifiance"<sup>253</sup> et au temps (l'espace de l'œuvre), l'artiste se

---

<sup>246</sup> CHAREYRE-MÉJAN, Alain : *op. cit.*, p. 12

<sup>247</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, cite la *Théogonie* d'HÉSIODE, p. 45 : "La parole, depuis sa naissance supposée en tant qu'apportée aux humains par les muses, dit aussi bien la vérité et le mensonge sous une forme unique : «si nous savons dire bien des mensonges qui ont tout l'air d'être vrais, nous savons, quand nous le voulons, faire entendre des vérités»"

<sup>248</sup> MICHAUX, Henri : *Émergence, résurgences*, cité par CHAREYRE-MÉJAN, Alain in *op. cit.*, p. 13

<sup>249</sup> CHAREYRE-MÉJAN, Alain : *op. cit.*, p. 13

<sup>250</sup> MALDINEY, Henri : *L'Art, l'éclair de l'être, op. cit.*, p. 194-195 : "Ce qui tente l'existence dans l'entre-deux, qui est et qui n'est pas, c'est la lueur de son propre secret : la fascination du fantastique n'est pas l'attrait de l'imaginaire, mais le vertige, répulsif autant qu'attirant, de la pure possibilité"

<sup>251</sup> PRIEUR, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 90 : "Multiple et donc infini, multiple et donc anonyme, multiple et donc «zéro de moi» : cette multiplicité n'est pas expérience de l'être, elle est force-vie, ce qui survient du dedans et du dehors de soi, malgré soi, elle est ce qui, quelque ligne, quelque voie qu'elle prenne, est rendu possible par le vide, l'énergie du vide". L'expression «zéro de moi» étant empruntée à MICHAUX, Henri in *La nuit remue*.

<sup>252</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 45 : "[Les voix] sont aussi puissance et acte". Voir aussi GLISSANT, Édouard : "Chant de Thaël et Mathieu", in *Pays rêvé, Pays réel suivi de Les Grands Chaos*, Paris, Gallimard, nrf, 2019, p. 48 : "La rivière la mer en même temps nées / D'un seul volcan la rivière la mer / Nous donnent vie nous ôte mémoire"

<sup>253</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 13

trouve dans une “enclave momentanée comme lacunaire tant que j’ai soufflé” écrit André Du Bouchet, et “à quoi par son centre tient aussi une clause en déplacement... blancheur des intervalles dont la jonction toujours renouvelée se constitue en face continue du support”<sup>254</sup>.

Il est donc question ici de rapprocher la voix, le réel et le présent, en tant qu’ils sont, chacun séparément et tous ensemble, inappropriables<sup>255</sup>. Or, sans leur recours, il nous semble que l’artiste, se tenant dans l’espace du hors-langage propre au geste artistique et aux patients autistes étudiés par Henri Rey-Flaud, se trouve lui aussi réduit à son propre corps. Il est donc “contraint de matérialiser le langage” par son corps dans l’œuvre, “puisqu’il n’a aucun autre moyen, dans sa situation, de lui donner consistance”<sup>256</sup>.

Ainsi, par l’intermédiaire du rythme imposé par le vide, peut s’ériger une montagne faite de “matière humaine malmenée – matière sans langue”<sup>257</sup> nous dit André Du Bouchet, le corps de l’artiste devenant ainsi matière première de l’œuvre en train de se faire<sup>258</sup>. “[L]e monde n’est pas donné à l’enfant : c’est lui qui le fabrique”, nous dit encore Henri Rey-Flaud<sup>259</sup>. Autrement dit, il s’agit effectivement pour le corps de l’artiste de sécréter lui-même la pâte origininaire du langage<sup>260</sup>, pâte dont il fera œuvre, constituant ainsi un mode archaïque de communication et d’être au monde<sup>261</sup> autant qu’un mode de fécondité agissant par le truchement du mouvement générant l’apparaître propre à l’œuvre, lui conférant cette “valeur d’expérience ouverte” dont parle George Didi-Huberman<sup>262</sup>.

Car si le destin de la normalité invite, “par la médiation de la voix, le langage à se détacher du corps”, nous dit Henri Rey-Flaud<sup>263</sup>, il nous semble au contraire que le geste artistique, en tant qu’il reste sur le terrain du pré-langage et de la lallation chère à Jacques Lacan<sup>264</sup>, nous engage à rester dans la corporéité, à investir pleinement ce qu’Aristote nomme “l’âme appétitive”<sup>265</sup>, entendue ici non seulement comme champ du désir tendu vers un objet ou un but, mais encore et surtout comme réalité teintée d’une subjectivité profondément affective et tactile, vers laquelle

---

<sup>254</sup> DU BOUCHET, André : “Poussière sculptée”, in *op. cit.* p. 46

<sup>255</sup> Nous renvoyons ici à SALIGNON, Bernard : “Le Réel et l’impossible” in *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 13-16 ainsi puis p. 45 : “[Les voix] sont inappropriables, comme l’est le présent.”

<sup>256</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 214

<sup>257</sup> DU BOUCHET, André : “Rapides”, in *op. cit.*, p. 97

<sup>258</sup> LACAN, Jacques, cité par REY-FLAUD, Henri in *op. cit.*, p. 218-219 : “Si un oiseau peignait, ce serait en laissant choir ses plumes, un serpent ses écailles, un arbre à s’encheuiller et à faire pleuvoir ses feuilles”. Voir aussi VALÉRY, Paul, cité p. 223 : “L’artiste apporte d’abord son corps”

<sup>259</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 220-221 : l’auteur ajoute : “La mère est ainsi composée progressivement, comme une mosaïque faite de fragments que l’enfant tire de son propre corps, fournissant ainsi, à travers cette action archaïque, le modèle et la matrice de ce qui sera, plus tard l’opération mise en œuvre par l’artiste dans la création picturale”

<sup>260</sup> *Ibid.*, formulation empruntée au chapitre intitulé “Comment le corps sécrète la pâte origininaire du langage”, p. 112

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>262</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *La représentation par contact, op. cit.*, p. 31

<sup>263</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 249

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 258 : l’auteur précise que la lallation est un “terme emprunté au latin *lallare*, qui exprimait par onomatopée (la, la, la) le chant par lequel les nourrices endormaient les enfants”

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 250 : l’auteur cite ARISTOTE, *De l’âme*

l'artiste cherche à retrouver le chant, la voix originaire qui s'invite et s'inscrit dans le prolongement d'un bercement étroit, dans la chaleur intime d'un corps premier.

Pourtant, si l'ouverture de l'horizon du nommable au dicible donne théoriquement lieu à la parole en tant qu'échange, le locuteur, en l'occurrence l'artiste, reste toujours allocutaire de lui-même<sup>266</sup>, condamné, nous dit Henri Rey-Flaud, "tel Sisyphe [...] à rapiécer indéfiniment avec du langage"<sup>267</sup> [que nous entendons ici de nature musicale picturale, poétique...] la perte d'être provoquée par l'effraction originaire"<sup>268</sup>. Ce faisant, il se fait simultanément et à la suite de Cy Twombly, "archéologue de l'aube", locuteur du monde qui l'entoure, prêtant sa voix autant que ses gestes et son regard, au réel inassimilable dans lequel il baigne<sup>269</sup>.

Or, bien qu'il tente d'exprimer cet irreprésentable qui échappe à l'entendement, et à l'instar des patients étudiés par Henri Rey-Flaud, le créateur ressent cette incapacité du langage – comme de toute représentation – à rendre compte du réel qui l'assiège. Dès lors, il n'est plus tant question pour lui de prêter sa voix au réel, que de se taire pour laisser le souffle, l'apparaître et le rythme du monde s'exprimer à travers son corps. Car de corps et de traversée<sup>270</sup>, il est évidemment question ici puisque, comme l'indique Bernard Salignon, "aucune voix ne se fait entendre sans être incarnée dans un sujet"<sup>271</sup>, supposant donc l'idée d'un passage entre intérieur et extérieur et *vice versa*<sup>272</sup>.

Ainsi, il ne s'agit en rien d'effectuer ici une captation de ce qui ne saurait de toute façon et en aucun cas être capté, mais bien plutôt, par le truchement du corps et du geste, de se laisser traverser par l'intensité fulgurante de l'indicible des commencements, source et ressource fécondante, nécessaire à tous les jaillissements<sup>273</sup> et au geste artistique en particulier, lequel devient dès lors, nous dit Bernard Salignon, ce "lieu naissant et renaissant à chaque moment de son engendrement"<sup>274</sup>.

---

<sup>266</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 200

<sup>267</sup> Nous entendons ici le terme langage en tant que pré-langage.

<sup>268</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 157

<sup>269</sup> YAU, John : "Cy Twombly, Charles Olson et le «postmoderne archaïque»", in *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 27 : l'auteur indique que Cy Twombly se voyait comme un «archéologue de l'aube» – celui qui cherche les preuves qui pourraient servir à construire une histoire, même fragmentée et incomplète"

<sup>270</sup> DUCROS, Franc, *Pour Mallarmé* cité par SALIGNON, Bernard in *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 39 : "Le mot, de la bouche à l'oreille, du corps au corps, traverse l'air qui enveloppe et pénètre les corps"

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>272</sup> Concernant la primauté du corps, notamment dans la création poétique, voir aussi OLSON, Charles, cité par YAU, John, in "Cy Twombly, Charles Olson et le «postmoderne archaïque»", in *op. cit.*, p. 26 : "la tête, en passant par l'oreille, vers la syllabe / le coeur, en passant par le souffle, vers la ligne"

<sup>273</sup> HÖLDERLIN, *Le Rhin*, cité par SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 99 : "Énigme, ce qui naît d'un jaillissement pur ! Et par / Le chant lui-même à peine dévoilée. Oui, / Tel que tu naquis tu perdures. / Quoi que puissent la discipline / Et la Nécessité, la part majeure est dévolue / À la naissance / Et à cette flèche de lumière qui / Frappe le front du nouveau-né". Plus loin, Bernard Salignon ajoute : "L'énigme est ce qui échappe à l'ordre des causes et des raisons. Ce que l'histoire quotidienne n'attend pas, l'énigme le porte à l'être dans une fulgurance foudroyante". Voir aussi HARTUNG, Hans : *TI973-R34*, Acrylique sur toile, 180 x 180 cm, 1973, qui relève à la fois du pur jaillissement d'un noyau, véritable trou noir au centre de la toile, et à la fois de ces traversées incernables et mystérieuses entre un dehors et un dedans.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 98

Ainsi, l'œuvre émanant du geste créateur telle "un fantôme s'échapp[ant] de la coquille corporelle"<sup>275</sup>, procède d'une revenance de la voix originale qui, contrairement au langage, elle, ne trompe pas<sup>276</sup>. Ce faisant, il nous semble à la suite d'Henri Rey-Flaud, que de n'être "prise dans aucune dialectisation langagière, [l'œuvre devient] ce représentant du «pur instinct de la vie»" en même temps que "le support d'un pur instinct de mort"<sup>277</sup>. C'est-à-dire qu'elle est cette "parole contenant son secret dès qu'elle a tenu dans la bouche" et qu'évoque André Du Bouchet<sup>278</sup>. Avec l'œuvre, elle nous parle de "ce que le spectre soutient de sa voix blanche", écrit Giorgio Agamben, à savoir qu'"à partir du moment où toutes les langues survivent comme des fantômes, il n'appartiendra qu'à ceux qui auront su inventer avec eux un rapport intime et familier, [...] de voir à nouveau s'ouvrir ce passage où [...] la vie remplit brusquement ses promesses"<sup>279</sup>.

Ainsi, si comme l'écrit Sarah Kofman, "l'art consiste précisément à soustraire les mots aux choses, à ôter aux êtres la parole pour seulement les figurer, les rendre visibles et par là même, innommables"<sup>280</sup>, alors il ne peut y avoir d'explication puisque tout ici échappe à la dénomination, au champ lexical, à la sémantique. Dès lors, "le comme n'existe plus" écrit Alain Chareyre-Méjan. Autrement dit, l'existence de l'œuvre, comme l'existence du monde ou du réel, ne trouve pas de contrepartie nommable à mettre en regard du "comme". Ne reste plus alors que l'expérience répétée<sup>281</sup>, que nous faisons, à la suite de Nietzsche, de voir "[à] chaque bref instant commence[r] l'être"<sup>282</sup>. Or, c'est exactement ce qui se joue au sein du geste artistique, chaque bref instant de création devenant un pur instant d'être en même temps qu'un instant d'être pur<sup>283</sup>.

Créer et faire œuvre revient dès lors à exister autant qu'à l'exister dans l'instant du geste<sup>284</sup>, retrouvant par là une "extase matérielle plastique [...] une «égalation» du corps à lui-même, l'extrême proximité de la matière à sa propre indistinction"<sup>285</sup>, nous dit Alain Chareyre-Méjan. Autrement dit, dans l'instant du geste artistique, espace et temps, intérieur et extérieur, contenant

<sup>275</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 116

<sup>276</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 45 : "Si la parole est menteuse, la voix ne trompe pas."

<sup>277</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 116-117 : les guillemets au sein de la citation reprennent une expression de Jacques Lacan.

<sup>278</sup> DU BOUCHET, André : "Un jour de plus augmenté d'un jour", in *op. cit.*, p. 16

<sup>279</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités, op. cit.*, p. 63

<sup>280</sup> KOFMAN, Sarah : *Mélancolie de l'art*, citée par CHAREYRE-MÉJAN, Alain in *op. cit.*, p. 132

<sup>281</sup> WAT, Pierre : "Reprise. Hans Hartung et la reproductibilité de l'œuvre d'art", in *Hans Hartung, la fabrique du geste, op. cit.*, p. 144 : l'auteur évoque "le fruit d'un jeu entre un faire et un refaire, entre produire et reproduire, qui irriguait toute [l]a démarche" d'Hartung.

<sup>282</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, cité par CHAREYRE-MÉJAN, Alain in *op. cit.*, p. 13

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 15 : "[les œuvres] sont avant d'être comment [elles] sont et pourquoi. *Personne ne les a fait[e]s et il n'y a plus de sujet de la peinture.* Faire qu'[elles] existent, c'est exister en même temps qu'[elles] sans avant ni après"

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 14-15 : l'auteur écrit au sujet d'Henri Michaux : "Quelque chose chez lui dit à la façon de Borgès, que «tout arrive précisément maintenant». Et l'art n'éprouve plus que l'origine du monde dans cet événement éternel qui est en même temps son unique vérité. [...] La joie de la vie motrice brute n'est pas un comportement, un acte. Elle n'est pas en situation. Elle ne s'adresse pas à quelqu'un et, de la même façon que la poésie, justement, n'appelle pas de réponse. Elle «retire son être du piège, de la langue des autres». Et comme la langue des autres, c'est la langue tout court, cela signifie que son projet n'est plus de l'ordre du message"

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 16

et contenu se trouvent abolis en un point exact où l'*aïsthésis* (la perception au sens global) et son objet se superposent et coïncident parfaitement<sup>286</sup>. Ce faisant, nous plongeons au cœur de l'intime, comme suspendus dans l'éternité et la perfection de l'instant où tout semble prendre sa place.

Entre affirmation et négation de l'"impossibilité de dire pourquoi du réel a été possible"<sup>287</sup>, "[t]oute œuvre n'est-elle pas [...] une façon d'affirmer et de nier l'impossibilité de calculer tous les possibles, de les accomplir ensemble, d'en inventer de nouveaux ?" interroge Didier Anzieu<sup>288</sup>. À sa suite, nous invitons le lecteur à envisager l'indicible et l'indistinct à la lumière du champ artistique, à comprendre cette "bouillie originaire" évoquée par Freud<sup>289</sup> comme l'énigme nécessaire à l'élaboration de la vie, et à considérer l'œuvre comme un espace potentiel, une brèche ouverte sur le chant polyphonique du moi, et avec lui celui du monde auquel il participe.

### 3/ Corps, geste artistique, œuvre : énigme et voile... Vers une polyphonie du monde et de soi

À l'instar de la lallation, et tel que l'énonce Bernard Salignon, il nous semble donc que "l'origine reste la condition articulable mais non articulée"<sup>290</sup> nécessaire à toute production artistique, en tant qu'elle nous place face à l'incompréhensible, à l'inarticulé du monde et de l'existence. Paradoxalement, nous l'avons vu, cet au-delà ou cet en-deçà du langage se niche en creux dans la langue elle-même, comme la voix qui nous a bercés préexiste à toute ébauche de la langue maternelle. Ainsi, ce n'est pas uniquement la langue qu'il faut interroger ici, mais bien plutôt le *tout sauf la langue* qui met au jour ce qui se trouve précisément hors-langage, au cœur du geste artistique, et qui ouvre la voie à la voix de l'artiste<sup>291</sup>.

Néanmoins, la langue ou tout au moins la pré-langue (son, couleur, forme, lumière, etc.) est ici nécessaire pour frayer un chemin au dire de celui qui s'exprime autrement que par les mots et qui, même lorsqu'il utilise des mots, va chercher ailleurs, dans son corps, ce qui – en creux toujours – ne peut se voir : cette voix venue de l'intérieur, témoin de la chair invisible et multiple

---

<sup>286</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 121 : "l'œuvre œuvre à cette irruption-instant du moment, elle n'est pas appropriée ni à elle-même ni aux entours, elle devient comme un moment sans limites qui annule toute signification et par là devient rencontre de l'espace et du temps dans leur condition préalable d'émergence et de déploiement." et p. 123, citant dans un premier temps MALDINEY, Henri : *L'Art, l'éclair de l'être* : "«la vérité est la concordance de l'*aïsthésis* avec son objet», concordance qui n'existe qu'avec l'objet et non comme rapport second, c'est en même temps que l'objet et l'*aïsthésis* sont indissociables dans la saisie que j'éprouve en l'effectuant"

<sup>287</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 134

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> FREUD, Sigmund, cité par REY-FLAUD, Henri, in op. cit., p. 69

<sup>290</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 107

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 129 : "L'œuvre d'art ne signifie rien dans l'ordre sémantique ou rhétorique. Elle n'est jamais dans le système du langage en général, elle est soit en amont, soit elle excède et ouvre au-delà de la langue un autre accès à l'impossible du dire"



sous la peau du monde, cette “polyphonie”<sup>292</sup> qui ne saurait se réduire au *logos* ni même à une pluralité des langages, et qui trouve sa place au cœur de l’indicible et de l’énigme<sup>293</sup>. Car “[l]e monde est bien un Sphinx devant lequel nous nous tenons continuellement [...] et que nous interrogeons”, nous dit Alberto Giacometti<sup>294</sup>.

Or, selon le projet héracliteen, nous dit Giorgio Agamben, l’énigme “ne «cache» ni ne «révèle», mais [...] «signifie» la jointure même, la *synapsis* insignifiable entre la présence et l’absence, le signifiant et le signifié”, symbolisant ainsi ce que l’auteur de la *Poétique* nomme la “jointure des contraires”<sup>295</sup>. Ainsi, à la suite d’Héraclite et avec l’auteur de *Stanze*, nous croyons nous aussi que “signifier authentiquement participe toujours de l’«énigme»”<sup>296</sup>, laquelle doit rester pleine et entière, sous peine, pour l’artiste, de se voir, tel Œdipe l’ayant résolue, “irréremédiablement précipité vers le néant [...] d’où plus rien ne revient”, nous dit Bernard Salignon<sup>297</sup>.

Autrement dit, il s’agit pour l’artiste de savoir se jouer de l’énigme autour de laquelle il tourne sans cesse dans un mouvement circulaire, de s’en approcher sans la déflorer complètement, sous peine de se trouver précipité dans l’abîme<sup>298</sup>. La question n’est donc (surtout) pas pour lui – même si son désir peut le porter dans cette direction – de soulever le voile pour mettre au jour la vérité du monde, mais bien plutôt de nous montrer ce voile qui, à l’image des œuvres en *non-finito* de Michel-Ange, “laisse le sens encore indéterminé et indéterminable, [...] n’indique rien de précis mais seulement une voie impossible”, nous dit Bernard Salignon<sup>299</sup>.

Or, en tant qu’elle est impossible, cette voie (qui est aussi voix) conserve en elle un potentiel infini. Il nous semble ainsi, à la suite d’Henri Maldiney, que si la voix de l’artiste qui s’exprime par le geste ne dévoile pas la vérité du monde, elle l’abrite pourtant entièrement, en tant qu’elle en consigne tout le potentiel<sup>300</sup>. C’est très précisément de là que l’œuvre, en tant que

---

<sup>292</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 78 : “[...] Jacques Morizot avait proposé le terme de «polyphonie» pour désigner le symptôme goodmanien de l’ambiguïté et de la complexité «référentielles»”

<sup>293</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *L’Œil et l’Esprit, op. cit.*, p. 18 : “L’énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu’il voit alors l’«autre côté» de sa puissance voyante”

<sup>294</sup> GIACOMETTI, Alberto : “Carnets et feuillets”, in *op. cit.*, p. 123 : l’artiste poursuit : “Nous ne pouvons le faire que dans une attention soutenue, même physique, de tout notre être aux aguets, et dans une disponibilité aussi grande que possible sur tous les plans. Et nous enregistrons ce que nous entendons ou même ce que nous croyons entendre”

<sup>295</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Stanze, op. cit.*, p. 232

<sup>296</sup> *Ibid.*, l’auteur cite HÉRACLITE, *Poétique*

<sup>297</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 99. Voir chapitre “De l’énigme”, p. 99-113

<sup>298</sup> Entre volonté de résoudre l’insoluble et se brûler les ailes en s’approchant trop près de l’énigme, nous pensons que cette frontière ténue avec l’énigme est précisément ce qui mène certains artistes arrivés au bout de leurs recherches sur les voies de la folie ou du suicide, dans tous les cas, dans une voie sans issue. Nous pensons particulièrement ici, à Mark Rothko dont l’œuvre n’a cessé, nous semble-t-il, de questionner le rapport entre fond et forme, fond et surface et donc la question des limites et des franchissements.

<sup>299</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 100. Sur ce sujet de l’in-fini donné par la représentation erronée ou incomplète de la réalité, nous renvoyons aussi au chapitre du même auteur consacré à la *Pietà Rondanini* de BUONAROTTI, Michel-Ange, in *La Puissance en art*, p. 69-87

<sup>300</sup> MALDINEY, Henri : *L’Art, l’éclair de l’être, op. cit.*, p. 213 : Nous croyons que dans ce potentiel, l’artiste, de même que Kierkegaard décrit par l’auteur, “cherche à comprendre la possibilité de cet impossible qu’est la tentation de l’innocence dans l’en-deçà du Bien et du Mal. Avant la chute, dit-il, l’esprit ne fait encore que se rêver” Ainsi l’art se joue dans ce rêve, “entre l’innocence de l’étant et le risque de l’être” (p. 300)

simulacre, tire toute sa valeur et toute sa puissance d'ouverture<sup>301</sup>, nous invitant à la suite de l'artiste à prendre en compte tout autant l'ensemble des possibles, qu'à regarder l'impossible dans les yeux, à la manière de *Méduse* peinte par Caravage dont la bouche reste une béance face à l'énigme<sup>302</sup>.

À l'image des patients autistes étudiés par Henri Rey-Flaud<sup>303</sup>, tout ici est affaire d'une indistinction nécessaire, de frontières poreuses et mal délimitées en tant qu'elles ne cessent de se retourner indéfiniment<sup>304</sup>, mettant au jour l'énigme dans toute sa splendeur, laquelle réside dans les qualités du voile qui autorisent le regard autant que les voix et le souffle, à se frayer un passage et à circuler librement entre le corps de l'artiste et le corps du monde, puis *de facto* celui du spectateur, jusqu'au corps de l'œuvre.

S'il y va de la langue en tant que la pré-langue en constitue le fondement, il est donc plus juste de dire qu'il y va surtout du flux de la voix, de cette voix primordiale qui, enfant, nous berçait et qui, par son timbre, par sa texture, par sa vibration<sup>305</sup> permet l'empreinte du monde en nous sous la forme d'une multitude de structures à considérer toutes ensemble, nous dit Henri Rey-Flaud, comme une "cacophonie cérébrale", "un déferlement kaléidoscopique de sensations", fruit des "excitations internes et externes s'abattant en mitraille sur le sujet"<sup>306</sup>, et que le poète Henri Michaux décrit comme un "immense ensemble / Inondé de vibrations"<sup>307</sup> qu'il nous faut retrouver, organiser et entendre comme un chant choral autant que comme une mer traversante<sup>308</sup>.

Car, si c'est effectivement d'une voix sans forme – telle la mer qui est à la fois mouvement et fluide<sup>309</sup> – que naît le geste artistique, et si c'est par elle qu'il trouve sa voie, nous reprendrons ici à notre compte les mots de Bernard Salignon la définissant comme étant "en même temps souffle et rythme, ouverture et déchirement, jusqu'à la hauteur profonde d'où elle vient et va,

---

<sup>301</sup> Nous renvoyons ici à l'échelle platonicienne de la représentation (image-*eikon* versus image-*eidolon*). Concernant les qualités d'ouverture et de puissance du simulacre, voir DELEUZE, Gilles : "Simulacre et philosophie antique" in *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, 1969, p. 292-324 : l'auteur écrit notamment p. 301: "quand [le simulacre] rompt ses chaînes et monte à la surface : il affirme alors sa puissance de phantasme, sa puissance refoulée"

<sup>302</sup> MERISI, Michelangelo dit CARAVAGE : *Méduse*, Huile sur toile de lin, montée sur bouclier en peuplier, 60 cm x 55 cm, 1797-1798, Musée des offices, Florence, Italie.

<sup>303</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 240 : L'auteur indique que les enfants autistes sont "incapables de faire la distinction entre l'intérieur et l'extérieur «réels», c'est-à-dire entre les limites de leur corps et celles du monde, si bien qu'en fait ils *sont* le monde"

<sup>304</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 148 : "c'est l'irreprésentable, ou plutôt l'au-delà des représentations que portent chacune à leur façon les diverses figures du retournement."

<sup>305</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art*, *op. cit.* p. 75 : "Entre vide et vibrations, on retrouve le battement initial de la vie, mais aussi le moment où celle-ci s'arrête et laisse la mort faire son œuvre"

<sup>306</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 49. Puis p. 183-184 : L'auteur cite Donald MELZER pour évoquer "un démantèlement du moi en ses capacités perceptuelles séparées : le voir, le toucher, l'entendre, le sentir etc. [qui au bout du compte] réduisent [ce moi] en une multiplicité d'événements unisensoriels dans lesquels animé et inanimé deviennent indistinguables"

<sup>307</sup> MICHAUX, Henri, *Moments. Traversées du temps*, cité par REY-FLAUD in *op. cit.*, p. 49

<sup>308</sup> *Ibid*, p. 49 : Henri Rey-Flaud reprend les mots d'Henri Michaux in *Connaissance par les gouffres*, pour parler d'"«une inexplicable mer» dans laquelle le sujet devient «mer lui-même, autant que dans la mer, ou traversé de mer»"

<sup>309</sup> Nous rappelons ici qu'en sciences physiques, un fluide se définit comme une substance déformable lorsqu'elle est soumise à une force, c'est-à-dire qu'elle a la capacité de prendre la forme du contenant dans lequel elle se trouve.

oiseau sonore qui claque et chante faisant que, depuis toujours, l'homme n'a plus qu'à reprendre au vol cette parole en sa voix"<sup>310</sup>.

Par là même, l'auteur nous indique en effet que l'artiste, tel un passeur, doit se laisser traverser par le chant polyphonique du monde s'il veut, dans l'œuvre, nous initier à la vie du monde. Il doit trouver "le Rythme [qui] est l'ordre du Souffle, lequel exige le Vide, dont le rythme est la plénitude", nous dit Henri Maldiney<sup>311</sup>. Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas seulement ici d'une attitude passive à laquelle l'artiste doit consentir afin de percevoir les vibrations d'ordre chaotique qui l'entourent, mais bien plutôt d'un point d'équilibre délicat entre passivité et action, où le créateur doit se faire à la fois récepteur attentif du monde, de son "ample mélodie", tout en restant à l'écoute de sa solitude d'être unique plongé dans la communauté humaine qui participe du monde<sup>312</sup>.

"Que ce soit le chant d'une lampe ou bien la voix d'une tempête, que ce soit le souffle du soir ou le gémissement de la mer, qui t'environne – toujours veille derrière toi une ample mélodie, tissée de mille voix<sup>313</sup>, dans laquelle ton solo n'a sa place que de temps à autre. Savoir à quel moment c'est à toi d'attaquer, voilà le secret de ta solitude : tout comme l'art du vrai commerce c'est : de la hauteur des mots se laisser choir dans la mélodie une et commune", écrit Rilke<sup>314</sup>. Ce à quoi il ajoute: "pour créer une œuvre d'art cela veut dire : pour créer une image de la vie profonde, de l'existence qui n'est pas seulement d'aujourd'hui, mais toujours possible en tous temps, il sera nécessaire de mettre dans un rapport juste et d'équilibrer les deux voix, *celle* d'une heure marquante et *celle* d'un groupe de gens qui s'y trouvent"<sup>315</sup>.

Autrement dit, il s'agit là encore de se glisser ou de tomber au cœur du rythme incorporation-expulsion, inaction-action, refus-acceptation, qui permet à chaque instrument de l'orchestre et aux mille voix du monde de faire entendre simultanément leurs timbres en un ultime point d'orgue suspendant le temps<sup>316</sup>.

Ainsi reprenant les mots de Bernard Salignon, il s'agit d'envisager le geste artistique et "l'art comme fondement[s] à la fois de la négativité et de la communauté"<sup>317</sup>, l'artiste se reconnaissant – et le spectateur à sa suite – à la fois comme étranger clamant sa singularité autant

---

<sup>310</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 44-45

<sup>311</sup> MALDINEY, Henri : *Art et Existence*, op. cit., p. 183

<sup>312</sup> Voir ici le travail de HARTUNG, Hans, dont "[l]es tableaux lient le cosmos à l'intime, la perception de l'univers aux mouvements intérieurs. Ils sont une condensation, ils transforment le rapport au monde en tranchant dans le vif de la forme". Voir HERGOTT, Fabrice, in "Introduction", in *Hans Hartung, la fabrique du geste*, op. cit., p. 7

<sup>313</sup> RILKE, Rainer Maria : op. cit., fragment XVI. Nous attirons l'attention sur l'image du tissage utilisée par Rilke, qui renvoie à l'image du voile employée plus haut.

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> *Ibid.*, fragment XXI

<sup>316</sup> Nous renvoyons ici à la définition du point d'orgue donnée par le dictionnaire Larousse en ligne : "Le point d'orgue est un signe conventionnel qui, placé au-dessus ou au-dessous d'une note ou d'un silence, en augmente la durée autant que peut le souhaiter l'exécutant. Le point d'orgue est de durée indéterminée." : [point d'arrêt d'orgue piqué - LAROUSSE](#).

<sup>317</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 81

que son exclusion, et à la fois comme membre à part entière de la communauté de monde à laquelle il appartient. Voilà le paradoxe formant les conditions à remplir pour qui veut déceler ou au moins se laisser gagner par la nécessité du geste impérieux qui fait œuvre.

Cependant, au-delà de la problématique rythmique, il nous semble que l'artiste se voit également – et tragiquement – pris en étau dans un conflit insoluble, qui ne trouvera d'issue qu'hors de lui-même, à savoir dans l'œuvre elle-même, en tant qu'elle est le double lieu de consignation à la fois du désir impossible de l'immutabilité du monde "seule capable de préserver les choses de toute altération", nous dit Henri Rey-Flaud<sup>318</sup>, et de l'impossibilité de représenter un réel qui ne cesse de fuir ou de s'excéder en ce qu'il ne cesse de se retirer<sup>319</sup>. De cette double impossibilité va naître l'apparaître de l'œuvre. Autrement dit, reprenant les mots de René Char, "[n]ous demandons à l'imprévisible de décevoir l'attendu", ces "[d]eux étrangers acharnés à se contredire – et à se fondre ensemble si leur rencontre aboutissait !" <sup>320</sup>.

Pourtant, il est bien question ici pour l'artiste d'accepter cet excès du réel qui se retire, cette brèche ouverte sur le néant, d'accepter l'improbable possibilité d'une rencontre impossible, ainsi que l'existence de cette "Tour de Babel [...] qui en la langue de chacun des sens", nous dit Henri Michaux<sup>321</sup>, exprime cette multiplicité de voix, y compris celles, inaudibles, qui énoncent de leurs silences vertigineux et assourdissants, le retrait du réel dans un éternel retour. Car, en effet, c'est dans le va-et-vient incessant d'un réel toujours recommençant et pourtant toujours différent, à l'image du jour nouveau qui paraît chaque matin, unique et inimitable<sup>322</sup>, que l'œuvre prend corps. C'est bien dans les plis du voile<sup>323</sup> comme au creux des vagues qui, tour à tour, recouvrent le sable et s'en retirent, qu'elle nous apparaît dans tout son être et tout son étant<sup>324</sup>, mettant du même coup

---

<sup>318</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 34-35. À la suite de ce passage sur l'immutabilité, nous soulignons qu'entre les mots "artiste" et "autiste", une seule lettre diffère, indiquant peut-être qu'à la différence des autistes, les artistes parviennent à résoudre le conflit de l'immutabilité dans la production d'une œuvre, ce sur quoi nous reviendrons dans notre troisième partie (III).

<sup>319</sup> GIACOMETTI, Alberto : Entretiens avec André Parinaud, 1962, in *op. cit.*, p. 273-274 : "C'est comme si la réalité était continuellement derrière les rideaux qu'on arrache... Il y en a une autre... Toujours une autre. [...] Plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est une quête sans fin". Voir aussi SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 17 : l'auteur fait référence à ce que Freud nomme *das Ding* en tant qu'il constitue une approche primaire et première du réel : "Ce point qui échappe à toute représentation et même, avant tout, à toute perception (*Wahrnehmung*), est le lieu qui tient ensemble l'ensemble mais qui reste hors de toute prise"

<sup>320</sup> CHAR, René : "Encart" in *Le Nu perdu*, *op. cit.*, p. 86

<sup>321</sup> MICHAUX, Henri cité par REY-FLAUD, Henri in *op. cit.*, p. 264

<sup>322</sup> REVERDY, Pierre, *Le Livre de mon bord*, cité par SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 57 : "rien n'est immuable. La seule réalité, c'est le perpétuel changement, la constante transformation de tout. La substance n'est jamais identique. Ce qui est constant, c'est sa transformation"

<sup>323</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 59-60 : "soudain ce qui vient en premier, avant tout, c'est le voile plié en plis organiques qui n'indiquent aucune direction ; ils sont autoréférencés, ils sont monades, car ils n'ont aucun rapport avec le dehors, ni avec une altérité quelconque"

<sup>324</sup> RILKE, Rainer Maria : *op. cit.*, fragment XXII : afin d'être des initiés de la vie (cf : fragment XXI), "il faut avoir distingué les deux éléments de la mélodie de la vie dans leur forme primitive ; il faut décortiquer le tumulte grondant de la mer et en extraire le rythme du bruit des vagues, et avoir, de l'embrouillamini de la conversation quotidienne, démêlé la ligne vivante qui porte les autres. Il faut disposer côte à côte les couleurs pures pour apprendre à connaître leurs contrastes et leurs affinités. Il faut avoir oublié le beaucoup, pour l'amour de l'important"

à jour ce qu'Henri Rey-Flaud décrit comme un véritable "patchwork moïque"<sup>325</sup>, et décrit par Henri Michaux comme "en lambeaux, dispersé" ou "comme une pelote inextricable de l'infime qui n'a pas de forme"<sup>326</sup>.

Dès lors, à la suite de Rainer Maria Rilke, il nous semble bel et bien que la polyphonie à laquelle nous nous référons est faite de deux plans : "[d]'abord la grande mélodie, à laquelle coopèrent choses et parfums, sensations et passés, crépuscules et nostalgies, – et puis : les voix singulières, qui complètent et parachèvent la plénitude de ce chœur"<sup>327</sup>.

Par le geste artistique, que celui-ci utilise des mots ou non, il s'agit dès lors d'opérer une désacralisation, ou plutôt une réfection de la langue au profit de toutes ces voix, créant ainsi un autre langage à l'intérieur de la langue. Alors seulement, nous pourrions questionner "l'afflux"<sup>328</sup> de la langue traversante du monde ainsi constitué par le corps agissant de l'artiste. Car c'est cette polyphonie du monde qui appelle ce que Jean-Marie Schaeffer nomme l'"attention polyphonique" propre à toute approche esthétique<sup>329</sup>.

C'est elle qui rend le poète – et le spectateur à sa suite – présent à lui-même et au monde autant que, par cette même traversée, elle le rend absent, paradoxalement dans une présence pourtant renouvelée à lui-même et au monde et ce, par l'entremise de sa voix qui a sa tenue dans le geste artistique. Car chemin faisant, une piste de réflexion nous invite en effet, à penser cette absence de l'artiste à lui-même comme une présence renouvelée au monde dont il participe puisqu'il s'agit bien ici de faire monde par le truchement de l'œuvre, en même temps que l'œuvre, dans l'afflux de sa matière faite de vides et de pleins, dans son rythme, semble échapper au créateur lui-même<sup>330</sup>.

D'échappée il sera donc question. Une échappée qui s'enfuit dans un retrait<sup>331</sup>, qui nous appelle à aller plus loin, en même temps qu'elle ne cesse de faire retour sur elle-même dans un va-et-vient où la création se fait au fur et à mesure qu'elle défait.

Ainsi, étant entendu qu'il donne lieu à "une production (et non pas une reproduction) de la réalité", nous dit Henri Rey-Flaud<sup>332</sup>, il nous semble que l'artiste produit dans l'œuvre un espace

---

<sup>325</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 312

<sup>326</sup> *Ibid.*, l'auteur cite MICHAUX, Henri

<sup>327</sup> RILKE, Rainer Maria : *op. cit.*, fragment XXI

<sup>328</sup> BOLLACK, Jean : "Paul Celan : les enjeux d'une actualité", *Savoirs et clinique*, 2003/1 No. 2, p. 73 : "La langue qui nous traverse, ce que j'ai appelé tout à l'heure l'afflux [...]"

<sup>329</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie : voir définition de l'attention polyphonique in *op. cit.*, p. 276

<sup>330</sup> BOLLACK, Jean : "Pour une lecture de Paul Celan", in *Lignes*, Éditions Hazan, 1987/1 n° 1, p. 149: "La matière afflue, déterminée par le rythme sélectif qui la porte, indéterminée face au projet qui vient s'y inscrire, maîtrisant les potentialités par lesquelles il passe, en se formant, accueillant plus qu'il ne retient. Le projet s'est mis en place, sans être d'abord connu de lui-même, ni à la fin ignorer sa recherche; c'est ce mouvement, qui fait le poème, qu'une interrogation des ellipses et des apories commence par entrevoir, puis dégage dans la cohérence d'une sémantique ; elle se « déchiffre », ou se « décode », selon ses pleins et ses vides"

<sup>331</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art*, *op. cit.*, p. 65 : "[...] or l'homme veut veut coûte que coûte l'accès, à ce moment du retraitement des choses"

<sup>332</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 221

de résonance, une chambre d'écho où se font entendre à la fois une polyphonie du monde et une polyphonie de soi, chacune constituant l'autre dans la tension qui les unit. Conjointement, ces polyphonies forment dès lors ce qu'Henri Michaux nomme un "afflux des unifiants"<sup>333</sup>. Ce faisant, et par le truchement de la subjectivité, elles ouvrent et débouchent autant sur une métonymie<sup>334</sup> que sur une possible polysémie<sup>335</sup>, c'est-à-dire qu'à travers elles, subsiste, nous dit Jean-Marie Prieur, une "tension entre un désir d'unité et de complétude, et l'expérience impersonnelle, dispersante, d'une multiplicité de voix qui défie toute identité"<sup>336</sup>, et qui nous conduira pourtant, nous semble-t-il, au moment apertural, à l'anthèse de l'œuvre.

---

<sup>333</sup> MICHAUX, Henri : *Moments. Traversées du temps*, in REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 313. Voir aussi PRIEUR, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 118

<sup>334</sup> Nous renvoyons ici non seulement à la métonymie en tant qu'elle donne la partie pour le tout, mais encore en tant que dans l'œuvre, *a fortiori* envisagée comme empreinte, elle renvoie dos à dos absence et présence, l'absence nous donnant pleinement accès à une présence manifeste. Voir à ce sujet DIDI-HUBERMAN, Georges : *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 47 : l'auteur parle d'une "collision [dans l'empreinte] d'un *là* et d'un *non-là*, d'un *contact* et d'une *absence*". En ce sens, l'œuvre est "*le contact de l'absence*" dont elle tire sa puissance.

<sup>335</sup> Nous renvoyons ici la notion de polysémie à la notion d'objet transitionnel déjà évoquée en tant que l'enfant lui prête différents visages et différentes fonctions lui permettant de résoudre un certain nombre de conflits. Voir aussi, REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 75-76

<sup>336</sup> PRIEUR, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 118. Voir aussi REY-FLAUD Henri : *op. cit.*, p. 313

### III - Corps, geste artistique, contenant-contenu : enjeux de survie et identité, re-création et destruction, vers la disparition de l'artiste...

#### 1/ Corps, geste artistique, œuvre : enjeux de survie et transformations

Si nous concédons, avec Bernard Salignon, "que l'art prend son envol dans la rencontre d'une subjectivité et du ceci qu'offre le monde dans sa quotidienneté", il nous faut cependant bien considérer que "le ceci n'est pas un donné que l'artiste viendrait prélever simplement en le délimitant dans le cadre de son intention"<sup>337</sup>. Pour le poète Charles Olson, c'est le corps spécifique de l'artiste, ce qu'il définit comme "la sensibilité au sein de l'organisme / à travers le mouvement de ses tissus constitutifs" qui donne l'œuvre<sup>338</sup>. Ainsi, "[r]ien n'est prélevé, rien n'est donné, tout est à poétiser dans un faire-advenir à partir d'un ceci qui n'expose rien d'autre que la rencontre à venir" nous dit encore Bernard Salignon<sup>339</sup>.

Or, à la poétique transformatrice président, nous semble-t-il, un enjeu de survie, non seulement au sens de se maintenir en vie, sous-entendant ainsi que la mort n'est jamais loin et que c'est peut-être de cette proximité même que découle la nécessité du geste artistique ; mais aussi au sens de sur-vie, vie en excès ou en plus (  laquelle la proximité de la mort n'est pas étrangère non plus).

En effet, le geste créateur est dans son essence acte de survie au sens où il constitue un acte nécessaire de captation du monde au même titre que la respiration captant l'oxygène permet au vivant d'" chapper à l'étouffement en s'ouvrant au monde", nous dit Henri Rey-Flaud, de s'accrocher à la vie, de la rendre possible ou pour le moins tolérable dans le rapport qu'elle entretient avec la mort<sup>340</sup>. Cependant, il serait réducteur de l'envisager uniquement selon le prisme de la captation d'un monde à déchiffrer et à décrire.

En effet, à la suite de Michel de M'Uzan et Didier Anzieu, nous pensons que le geste artistique en tant qu'acte "n'est pas seulement descriptif, mais organisateur, générateur d'un nouvel ordre qui constitue une acquisition"<sup>341</sup> et un réel bénéfice. Car l'enjeu de survie auquel l'artiste doit faire face, appelle un mécanisme complexe qui tient autant d'un vouloir rendre

---

<sup>337</sup> SALIGNON, Bernard : Les déclinaisons du réel, *op. cit.*, p. 95

<sup>338</sup> OLSON, Charles, "Prioperception", cité par YAU, John, in "Cy Twombly, Charles Olson et le «postmoderne archaïque», in *op. cit.*, p. 28

<sup>339</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 95

<sup>340</sup> DU BOUCHET, André : "Cong re", in *op. cit.*, p. 160 : "mais / le souffle / que tu ne retiens pas / est / le tien / quand tu respire". Voir aussi REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 145 : "[...] l'enfant, au temps originel, échappe ainsi à l'étouffement en s'ouvrant au monde : il expulse un mauvais premier par un *oui* qui est incorporation ; au moment où il chasse le mauvais (la sensation de suffocation, l'air rentre ; s'il n'a pas ce réflexe, il meurt. Il n'y a donc pas antériorité de l'expulsion sur l'incorporation [...] : il y a [...] coappartenance du *oui* et du *non* qui fonde le principe essentiel [...] de la solidarité des contraires"

<sup>341</sup> DE M'UZAN, Michel : "Aperçus sur le processus de la création littéraire", cité par ANZIEU, Didier in *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 101

compte que d'un désir de maintenance et d'une volonté d'opérer un déplacement "à l'égard du monde, voire de sa propre identité"<sup>342</sup>. Ce faisant, la mise en danger est bien réelle, puisque l'artiste escaladant les montagnes de ce monde qui lui semble muré<sup>343</sup> côtoie du même coup les failles et les ravins, les abîmes et les crevasses insondables, tant de sa personnalité que du monde qui l'entoure<sup>344</sup>. Entre sommet et "[d]escente aux connaissances, [g]éographie souterraine, qui donne force à l'étendue du monde", nous dit Édouard Glissant<sup>345</sup>, dans un état de saisissement décrit plus haut, cherchant et fouillant du regard en direction d'un donner forme, l'artiste met en œuvre son intention créatrice dans son geste, processus "suscit[ant] la conscience d'entrer en rapport avec quelque chose d'essentiel et pourtant ineffable", nous dit Michel de M'uzan<sup>346</sup>, mais surtout, processus revendiquant les traces tangibles du corps au moyen d'"un outil dont notre main privée de mémoire découvrirait à tout instant le bien fait", écrit René Char<sup>347</sup> ; un outil qui, quel qu'il soit, s'inscrit dans le prolongement du corps pour amplifier son geste<sup>348</sup>.

L'enjeu est de taille puisqu'il s'agit pour l'artiste de "se résoudre à transformer des morceaux de sa réalité subjective en une réalité externe", nous dit Didier Anzieu<sup>349</sup>. Or, de même qu'il peut être impressionnant, pour qui n'est pas chirurgien, de se trouver face aux organes généralement cachés d'un corps écorché, l'artiste comme le spectateur doivent se préparer à la même impression, à savoir celle de faire face à une réalité subjective profonde soudain mise au jour avec tout ce qu'elle comprend de nuit<sup>350</sup>.

Mais "[q]ue font boussole et carte aux machines qui voient dans la nuit", interroge Édouard Glissant<sup>351</sup> ? Ainsi, qu'il se déploie dans la lenteur ou dans la fulgurance de l'instant, le geste artistique, dans son désir de faire monde, est ce qui transforme à jamais le vivant autant que

---

<sup>342</sup> *Ibid.* Voir aussi les portraits de HARTUNG, Hans, par exemple *Portrait de Gottfried Fabian*, Craie noire sur papier, 34 x 31 cm, 1923, Fondation Bergman, Antibes, France, dans lequel l'artiste tente par la seule expressivité du trait de capter le caractère intérieur et l'émoi intérieur du modèle. En ressortent des œuvres abstraites où seule la variation du trait apparaît dans tout son mouvement et sa vibration. Le tout est encadré imparfaitement d'un trait tremblé, comme mal assuré qui pourrait servir d'enveloppe ou de frontières mal délimitées à ces vibrations intérieures, lesquelles débordent et sortent du cadre par endroit.

<sup>343</sup> CHAR, René : "Bout des solennités" in *Le nu perdu*, *op. cit.*, p. 43 : "Sans solennité je franchis ce monde muré : j'aimerai sans manteau ce qui tremblait sous moi"

<sup>344</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 96 : "Le créateur [...] prend un risque grâce en s'engageant seul dans un processus dissociatif ou régressif, dont l'enjeu est existentiel, ou plutôt en se mettant dans une situation où il le laisse se produire"

<sup>345</sup> GLISSANT, Édouard : "L'eau du volcan", in *op. cit.*, p. 175 : "Descente aux connaissances. Géographie souterraine, qui donne force à l'étendue du monde. Ne pas craindre les profondeurs"

<sup>346</sup> DE M'UZAN, Michel, cité par ANZIEU, Didier in *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 101

<sup>347</sup> CHAR, René : "Ce bleu n'est pas le nôtre" in *Le nu perdu*, p. 167

<sup>348</sup> BURLURAUX, Odile : Ouverture de "Agir sur la toile", in *Hans Hartung, la fabrique du geste*, *op. cit.*, p. 114 : "[Hans Hartung] expérimente le spray, l'aspirateur inversé ou encore un équipement de carrossier à air comprimé. Ces instruments amplifient le geste, constituent le prolongement de son corps"

<sup>349</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 114-115. Voir aussi CHAR, René : "Le banc d'ocre", in *Le nu perdu*, *op. cit.*, p. 37 : "Des années de gisants s'éclairèrent soudain sous ce fanal vivant et altéré de nous"

<sup>350</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 221-222 : "c'est le [...] terme *Eindrücke* [impression, sensation] que Freud a retenu pour qualifier les premiers signes chargés d'inscrire la relation primitive du sujet au réel" et qui traduit une vérité subjective profonde.

<sup>351</sup> GLISSANT, Édouard : "Les Grands Chaos", in *op. cit.*, p. 183



la mort. En tant qu'il est incarné, il se nourrit d'un désir de vie, autant que d'une pulsion de mort présidant à toute existence<sup>352</sup>.

Recommençant sa propre propre naissance et expérimentant le risque mortel, nous l'avons vu, le créateur n'a plus que la ressource d'un cri<sup>353</sup>. Or, le geste artistique est ce cri silencieux, ce "lait noir"<sup>354</sup> évoqué par Paul Celan, déchirant les ténèbres dans une tentative désespérée qui s'impose avec force, de raccommoier et de faire tenir ensemble un moi dispersé et morcelé qui habite un monde nous parvenant lui-même en morceaux. Ce faisant, l'artiste accumule et concentre dans son geste transformateur ces morceaux dispersés en une infinité de miettes, dans l'espoir fou de pouvoir ainsi ajouter et unir tous les corps les uns aux autres<sup>355</sup>, jusqu'à obtenir, dans l'œuvre, ce que Georges Didi-Huberman nomme "la démesure d'un corps-monde"<sup>356</sup>. Or si "[l]a foudre n'a qu'une maison mais plusieurs sentiers", nous dit René Char, la "[ma]ison qui s'exhaupe, [offre un] sentier sans miettes"<sup>357</sup>. Animé d'un *hubris* hors-mesure et paradoxal<sup>358</sup>, l'artiste rejoue ainsi le "mystère de l'unité" des corps propre à l'eucharistie<sup>359</sup> qui, nous semble-t-il, est un autre nom de l'"intercorporité" merleau-pontyenne.

Empruntant à un mécanisme opérant dans les premiers temps de la vie humaine mise en lumière par Henri Rey-Flaud, et "pour se prémunir contre le réel dans lequel il est menacé de se perdre", l'artiste, à l'image du bébé, va donc "sécréter [l'œuvre] avec sa [propre] substance comme une abeille sécrète de la cire ou une araignée sa toile"<sup>360</sup>. Par le truchement de son corps, l'artiste tâche ainsi de constituer dans l'œuvre – ou dans la somme des œuvres produites – une sorte de seconde peau qui pourrait héberger une forme unifiée du moi<sup>361</sup>. Cette seconde peau agissant en quelque sorte comme une seconde vie, ou une vie à part, dont "la tendance

---

<sup>352</sup> Nous renvoyons ici à la théorie des pulsions de vie et de mort développée par FREUD, Sigmund, dans *Au-delà du principe de plaisir*, *op. cit.*

<sup>353</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 104

<sup>354</sup> CELAN, Paul : *Pavot et mémoire*, cité par CARREIRAS, Maria Antónia, in "Je jetai tout dans la main de personne...", in *Le Coq-Héron* 2015/2 (No 221), p. 75 : "Lait noir de l'aube nous le buvons le soir / nous le buvons midi et matin nous le buvons la nuit / nous buvons nous buvons / nous creusons une tombe dans les airs on n'y est pas couché / à l'étroit"

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 74 : "Celan, hyper investi dans l'écriture se fait tisserand de mots, cherche à construire des enveloppes psychiques qui captent l'impensé, l'innommable, le non-représenté, et qui simultanément suturent ses blessures. [...] En tissant sa poésie il construit une délicate toile de liens avec le monde – dans l'appropriation qu'il en fait comme de son vécu, et aussi dans son désir (et espoir) de trouver une sustentation / expression pour sa souffrance."

<sup>356</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *Phasmes*, *op. cit.*, p. 179

<sup>357</sup> CHAR, René : "Le terme épars", in *Le nu perdu*, *op. cit.*, p. 53

<sup>358</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 115-116 : "Un des paradoxes du travail créateur réside dans l'espoir de se faire aimer un jour sinon de son Surmoi, du moins d'un des personnages intériorisés qui composent celui-ci. C'est un paradoxe, car sans un amour suffisant du Surmoi on ne saurait devenir créateur [...], et sans l'accomplissement d'une œuvre dont la valeur soit reconnue, on ne saurait forcer l'amour du Surmoi."

<sup>359</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *Phasmes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 179

<sup>360</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 214. Nous renvoyons également ici à la p. 192 dans laquelle l'auteur évoque "les signes de l'objet [qui] sont toujours exposés au danger d'être éparpillés au moindre coup de vent du réel", "ces signes instables et fugitifs qui constituent [pour l'enfant autiste] son unique richesse et la seule garantie de son existence."

<sup>361</sup> CARREIRAS, Maria Antónia : *op. Cit.*, p. 74: "En tissant sa poésie il construit une délicate toile de liens avec le monde – dans l'appropriation qu'il en fait comme de son vécu, et aussi dans son désir (et espoir) de trouver une sustentation/expression pour sa souffrance"

surpuissante à la totalité de l'expérience" s'exprime pleinement, et dans laquelle l'artiste s'efforce autant de libérer sa personnalité que de lui trouver une contenance.

Autrement dit, même si le geste artistique répond dans une large mesure à une angoisse érotique autant qu'à un désir thanatique et *vice versa*, il est en même temps un acte de bordage par lequel l'artiste se prémunit d'un écoulement ou d'une fuite mortifère<sup>362</sup>, en même temps qu'un acte qui lui permet de trouver une contenance satisfaisante et nécessaire à la vie. Ce faisant, l'artiste devient le créateur incontesté de ce qu'Henri Rey-Flaud nomme un "univers à l'abri de tout effet d'incomplétude et en même temps exclu du champ de la temporalité"<sup>363</sup>, lui permettant de "maintenir préservée du reste de sa vie une aire d'illusion, où il y a continuité et non opposition entre le principe de plaisir et le principe de réalité", écrit Didier Anzieu<sup>364</sup>. En d'autres termes, cette aire d'illusion est en même temps espace de jouissance l'instant que dure le geste fécond qui donnera naissance à l'œuvre.

Agissant comme surface d'inscription, le support de l'œuvre se présente dès lors comme contenant idéal capable d'accueillir n'importe quels contenus *a priori* inconciliables, offrant ainsi un espace rassurant d'où rien, une fois consigné, ne pourra s'échapper.

À l'instar de l'objet autistique décrit par Henri Rey-Flaud<sup>365</sup>, l'œuvre en train de se faire, et que Merleau-Ponty appelle un "talisman du monde"<sup>366</sup> – à savoir l'œuvre en puissance –, est douée d'un pouvoir apotropaïque<sup>367</sup> : en conférant à l'artiste un sentiment de toute-puissance et de contrôle, de souveraineté absolue, elle lui permet de contenir l'angoisse (ce qui n'est pas sans conséquence pour l'artiste, nous y reviendrons), et de "s'accommoder ainsi d'une frustration insupportable" en compensant, le temps de la création, "l'inévitable absence de satisfaction complète que suppose la condition humaine" mise en lumière par Frances Tustin<sup>368</sup>. Mais "[l]es routes qui ne promettent pas le pays de leur destination sont les routes aimées", nous dit René Char<sup>369</sup>.

Cependant, si comme le note Georges Bataille, "un être humain n'est pas seulement un estomac à remplir, mais un trop-plein d'énergie à prodiguer"<sup>370</sup>, alors il n'est pas uniquement

---

<sup>362</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-peau op. cit.*, p. 38 puis p. 89 : L'auteur précise que l'angoisse d'un "écoulement de la substance vitale peut entraîner, selon Bion des risques de dépersonnalisation (p. 38), lesquels découlent d'"un sentiment primaire d'un Moi illimité" retrouvé également dans certains états mystiques (p. 89)

<sup>363</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 80

<sup>364</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre, op. cit.*, p. 104

<sup>365</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 78 : "les objets autistiques sont des parties du corps de l'enfant ou des parties du monde extérieur vécues par l'enfant comme appartenant à son corps". L'auteur renvoie ici à TUSTIN, Frances : *Autisme et Psychose de l'enfant*.

<sup>366</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'Esprit, op. cit.*, p. 29

<sup>367</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 78 : L'auteur parle de "pouvoirs magiques".

<sup>368</sup> TUSTIN, Frances : "Les objets autistiques, in *Actes du colloque de Monaco*, cité par REY-FLAUD, Henri, in *op. cit.*, p. 79

<sup>369</sup> CHAR, René : "Encart", in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 86

<sup>370</sup> BATAILLE, Georges : *L'Apprenti sorcier*, cité par REY-FLAUD, Henri, in *op. cit.*, p. 379. À cette image de l'estomac employée par Georges Bataille, nous rappellerons ici les conceptions éclairantes de HAAG, Geneviève évoquées plus haut et citées par l'auteur, p. 232 : elle évoque l'existence d'une peau interne, sous-jacente à la peau

question ici d'incorporer un monde en soi ni même de s'incorporer au monde, ni non plus de recréer une poche qui permettrait de contenir à la fois un moi en lambeaux et un monde à ingérer pour assurer la survie de l'artiste, mais bien plutôt d'envisager le geste artistique comme ce trop-plein d'énergie, cette énergie potentielle, qui doit trouver à s'exprimer<sup>371</sup> ; c'est-à-dire d'y voir un acte de sur-vie, de vie en excès, au sens où il appelle à plus de vie, ou tout au moins à une vie autre.

Bien sûr, nous ne parlons pas ici d'un surplus comptable de vie au sens où il s'agirait d'ajouter du temps vivant à une existence dont la finitude n'est pas à démontrer, mais plutôt de regarder ce supplément comme une autre forme de vie, en écho à une approche nietzschéenne nous invitant à vivre chaque moment dans l'optique de son éternel retour ; c'est-à-dire en y étant pleinement présent, en embrassant complètement notre présence au monde et ce, dans la présence du monde dont notre corps participe. C'est exactement ce qu'énonce Hans Hartung lorsqu'il explique : "il ne s'agit jamais, naturellement, d'une sensation traduite ou transposée, mais d'une espèce de dynamisme qui s'est accumulé en moi et dont le graphisme restitue l'énergie. L'énergie est une force qui peut s'incorporer en n'importe quelle forme, prendre tous les aspects"<sup>372</sup>.

En se situant ainsi au cœur de l'"intercorporité" déjà évoquée, c'est-à-dire en faisant tomber les limites entre intérieur et extérieur et en abolissant, le sentiment d'incomplétude et de temporalité, l'artiste s'installe, le temps du geste artistique, au cœur de l'espace immobile et continu de l'*aiôn*, qui lui fera goûter l'illusion, "pendant sa vie terrestre, enfermé dans sa prison de chair, enchaîné par ses nerfs, maintenu par ses os, [qu']il lui soit loisible de contempler plus hautement la divinité", écrit Giordano Bruno<sup>373</sup>. Ce faisant, il touche à l'exaltation menant à l'extase, laissant ainsi s'exprimer à plein régime "ce cœur dévorant de jouissance, recelé dans l'être humain" décrit par Henri Rey-Flaud<sup>374</sup>.

Or, une fois qu'il a goûté à cette jouissance, qu'il l'a éprouvée dans son corps, l'artiste vit dans la recherche constante du renouvellement de ce moment où tout est suspendu, en lui comme au dehors<sup>375</sup>, et où tout trouve sa résolution dans une surface homogène, "à l'instar de l'épiderme

---

externe, véritable "estomac de la tête", qui permet à l'enfant – ici à l'artiste – "d'effectuer lui-même [un] travail de digestion du réel, accompli [...] dans une opération de consignation de celui-ci"

<sup>371</sup> Nous renvoyons ici au concept scientifique d'énergie potentielle d'un système physique, c'est-à-dire l'énergie liée à une interaction, qui a la capacité de se transformer en d'autres formes d'énergie, le plus souvent en énergie cinétique, une énergie de mouvement : [Énergie potentielle — Wikipédia](#).

<sup>372</sup> HARTUNG, Hans : "À chacun sa réalité" in *XXe siècle*, No 99, juin 1957

<sup>373</sup> BRUNO, Giordano, *De gli eroici furori*, cité par AGAMBEN, Giorgio in *Stanze, op. cit.*, p. 184-185

<sup>374</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 117

<sup>375</sup> DU BOUCHET, André : "Poussière sculptée", in *L'ajour, op. cit.*, p. 61 : "quelle que soit la hauteur où l'on a cheminé, ici moi-même, à mi-chemin, suspendu... comme perméable ou poreux à force au-dehors aussi bien qu'au-dedans, qui sans fracture, elle, librement traverse celui qui l'entrevoit, et de nouveau va tirant à elle lorsqu'on se reconstitue..."

et du derme, relié l'un à l'autre sur le modèle de la bande de Möbius, dans laquelle l'intérieur et l'extérieur forment une surface unilatère<sup>376</sup>.

Nous nous arrêtons ici un instant, pour considérer le ruban ordinaire permettant de réaliser une bande de Möbius sous l'angle d'une vie, elle aussi ordinaire, s'écoulant selon un temps linéaire. Si le ruban de Möbius est obtenu par retournement en collant les deux extrémités de cette bande l'une à l'autre afin de constituer une surface continue et infinie, alors il nous faut considérer le nouage au cœur du geste artistique, qui consiste justement à relier indéfectiblement les deux extrémités de la vie – à savoir naissance et mort – comme la voie permettant d'aboutir à un *apeiron* sans limite, informe à la manière d'un fluide, participant de toute chose<sup>377</sup>.

“Il marcha dans l'envers de terre, ses talons passés par devant / [...] Il tombait dans l'envers de sa vérité, au travers d'un pont, et le pont / Flambant courait l'abîme / De haut sans souci à bas qui divague”, écrit Édouard Glissant<sup>378</sup>. Ainsi, c'est bien parce que le perçu de l'artiste, momentanément et par le retournement qu'effectue le geste artistique, devient “une contrepartie parfaite du réel” dans lequel il se fond, que le sujet – devenu “être intercorporel”<sup>379</sup> – peut également se fondre en lui, retrouvant ainsi “un état de jouissance absolue”<sup>380</sup> proche du “temps 0 du sujet” lequel apparaît comme une “incarnation de son moi-plaisir”, nous dit Henri Rey-Flaud<sup>381</sup>.

Par le truchement de la perception et du sensible, il est donc question ici de faire l'expérience pleine et entière de ce temps 0, de cet “Autre radical” perdu dans les limbes d'un temps oublié, cet autre “recelé dans l'être humain, qui lui est tout à la fois intime et étranger”, et sans lequel aucune jouissance ne saurait être possible<sup>382</sup>.

Nous ajouterons que selon Lacan, “Freud [...] affirme la nécessité de la position première, sous la forme de quelque chose qui est étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi, quelque chose qu'au niveau de l'inconscient, seule représente une représentation”<sup>383</sup>.

---

<sup>376</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 238. L'auteur ajoute que “[l]a bande de Möbius est obtenue en opérant sur une bande ordinaire à deux faces une torsion d'un demi-tour avant de coller l'une à l'autre les deux extrémités de la bande, si bien qu'une fourmi, cheminant sur le nouvel espace à une seule face ainsi produit, pourrait le parcourir indéfiniment”

<sup>377</sup> Nous faisons écho ici à Anaximandre voyait dans l'*apeiron*, l'infini, l'illimité, le principe originel, la substance de toute chose. Nous ajoutons à cela la conception de Thalès pour l'eau, informe, constituait également le principe de toute chose.

<sup>378</sup> GLISSANT, Édouard : “Les Grands Chaos”, in *op. cit.*, p. 178

<sup>379</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 185

<sup>380</sup> REY-FLAUD, Henri, *Comment Freud inventa le fétichisme*, cité par SALIGNON, Bernard, in *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 17 : “Si le perçu était la contrepartie parfaite du réel, le sujet se confondrait avec le réel et retrouverait un état de jouissance absolue”

<sup>381</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 116

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>383</sup> LACAN, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse*, cité par SALIGNON, Bernard, in *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 17

Nous voici donc rendus aux origines et aux confins du geste artistique, où l'intime et l'étranger prennent place au cœur de l'être humain en tant que représentation première, et au cœur de ce que l'artiste nous donne à voir.

Ce faisant, cette triangulation entre l'intime, l'étranger et la représentation comme principes fondateurs de notre psyché nous entraîne à pousser encore plus loin notre recherche en direction de l'œuvre, et plus précisément à cibler la question de l'identité au sein du geste artistique et au sein de l'œuvre ainsi produite. Entre espace d'inscription et de ré-inscription, entre re-création et destruction<sup>384</sup>, l'acte créateur nous invite à repenser les bénéfices et les inconvénients identitaires auxquels l'artiste ne manquera pas de se confronter et dont l'œuvre sera le principal récipiendaire.

## 2/ Corps, geste artistique, œuvre et identité : entre création et destruction, vers la disparition de l'artiste...

Avec Didier Anzieu et à la suite de Jean Guillaumin – et d'autres auteurs évoqués précédemment<sup>385</sup> – nous faisons donc "l'hypothèse que le corps de l'œuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) qu'il retourne comme un gant et qu'il projette, en inversant dedans et dehors, comme fond, comme cadre, comme décor, comme paysage, comme support matériel et vivant de l'œuvre"<sup>386</sup>. Or, c'est précisément parce que l'œuvre résultant du geste artistique a pour fondement le corps (réel et imaginaire) de l'artiste, parce qu'elle naît directement de lui, et parce que, de fait, elle s'inscrit ainsi dans son vécu, qu'elle pose inévitablement la question du rapport à la biographie et plus précisément du rapport à l'identité, tant celle de l'artiste que celle du spectateur<sup>387</sup>.

En d'autres termes, que cherche l'artiste à travers l'acte de créer ? L'interrogation ne porte pas tant ici sur ce que l'artiste recherche consciemment (car au fond, le sait-il vraiment ?), que sur les conséquences inévitables auxquelles il se soumet sur le plan identitaire, celui de sa personnalité et de son histoire, ainsi que sur les bénéfices secondaires qu'il peut éventuellement en tirer, même s'il n'en a pas nécessairement conscience.

---

<sup>384</sup> Voir GIACOMETTI, Alberto : en particulier ses œuvres *Têtes et figures* (stylo bille rouge sur papier, 12,5 x 16 cm, Succession Annette Giacometti, Paris, vers 1962-63), et *Trois têtes* (stylo à bille bleu et rouge sur papier, Collection particulière, 1962), dans lesquelles apparaissent nettement les traits successifs, superposés en pelote, comme un noyau sur le point d'exploser, tentant autant d'appréhender la vérité du modèle que de l'anéantir.

<sup>385</sup> MERLEAU-PONTY, REY-FLAUD, Henri, VALÉRY, Paul notamment.

<sup>386</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 118

<sup>387</sup> C'est à dessein que nous laissons de côté ici l'identité de l'œuvre qui fera l'objet de notre dernière partie.

Si, comme l'énonce Oscar Wilde, "[t]oute belle œuvre d'imagination est consciente d'elle-même et délibérée"<sup>388</sup>, c'est-à-dire qu'elle est le fruit d'un choix et d'un positionnement, nous n'évoquerons cependant que partiellement le rapport identitaire de l'artiste avec la communauté ou la société dans laquelle il évolue, pour nous concentrer davantage sur une problématique d'ordre plus personnel qui implique directement le rapport à soi.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le geste artistique active les ressorts présidant à tout acte premier de création. Que celui-ci trouve sa source dans un univers mythologique, religieux, biologique ou psychanalytique ne change au fond rien à l'affaire puisque chaque domaine enrichit les autres et apporte sa pierre à l'édifice pour venir corroborer cette thèse.

Or, en tant que l'artiste répète les mécanismes opérant ces processus primordiaux, le geste artistique se fait prolongement de ces phénomènes eux-mêmes, c'est-à-dire qu'il s'inscrit directement dans leur filiation en les réitérant. Ainsi, puisqu'une répétition est ici en jeu, il serait plus juste de parler de re-création artistique plutôt que de création, sans supposer pour autant une production dont le résultat serait la réplique exacte de la création précédente. Dès lors, il nous faut souligner que si l'acte artistique re-crée bel et bien au lieu de créer, et si pour autant il ne produit rien d'identique, alors il implique *de facto* l'idée de défaire ce qui était afin de lui substituer autre chose, ou pour le moins l'idée de transformer ce qui était en autre chose<sup>389</sup>.

"Nous épelions du vent la harde de nos cris / Vous savez lire l'entour des mots où nous errons / Désassemblés de nous qui vous crions nos sangs / Et sur ce pont hélez la trace de nos pieds / [...] Vous qui savez en nos ordures et nos sangs terrer l'écrit / Où se fendent en nuit tant de lézardes prophétiques", écrit Édouard Glissant<sup>390</sup>.

Ainsi, d'un point de vue identitaire, le geste artistique, dans lequel l'artiste cède inévitablement un morceau de son corps, se situe entre création et destruction. C'est là tout son paradoxe. En revisitant le contenu historique, sensible, émotionnel et autobiographique de l'artiste autant qu'en convoquant celui du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur, il opère un retour sur soi perpétuel qui s'appuie sur un dispositif de création, ou plutôt comme nous venons de le voir, de re-création transformatrice qui, en tant qu'elle transforme ces contenus, conduit inévitablement à leur destruction totale ou partielle.

Ainsi, l'artiste se révélant dans la solitude de sa création en tant qu'elle lui permet de faire retour sur tout son être, prend conscience de lui-même, c'est-à-dire qu'il s'éprouve en tant que "cet

---

<sup>388</sup> WILDE, Oscar, *The Critic as Artist*, cité par RANK, Otto, in *op. cit.*, p. 138 : il ajoute : "Aucun poète ne chante parce qu'il doit chanter. Du moins, aucun grand poète. Il en est ainsi de nos jours, mais il en a toujours été ainsi... Il n'y a pas de belle œuvre d'art sans conscience de soi"

<sup>389</sup> BOLLACK, Jean : "Pour une lecture de Paul Celan", in *op. cit.*, p. 160 : "Tous les poèmes [...] évoquent en transformant, pour transformer, aucun n'évoque une chose pour ce qu'elle est, pour l'évoquer. Pour la révoquer, plutôt." La peinture, la sculpture ou tout autre forme artistique procède évidemment de la même transformation.

<sup>390</sup> GLISSANT, Édouard : "Pays", in *op. cit.*, p. 13

individu particulier” face à un “libre choix”, nous dit Kierkegaard<sup>391</sup> ; individu en mesure de transformer son existence à volonté, en s’envisageant non seulement “comme produit” de son environnement, mais aussi et surtout, nous semble-t-il, “comme produit” de l’œuvre qui lui révèle en quelque sorte une autre vie possible, un autre moi, dans laquelle il est appelé à se fondre et où, dans tous les cas, il ne manquera pas de laisser un morceau lui-même<sup>392</sup>.

En outre, même en tant qu’acte de sur-vie, c’est-à-dire en tant qu’il ajoute de la vie à l’être et *vice versa*<sup>393</sup>, le geste artistique, transformateur de réel à l’aune d’une subjectivité corporelle perceptive, émotionnelle et cognitive, opère inévitablement une destruction. En effet, l’œuvre, en même temps qu’elle fait monde, et qu’elle nous y donne ouverture, le défait en le transformant. Elle le défait aussi par le surplus de vie qu’elle génère en appelant l’homme, artiste ou spectateur, à être en avant du monde autant qu’elle l’entraîne vers un avant-monde.

Ainsi, nous pourrions dire avec Otto Rank qu’en répondant à “une sorte de pulsion organique qui le pousse à transformer en expérience” les idées et les perceptions qui sont les siennes, l’artiste “façonne la réalité de l’irréel. En d’autres termes, il faut que l’artiste vive sa pensée [– nous ajoutons, quelle qu’elle soit –] [...] en sorte qu’il puisse croire en elle comme à quelque chose de vrai”<sup>394</sup>, sa tâche consistant alors à en fixer la substance sur le support de l’œuvre<sup>395</sup>. De cette manière, la nature de l’œuvre vient garantir à l’artiste la pérennité et l’immuabilité de ses pensées et du monde<sup>396</sup>, l’installant dans “une permanence nécessaire à la conjuration du nouveau”, nous dit Henri Rey-Flaud<sup>397</sup>.

Chemin faisant, la pratique artistique se mue donc en un substitut de vie réelle qui peut à la fois, nous semble-t-il, agir comme relance et comme moyen d’exalter et de supporter une vie ordinaire ou abîmée, considérée comme insupportable ou pénible par l’artiste<sup>398</sup>, mais qui peut

---

<sup>391</sup> KIERKEGAARD, Søren, cité par RANK, Otto, in *op. cit.*, p. 469 : “L’individu prend conscience de lui-même comme étant cet individu particulier, avec des dons, des tendances, des désirs, des passions également particuliers, sous l’influence d’un environnement particulier, comme un produit particulier de son milieu. Celui qui prend ainsi conscience de lui-même assume tout cela comme une part de sa responsabilité. Au moment de choisir, il est, par là même, dans une solitude complète car il se retire de son entourage ; et il se trouve, malgré tout, en parfaite continuité car il se choisit en tant que produit ; et ce choix est un libre choix à tel point que l’on pourrait même dire que, lorsqu’il se choisit comme produit, il se crée lui-même”

<sup>392</sup> CHAR, René : “Dyne” in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 75 : “Passant l’homme extensible et l’homme transpercé, j’arrivai devant la porte de toutes les allégreses, celle du Verbe descellé de ses restes mortels, faisant du neuf, du feu avec la vérité, et fort de ma verte créance je frappai”

<sup>393</sup> Cf : chapitre précédent : III -2/ “Corps, geste artistique, œuvre : enjeux de survie, transformations”

<sup>394</sup> RANK, Otto : *op. cit.*, p. 471

<sup>395</sup> CAILLOIS, Roger, cité par ANZIEU, Didier, in *Le corps de l’œuvre, op. cit.*, p. 108 : “Quand Rimbaud écrit : “Je fixais des délires”, c’est fixer qui définit la tâche du poète”

<sup>396</sup> ANZIEU, Didier : *Le Moi-Peau, op. cit.*, p. 32 : “La fonction des limites rejoint l’impératif d’intégrité”

<sup>397</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 247-248

<sup>398</sup> CHAR, René : “Rémanence”, in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 73 : “De l’irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d’appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréflecti qui disparaît”. Voir aussi DERDERIAN, Bernard : “L’atelier au quotidien” in *Hans Hartung, la fabrique du geste, op. cit.*, p. 235 : “Ce n’était plus une énergie physique mais une énergie intérieure qu’[Hans Hartung] manifestait, un véritable bonheur de peindre, oubliant les souffrances de la vie. Dans un état similaire à l’allègement du corps dans la piscine, les pulvérisateurs lui permettaient de revenir à la source de son abstraction”

tout aussi bien finir par entraver fortement sa personnalité en l'absorbant complètement<sup>399</sup> en lui tenant lieu de prison<sup>400</sup>.

Quoi qu'il en soit, et dans tous les cas, le geste artistique n'en finit pas de relancer sans cesse ce qu'Otto Rank décrit comme le "problème de base de toute œuvre créatrice", à savoir d'installer durablement un "conflit entre vie et création"<sup>401</sup>, lequel conduit inévitablement l'artiste, "captivé par la qualité sensorielle univoque" dont parle Henri Rey-Flaud, vers "un processus de dispersion identitaire"<sup>402</sup> entre la vie réelle et la vie augmentée et fantasmée de sa pratique artistique. En effet, même si cette dernière constitue bel et bien une brèche, une faille opérante vers l'être et le réel, "cette ouverture constitue chaque fois un moment critique puisqu'en tant qu'être au monde, nous ne pouvons l'intégrer qu'en devenant autre, en sacrifiant notre identité", écrit Henri Maldiney<sup>403</sup>.

Ainsi, même lorsque l'œuvre est autobiographique (ce qu'elle est toujours dans une certaine mesure), elle s'attache, sitôt qu'elle existe et pour son propre profit, à l'autodestruction et à la disparition programmée de l'artiste dont la vie se délite<sup>404</sup>. Entre autobiographie et autodestruction, la frontière à franchir est donc fort mince, voire inexistante, de la même manière qu'entre intérieur et extérieur, entre contenant et contenu, "chaque terme est sa propre médiation, l'exigence d'un devenir et même d'une autodestruction qui donne l'autre", nous dit Merleau-Ponty<sup>405</sup>.

Ces réflexions nous amènent, chemin faisant, à considérer qu'il s'agit du reflet même de la vie humaine, dans laquelle, nous l'avons dit, pulsion de vie et pulsion de mort cohabitent, engendrant une alternance constante de déséquilibres, véritables moments de bascule, puis d'équilibres successifs. Ainsi l'art n'est pas autre chose qu'une forme de vie pulsant d'un rythme qui le fait naître, puisqu'il se tient très précisément dans ce moment de la bascule, du "saut qualitatif" décrit par Henri Maldiney<sup>406</sup>.

---

<sup>399</sup> RANK, Otto : *op. cit.*, p. 485 : "bien qu'il soit vrai qu'une forte personnalité soit nécessaire à l'artiste créateur, c'est une confusion fatale de supposer que toute forte personnalité doit s'exprimer sur un mode artistique. Bien plus, [...] l'activité créatrice, tout compte fait, ne favorise pas la personnalité mais l'entrave plutôt puisqu'elle impose à l'artiste une idéologie qui envahit de plus en plus son moi humain et, finalement, l'absorbe"

<sup>400</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 248 : "les sujets relevant de cet espace subjectif s'installent [...] dans un premier registre où l'objet, assurant leur "mise en capsule", devient une prison de l'être qui défend les intéressés contre le temps"

<sup>401</sup> RANK, Otto : *op. cit.*, p. 485

<sup>402</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 281

<sup>403</sup> MALDINEY, Henri : *Existence : crise et création*, in *op. cit.*, p. 237

<sup>404</sup> SALIGNON, Bernard : *La Puissance en art*, *op. cit.*, p. 95 : "L'œuvre d'art est un contact inversé par rapport à l'ordre des raisons, elle touche et construit, elle est contact poétique duquel l'œuvre naît, naissance et contact ont partie liée, jusqu'au point où libérée du sujet elle proclame ouvertement la disparition de l'auteur"

<sup>405</sup> MERLEAU PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 122

<sup>406</sup> MALDINEY, Henri : *Art et Existence*, *op. cit.*, p. 36 : "[...] le saut qualitatif qui, en même temps qu'il inaugure la réalité et fonde la possibilité de la faute, inaugure la réalité et fonde la possibilité du faire-œuvre. C'est la même possibilité par quoi l'homme devient, là, coupable, ici, créateur". Voir aussi *L'art, l'éclair de l'être*, *op. cit.*, p. 304 : "C'est un moment crucial et même un discriminant de l'existence que cette situation proprement humaine d'être en suspens entre l'ascension et la chute. [...] Il s'agit d'instaurer l'espace dans lequel nous avons ouverture à un



Paradoxalement, ce qui apparaît *a priori* comme une affirmation de soi dans l'œuvre pourrait donc en réalité s'entendre presque comme un acte suicidaire, ou tout au moins, une mort artistiquement assistée, qui aboutira inévitablement à l'effacement de soi, à la disparition de l'artiste au profit de l'œuvre<sup>407</sup>. Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas nécessairement de quelque chose de tragique. "L'abandon de l'empire de moi m'a étendu infiniment", nous dit Henri Michaux dans *L'espace du dedans*<sup>408</sup>. Ainsi, il nous semble, au contraire, que l'artiste peut y trouver un bénéfice réel, ou pour le moins un confort, une volupté ou un apaisement certains<sup>409</sup>, le geste répété dans lequel il se loge tout entier, lui permettant du même coup de tenir éloigné l'objet de son angoisse tout en l'embrassant pleinement<sup>410</sup>. Au bout du compte, nous pourrions dire que cette opération aboutit à une sorte de dissolution, ou de dilution, au cours de laquelle l'artiste embrasse autant l'infiniment grand que l'infiniment petit, où il éprouve un "sentiment océanique" puissant<sup>411</sup>. À l'instar du chaos primordial, il contient alors en lui un potentiel infini de possibles, autrement dit, il se tient dans ce point précis où il finit par ne plus avoir d'existence propre tout en contenant en lui toutes les existences possibles<sup>412</sup>. Or, lorsque l'existence disparaît, ou que toutes les vies possibles et imaginables sont à portée de main, la charge, les traumatismes et toute autre angoisse plus ou moins anecdotique attachée à la destinée humaine, se dissipent *de facto*<sup>413</sup>. Ainsi c'est au cœur de sa nuit que l'artiste, disparaissant paradoxalement et simultanément dans son

---

phénomène ou événement dont l'impossibilité au regard de la pensée objectivante signe la transpossibilité de l'existence"

<sup>407</sup> FOURCADE, Dominique : "Essai d'introduction", in *Cahier de l'Herne : René Char*, Paris, Livre de Poche, Biblio Essais, L'Herne (1971), 1988, p. 41 : "S'il n'est de poète que s'aventurant sur l'abîme, [...] ceci n'est pas sans conséquence pour lui [...] : bravant la mort, bravant sa mort, franchissant mur après mur, l'abîme aura raison de lui. La poésie, à force de se réaliser, fait boomerang sur le poète. De s'être engagé si loin en zone interdite ne transforme-t-il pas toute vie en *no man's land* ?"

<sup>408</sup> MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans*, cité par PRIEUR, Jean-Marie in *op. cit.*, p. 82

<sup>409</sup> GLISSANT, Édouard : "L'eau du volcan", in *op. cit.*, p. 129 : "Le poète descend, sans guide ni palan, sans rive ni sextant ni clameur demeurant / Et l'empreinte du volcan l'ouvre d'une eau de sable. / Il descendit, le feu courant gelait en lui, sans aspes ni douleur, / C'était douceur que cet enlèvement de laves parmi lui / Un arbre, un arbre qui se croit, gravissait en cette coulée / Faisait présage au vent d'un gros de roches qui brûlaient". Voir aussi NIETZSCHE, Friedrich : *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1991, p. 101-102 : l'auteur évoque la recherche dyonisienne qui entraîne le créateur et le spectateur à sa suite à "être soi-même la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la volupté d'anéantir". Plus loin, il ajoute : "Par là, je me place à nouveau sur le terrain où s'est développé mon vouloir – et mon pouvoir – moi, le dernier disciple du philosophe Dionysos, – moi qui enseignai l'éternel retour"

<sup>410</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.* : voir p. 215-216 et p. 248

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 319 : au sujet de de cette dilution, voir les propos de l'auteur concernant l'approche chamanique "dont le projet fondamental est de refaire à l'envers le parcours d'individuation normalement accompli par le sujet du langage afin de retrouver, au terme d'un processus de déconstruction et de dilution du moi, un état d'union avec le monde, homologue du «sentiment océanique» vanté à Freud par Romain Rolland"

<sup>412</sup> GLISSANT, Édouard : "Les grands chaos", in *op. cit.*, p. 129 : "Ceux que l'Histoire a débattus et jetés là. Mais aussi la parole déroulée de leur errance. Ils détournent la raison suffisante de ces langages dont ils usent, et c'est par des contraires de l'ode ou de l'harmonie : des désodes. Ils comprennent d'instinct le chaos-monde. Même quand ils affectent jusqu'à la parodie, les mots de l'Autre. Leurs dialogues sont d'allégorie. Folles préciosités, science non sue, idiomes baroques de ces Grands Chaos. Venus de partout, ils décentrent le connu. Errants offensés, ils enseignent. Quelles voix débattent là, qui annoncent toutes les langues qu'il se pourra"

<sup>413</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 320 : L'auteur mentionne l'ascèse comme moyen "d'atteindre un effacement de la limite entre le moi et le non-moi.", tant et si bien que l'artiste, à l'image du moine zen décrit par l'auteur, vient présentifier l'universalité du cosmos, [...] son âme, sur le rétablissement de l'un-tout primordial, se dilue dans l'âme du monde au terme d'une opération qui le retranche du champ des atteintes singulières"

énergie vitale immense, parvient à la lumière extatique, celle-ci unissant des particules de jouissance, laquelle n'est au fond rien d'autre qu'un oubli de soi salvateur et libérateur<sup>414</sup>, un pur moment esthétique.

“Le driveur suit un nuage, par traces et fonds, soutenu du vent sans désemparer. On dit qu'il est fou... Quand le voyageur se réveille d'un tel fleuve, la lave vient en sable aux plages sans marée. Émergence de la parole, tout au sud de l'imaginaire. Elle déroule et oriente”, nous dit Édouard Glissant<sup>415</sup>.

Dès lors, peu importe que l'artiste se nourrisse de sa propre histoire, vers laquelle il a souvent tendance à retourner de manière obsessionnelle, peu importe qu'il revisite son passé pour le réinventer dans une vision fantasmée, idéalisée, ou au contraire qu'il y replonge pour en embrasser tout le sordide, où encore qu'il ausculte le monde dans lequel il vit, de la pointe de son marteau ou de la pointe de son stylo<sup>416</sup>. Car quoiqu'il arrive, il est à la fois celui qui, le temps du geste, détient ce pouvoir insensé sur toute chose et sur le monde en tant qu'il peut en faire n'importe quoi et les réinventer à volonté, et à la fois celui qui accepte, dans un “lâcher-tout” de se défaire de tout pouvoir pour, au bout du compte, s'anéantir dans l'œuvre et n'être plus rien<sup>417</sup>. “Un rien / nous étions, nous sommes, nous / resterons, en fleur : / la rose de rien, de personne”, écrit Paul Celan<sup>418</sup>.

Pourtant, même si le geste artistique et sa pratique lui offrent une bulle d'un présent éternel toujours recommençant et un substitut de vie qui lui apparaît comme augmentée, l'artiste n'échappe pas à la *dunamis* qui le rappelle simultanément constamment vers les contingences d'une vie trop étroite. Il en résulte une prise en étau répétée, tant et si bien, nous dit Otto Rank, que “les deux maîtres que l'artiste se doit de servir simultanément, une puissance créatrice sûre d'elle-même et une vie de sacrifice, sont de moins en moins conciliables”<sup>419</sup>.

Voilà, en quoi encore l'artiste, d'un point de vue identitaire et par le geste, ne cesse de se diffracter dans un éclatement conflictuel entre l'art et la vie réelle dont l'art procède. Car comme le souligne Dominique Fourcade au sujet de René Char : “une œuvre ne se nourrit pas d'une

---

<sup>414</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Philosophenbuch*, cité par AGAMBEN, Giorgio in *Stanze*, *op. cit.*, p. 253, note 16 : “ce n'est que par le durcissement et le raidissement de ce qui était à l'origine une masse d'images surgissant, en un flot ardent, de la capacité originelle de l'imagination humaine, ce n'est que par la croyance invincible que *ce* soleil, *cette* fenêtre, *cette* table, est une vérité en soi, bref, ce n'est que par le fait que l'homme s'oublie en tant que sujet, et ce en tant que *sujet de la création artistique*, qu'il vit avec quelque repos, quelque sécurité et quelque conséquence”

<sup>415</sup> GLISSANT, Édouard : “L'eau du volcan”, in *op. cit.*, p. 174

<sup>416</sup> NIETZSCHE, Friedrich : *op. cit.*, p. 10 : “Quant aux idoles qu'il s'agit d'ausculter, ce ne sont cette fois pas des idoles de l'époque, mais des idoles *éternelles*, que l'on frappe ici du marteau comme d'un diapason”

<sup>417</sup> MALDINEY, Henri : *Art et existence*, *op. cit.*, p. 56 : “Or l'art requiert tout le moi. Celui-ci n'est pas seulement l'intégrale de ces directions, mais l'unité sui-intégrative, où il y va de tout l'être de quelqu'un”. Voir aussi HERGOTT, Fabrice : “Introduction” in *op. cit.*, p. 7 : au sujet des derniers tableaux d'Hartung : “Ils sont incomparables par le “lâcher-tout” qui fait passer non seulement la peinture mais l'art entier dans une autre dimension”. Voir aussi p. 256, les propos de LÜPERTZ, Markus évoquant “une peinture opérant comme vide, ce qui nous ramène à notre contemporanéité”

<sup>418</sup> CELAN, Paul, *La rose de personne*, cité par CARREIRAS, Maria Antónia, in *op. cit.*, p. 73

<sup>419</sup> RANK, Otto : *op. cit.*, p. 485

adhésion à quelques idées ou d'un voyage de l'imagination, mais bien avant tout d'une vie vécue et de ce que cela suppose d'engagement inné [...] dans une errance sans merci vers la lumière. [...] Il n'est de poète que brûlé aux flammes de la nuit"<sup>420</sup>. L'artiste se trouve donc en prise avec ce conflit qui l'entraîne, dans tous les cas, vers des terres dont il est lui-même le propre incendiaire vers une disparition, une négation de l'art et la vie réelle, puisque d'une part il "ne trouve pas de satisfaction dans l'un et qu'il ne peut rejoindre les deux à la fois", nous dit Otto Rank, et puisque d'autre part, il ne peut y jouer sa part que dans la mesure où il s'efface pour renaître à volonté dans une forme renouvelée et fécondée non seulement par l'œuvre elle-même, mais qui plus est par l'ensemble de ses œuvres en tant qu'elles dessinent un cheminement, un parcours de vie interne et externe en même temps<sup>421</sup>.

Ainsi, entre dissection et autopsie du réel qui participe de toute existence humaine, il s'agit bien ici de mettre au jour les entrailles du monde par l'entremise des viscères de l'artiste pour montrer le cadavre sous la chair qui palpète afin, écrit Bernard Salignon, de "libéré[r] l'infini dans l'acte de prélever l'informe"<sup>422</sup> pour aboutir à cet instant extatique de la disparition<sup>423</sup>.

Pour autant, et paradoxalement, bien qu'il rejoue sa mort et par le truchement d'une puissance de dissociation, l'artiste ne cesse de s'inventer et de se transformer, le champ de sa création devenant le lieu, non pas d'un passé reconstitué ou révélé, ni même celui d'un avenir rêvé ou idéalisé, mais bien celui où la distance entre présence et représentation s'abolit<sup>424</sup>. Ce lieu, c'est l'œuvre, temple de "l'empreinte unique" qui "n'est plus, selon la loi du symbolique, le signe de l'absence du signifié, mais bien celui de sa présence" nous dit Henri Rey-Flaud<sup>425</sup>. Dès lors, il nous semble que la disparition de l'artiste au profit de son geste est précisément ce qui nous ouvre la porte vers la présence de l'œuvre.

En effet, nous croyons que là où persiste le doute, le questionnement et le conflit, qui préside au geste artistique – et qui sont le lieu de tous les anéantissements de l'artiste<sup>426</sup> au même titre que la jouissance – il n'est pas seulement question de destruction, mais bien plutôt, du sol sur

---

<sup>420</sup> FOURCADE, Dominique : *op. cit.*, p. 33

<sup>421</sup> PRIEUR, Jean-Marie : *op. cit.*, p. 85 : au sujet d'Henri Michaux, l'auteur évoque "cette tension originaire qui anime et traverse sa création est celle d'une subjectivité qui s'impersonnalise et qui loin d'être enfermée dans les limites d'un sujet biographique, se démultiplie et se disperse de création en création". Voir aussi HARTUNG, Hans, qui aura toute sa vie documenté méticuleusement ses créations, accordant une attention et une importance capitale à son œuvre dans son ensemble, entendue comme progression et cheminement tant formel et plastique, qu'intellectuel et spirituel. À ce sujet, voir WAT, Pierre : "Reprise. Hans Hartung et la reproductibilité de l'œuvre d'art", in *Hans Hartung, la fabrique du geste, op. cit.*, p. 146

<sup>422</sup> SALIGNON, Bernard : *La Puissance en art, op. cit.*, p. 82

<sup>423</sup> DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, cité par REY-FLAUD, Henri in *op. cit.*, p. 282 : l'auteur évoque "l'instant quasiment extatique où le succès d'une fouille [ce que nous nommons ici dissection] signe l'effacement de l'archiviste [en l'occurrence ici de l'artiste]"

<sup>424</sup> REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 285

<sup>425</sup> *Ibid.*

<sup>426</sup> HEIDEGGER, Martin, *Introduction à la métaphysique*, cité par SALIGNON, Bernard, in *Les déclinaisons du réel, op. cit.*, p. 108 : "Étrange et terrible qualifient l'être de l'homme tel que lui-même porte sur lui un regard qui ne rencontre que l'insupportable et incontournable question qui déchire le moi, et découvre l'absence de réponse"

lequel se fonde la création<sup>427</sup>. Ou, pour le dire autrement et à la manière d'Heidegger, nous croyons que “[t]out cela coule et finit par s'évaporer dans la mer. Reste la mer inexplicable et implacablement recommencée”<sup>428</sup>, la mer, finie et infinie en même temps, qui, dans son ressac, nous invite à découvrir les profondeurs et les reliefs de l'âme humaine et de son rapport au monde. Reste la lumière dévorante de l'œuvre, celle qui porte en elle “l'étouffement et la disparition”, nous dit Georges Didi-Huberman, et qui persiste, immémoriale, telle une survivance, dans toute sa présence<sup>429</sup>.

### 3/ ... Au profit de l'œuvre

S'il nous faut en effet envisager l'œuvre en termes de survivance – autrement dit en tant que cette présence qui survit autant qu'elle sur-vit – nous nous référerons dans un premier temps ici aux propos de Georges Didi-Huberman pour qui la “*survivance* [...] a pour effet de tirer le temps dans tous les sens de la mémoire”<sup>430</sup>. Or, paradoxalement, l'origine, de laquelle procède le geste artistique et que ne cesse de révéler l'œuvre, n'a pas d'archive ni de préhistoire puisque rien ne lui préexiste<sup>431</sup>. C'est en cela que l'œuvre possède une qualité immémoriale ouvrant une brèche vers l'infini ; en cela aussi qu'elle échappe à toute classification historique ou biographique, qu'elle s'offre à nous dans sa présence immanente, laquelle s'entend simplement en tant que telle, dans “un présent à étendues multiples”, dans un “*contact des temps*”, nous dit Georges Didi-Huberman<sup>432</sup>, créant ainsi un espace à part, un lieu de réalité à la fois anachronique et inactuel.

De cet anachronisme, de cette inactualité, l'œuvre tire sa puissance, son indépendance, et son ouverture aussi<sup>433</sup>, échappant ainsi à toute catégorisation et à toute classification. Dès lors, elle

---

<sup>427</sup> MERLEAU PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p.141 : “[...] le doute comme destruction des certitudes n'est pas doute”

<sup>428</sup> HEIDEGGER, Martin, *Introduction à la métaphysique*, cité par SALIGNON, Bernard, in *Les déclinaisons du réel*, *op. cit.*, p. 108

<sup>429</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *Phasmes*, *op. cit.*, p. 61-63 : En parlant d'un calotype de Regnault, l'auteur évoque la technique du photographe consistant à laisser ses clichés se révéler eux-mêmes, mettant au jour ce qui est bien de l'ordre du réel mais qui n'a rien à voir avec le prélèvement opéré par l'artiste. Il décrit : “[l]’aura négative avait donné la lumière à l'image, mais une lumière qui dévorait les corps. Elle portait en elle l'étouffement et la disparition. Quand les corps eurent disparu, elle persista et persiste encore sous l'espèce de cette poussière lumineuse qu'on nommera de son nom latin, puisqu'elle est immémoriale : *superstes*, «la survivante»”

<sup>430</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 192

<sup>431</sup> DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, cité par REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 282 : “L'*arkhé* paraît à nu, sans archive”

<sup>432</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *La ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 303

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 29 : L'auteur cite Walter Benjamin : “Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire”, qu'il comment : “L'empreinte continue de poser la question du toujours dont parle ici Benjamin. Plus précisément, son anachronisme consiste dans la collision de ce toujours avec un après qui en produit, dirais-je, l'ouverture”. Voir aussi LÜPERTZ, Markus, in *Hans Hartung, la fabrique du geste*, *op. cit.*, p. 256 : “La peinture est réalité. [...] opérant comme vide, ce qui nous ramène à notre contemporanéité”

porte en elle une contemporanéité inépuisable et féconde<sup>434</sup>, dans la mesure où elle se tient toujours dans l'écart qu'est sa présence, dans l'inactualité qui opère, telle un archipel ou une constellation fécondant le lieu d'où chacun la regarde. Car au fond, l'œuvre n'éclaire ni l'époque, ni même une idéologie. Dans sa contemporanéité, elle est ce qui "bris[e] les vertèbres de son temps", nous dit Giorgio Agamben, c'est-à-dire qu'en donnant à voir "la faille" ou "la fracture", elle en fait "le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations"<sup>435</sup>. Ce faisant, l'œuvre met en lumière l'obscurité d'un présent archaïque, au sens où l'origine ne cesse de vivre, perpétuellement réactualisée, en elle<sup>436</sup>.

L'œuvre nous invite donc à nous arrêter un instant dans le silence, à nous rendre présents, d'une présence pleine et entière, à ce présent universel et éternel, si nous voulons accéder à ce que Rilke nomme "la mélodie de l'arrière-fond", sous peine d'"oubli[er] [nos] racines" ou de "perd[re] le sens de l'existence"<sup>437</sup>. Or pour rendre pleinement justice à cette "ample mélodie de l'arrière-fond", ajoute-t-il, il faut savoir "la laisse[r] valoir dans toute son extension"<sup>438</sup>.

Si ce "laisser valoir" suppose une certaine disposition du spectateur, l'artiste, quant à lui, et par l'entremise du *poïen*, c'est-à-dire par l'entremise de son geste médiateur – lequel emploie nécessairement les moyens d'une stylisation rigoureuse – se doit de tout risquer dans son geste, de tout remettre en jeu à chaque instant avec la même intensité<sup>439</sup>. Ce faisant, il est celui qui nous ouvre la porte vers cet horizon élargi, ou plutôt, devrions-nous dire cet horizon approfondi à l'œuvre dans l'œuvre. "En effet, dès lors que l'on joue la mélodie de l'infini en frappant sur les mêmes touches que celles sur lesquelles sont posées les mains de l'action", nous dit encore Rilke, "cela veut dire que le grand, le sans mots, par en-dessous s'accorde avec les mots"<sup>440</sup>.

Autrement dit, le geste artistique, en tant que *poïen* opérant, nous donne accès à l'œuvre en archipel, c'est-à-dire à la constellation de l'œuvre, à sa profondeur, accueillant elle-même la

---

<sup>434</sup> BARTHES, Roland, cité par AGAMBEN, Giorgio, in *Nudités*, *op. cit.*, p. 20 : "Le contemporain est l'inactuel"

<sup>435</sup> AGAMBEN, Giorgio : *Nudités*, *op. cit.*, p. 30 : "le contemporain met en œuvre une relation particulière entre les temps. [...] c'est le contemporain qui a brisé les vertèbres de son temps (c'est-à-dire qu'il a perçu la faille ou le point de cassure, il fait de cette fracture le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations."

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 28 : "Archaïque signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue à vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte"

<sup>437</sup> RILKE, Rainer Maria : *op. cit.*, fragment XX : "Sinon, s'il n'y a pas une profonde douleur pour rendre les humains également silencieux, l'un entend plus, l'autre moins, de la puissante mélodie l'arrière-fond. Beaucoup ne l'entendent plus du tout. Eux sont comme des arbres qui ont oublié leurs racines et qui croient à présent que leur force et leur vie, c'est le bruissement de leurs branches. Beaucoup n'ont pas le temps de l'écouter. [...] Ce sont de pauvres sans-patrie, qui ont perdu le sens de l'existence. Ils tapent sur les touches des jours et jouent toujours la même monotone note diminuée"

<sup>438</sup> *Ibid.*, fragment XXVII : "Cette justice envers l'ample mélodie de l'arrière-fond est sauvegardée seulement si on la laisse valoir dans toute son extension"

<sup>439</sup> COCCIA, Emanuele : "Les noms de la peinture", in *Hans Hartung, la fabrique du geste*, *op. cit.*, p. 96 "[L]e geste lui-même, c'est-à-dire le rapport du pinceau à la surface picturale, doit être à chaque fois repensé, réitéré – comme si le corps capable ne l'avait plus en mémoire, comme s'il s'agissait d'une image corporelle inconsciente"

<sup>440</sup> RILKE, Rainer Maria : *op. cit.*, fragment XXVII

profondeur et l'intime de l'existence ainsi que les multiples voix du monde, lesquelles sont à la fois de l'ordre de l'être et de l'étant<sup>441</sup>. En abolissant le rapport entre visible et invisible, entre surface et fond, en instaurant un dialogue entre les formes, l'œuvre devient ce lieu de repos<sup>442</sup>, ce lieu fécondant de l'écart qui "ouvre des «brèches opéradiques» dans le réel" nous dit Bernard Salignon<sup>443</sup>, l'art étant ce rythme décrit par Paul Klee comme "battant qui vous pousse vers les profondeurs, et nous enfonce plus avant vers l'origine"<sup>444</sup>.

Ainsi il nous semble que l'œuvre, quelle qu'elle soit, et dans le lien intime qui l'unit à l'origine, conserve en elle le caractère d'une figure totémique primitive qui annonce d'emblée son rapport à la mort et à la vie par-delà cette dernière<sup>445</sup>. Toujours, en elle perdure quelque chose de la première empreinte négative laissée par nos ancêtres sur les parois rocheuses ; empreinte qui nous tend la main depuis le lieu où elle se tient, en abolissant d'un coup les millénaires qui nous séparent et en nous plaçant d'emblée dans une proximité et une intimité troublante et émouvante avec cet Autre différent et pourtant semblable à nous-mêmes<sup>446</sup>.

En concentrant en elle à la fois unicité et illimité, l'œuvre répond et comble donc simultanément notre conviction d'être unique et notre sentiment d'être infini<sup>447</sup>. Nous précisons qu'infini peut s'entendre ici de deux manières, à savoir : d'une part comme infini se référant effectivement à quelque chose d'illimité et d'autre part comme in-fini en tant que non fini, autrement dit jamais terminé. Or, il nous semble que cette deuxième interprétation mérite qu'on s'y arrête un instant, en ce qu'elle nous invite à considérer l'œuvre comme le lieu d'une résolution possible, où notre besoin d'illimité pourrait être comblé, suffisant à nous procurer, l'espace d'un instant, un sentiment d'achèvement ou tout au moins de complétude.

Entre synchronie et diachronie, l'œuvre d'art affirme donc sa présence en tant que microcosme fini représentant un monde infini au potentiel intouché et auquel, dès lors, nous appartenons corps et âme, nous-même emplis de ce même potentiel inaltéré. Corps et âme donc qui s'y trouvent tous deux présents dans tous leurs "rouages", nous dit Didier Anzieu, et dans toute leur complexité. Dès lors, l'œuvre devient le lieu où peuvent se dire "mon identité et ses

---

<sup>441</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 45

<sup>442</sup> MALDINEY, Henri : *Art et Existence*, op. cit., p. 204 : "[l]'échange de la figure et du fond est le moment crucial de culmination et de repos où tendent tous les autres". Voir aussi MALDINEY, Henri : *L'art, l'éclair de l'être*, op. cit., p. 304 : "C'est l'accord existentiel entre les opposés qui introduit le monde à la simplicité de son repos"

<sup>443</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 75

<sup>444</sup> *Ibid.*, l'auteur cite KLEE, Paul

<sup>445</sup> RANK, Otto : op. cit., p. 382 : "les historiens de l'art primitif sont, en fait, unanimes à interpréter les premières images d'hommes comme celles de morts dont elle symbolise la survie ; ce ne sont pas de véritables portraits, mais l'illustration concrète de leur âme – si possible dans la pierre matériau permanent, en tout cas, dans le bois, ce qui symbolise la résurrection"

<sup>446</sup> SALIGNON, Bernard : "Mains négatives", in *La puissance en art*, op. cit., p. 139-140.

<sup>447</sup> ANZIEU, Didier : *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 139-140 : "ce Soi psychique primitif possède deux caractéristiques [...] n'apparten[ant] à aucun autre appareil que psychique : l'unicité (le sentiment d'être unique) et l'illimité (le sentiment d'infini). Double caractéristique aussi qui différencie précisément les œuvres de la culture des productions de la nature et des autres fabrications des hommes"

incertitudes, ma continuité et ses ruptures, ma différence mais aussi mes traits communs, mes limitations et leur refus<sup>448</sup>.

De toutes ces mises en tensions en un lieu unique de rassemblement, se dégage une métonymie associée à ce qu'Henri Maldiney nomme une "pure sensation irréfléchie de la vie"<sup>449</sup>. Car, nous dit Didier Anzieu rapportant les propos de Benedetto Croce, "en toute œuvre d'art [existe] une totalité : «En elle, chaque chose palpite de la vie de tout et le tout est dans la vie de chaque chose ; la simple représentation artistique est à la fois elle-même et l'univers, l'univers dans une forme individuelle et une forme individuelle en tant qu'univers»"<sup>450</sup>.

De toutes ces cohabitations dans l'espace de création (qu'il soit poème, peinture, sculpture, musique, etc.), l'œuvre possède donc cette "unité double"<sup>451</sup>, reflet d'un être humain à jamais "bicéphale"<sup>452</sup> dira Georges Bataille et où le seul "principe de constance" qui prévaut, écrit Henri Rey-Flaud, est celui qui régit les rapports entre pulsion de vie et pulsion de mort<sup>453</sup>.

En outre, il nous semble qu'elle est également cette "unité double" en tant qu'elle crée ce lien indéfectible entre deux êtres humains qui se trouvent par elle et en elle, une communauté de perception et d'existence face à l'indicible, autrement dit une communauté esthétique.

"Paradoxe de l'œuvre d'art ou de pensée que de s'évertuer pour l'auteur, à communiquer ce qu'il sait être incommunicable et, pour le public, que de reconnaître cet incommunicable comme tel tout en prenant à son tour contact avec lui", remarque Didier Anzieu<sup>454</sup>. Pourtant, c'est précisément au cœur de cet incommunicable que réside la puissance de l'œuvre, non seulement en ce qu'elle nous laisse deviner de potentialité et donc d'illimité, mais aussi en ce qu'elle renforce par cet incommunicable mon appartenance à la communauté humaine.

"Pour s'accomplir", écrit Rilke, l'art "doit œuvrer là où tous – sont *un*. Et quand il fait don de cet *un*, alors survient à tous une richesse sans limites"<sup>455</sup>. La formulation du poète n'est pas sans rappeler le vocabulaire religieux évoquant la Sainte Trinité, laquelle envisage la réunion de trois entités au sein d'un même corps<sup>456</sup>. Or il nous semble que c'est exactement ce que l'art opère : la fusion au sein du corps de l'œuvre de l'homme et du monde associés à leurs parts invisibles que sont l'Être et l'Étant. Autrement dit, en "renfor[çant] mon appartenance symbolique

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 140 : "l'œuvre a une prétention synchronique, qui est de se présenter comme un microcosme du monde, et d'avoir le pouvoir, par ce microcosme fini, de représenter le monde infini. Elle a une prétention diachronique, qui est de récapituler [...] mon histoire en tant qu'elle est à la fois singulière et l'histoire de tout homme, de la récapituler dans un emboîtement de strates, [...] dans un engrenage de forces et de rouages, qui sont des façons de dire mon identité et ses incertitudes, ma continuité et ses ruptures, ma différence mais aussi mes traits communs, mes limitations et leurs refus."

<sup>449</sup> MALDINEY, Henri : *L'Art, l'éclair de l'être*, *op. cit.*, p. 149

<sup>450</sup> ANZIEU, Didier cite CROCE, Benedetto, in *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 138

<sup>451</sup> DE SAUSSURE, Ferdinand, cité par AGAMBEN, Giorgio, in *Stanze*, *op. cit.*, p. 382

<sup>452</sup> BATAILLE, Georges, cité par REY-FLAUD, Henri : *op. cit.*, p. 379

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 378

<sup>454</sup> ANZIEU, Didier cite CROCE, Benedetto, in *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 138

<sup>455</sup> RILKE, Rainer Maria : *op. cit.*, fragment VIII.

<sup>456</sup> Nous faisons référence ici à Dieu, Jésus, fils incarné, et l'Esprit Saint unis en un même corps.

à la communauté esthétique” écrit Bernard Salignon, l’art renforce mon appartenance symbolique “à la présence de la pensée de l’être prise dans la dimension du sublime”<sup>457</sup>.

Ainsi, dans un jeu d’apparitions et de disparitions requérant la présence pleine et entière de l’artiste, du poète, du spectateur ou du lecteur, l’œuvre, fruit de la création, les appelle du même coup à ré-envisager intégralement leur rapport à la Création et au monde en ce qu’elle les modifie. En suspendant le temps et en y ménageant des poches d’éternité, elle les invite à opérer un déplacement à l’horizon d’un *hors-d’attente*<sup>458</sup> et à renégocier ainsi le sens de leur identité, de leur existence et de leur rapport au monde en ouvrant en quelque sorte sur “le «trou noir» de la psyché”<sup>459</sup>. En d’autres termes, reprenant les mots de Bernard Salignon, nous pourrions dire que “l’art, dans son devenir en œuvre se donne comme le tracé du sillon, lequel ouvre et retourne en même temps la terre, cette terre qui, en s’aérant, dessine et fait apparaître le fond et disparaître la surface, pour dans un mouvement infini à nouveau refaire ce geste”<sup>460</sup>.

“Les deux langages s’évadent l’un de l’autre, l’un deviné en cette navigation, l’autre qui naît à peine à l’ordre du poème”, écrit Édouard Glissant<sup>461</sup>. Dès lors, comme l’énonce Marcel Duchamp cité par Georges Didi-Huberman, “pris[e] dans un écart irréductible entre «l’inexprimé projeté» et «l’exprimé inintentionnellement»”<sup>462</sup>, l’œuvre, dont le geste artistique est le médiateur, donne à voir ce fond de l’existence qui jaillit soudain devant nos yeux, “déchirement dans la réalité”, nous dit Alberto Giacometti<sup>463</sup>. Ce faisant, elle fait événement et surgit, se posant en quelque sorte en potentat de l’existence à laquelle elle impose son propre rythme et la ressource irréfutable du préconscient en tant qu’avènement de la conscience<sup>464</sup>.

“Nous déssouchons l’Ouvert et empiétons sur tout Unique” écrit Édouard Glissant<sup>465</sup>. C’est-à-dire qu’en faisant événement, l’œuvre nous pousse à aller en avant de nous-mêmes, et en avant du monde, en direction d’un idéal inatteignable. Or, “[l]e sens de l’idéal a comme conséquence d’amener plus loin encore que n’est allé l’artiste”, écrit Bernard Salignon<sup>466</sup>. Ce à quoi il ajoute qu’“aller au-devant de soi dans l’œuvre, c’est faire que l’œuvre soit meilleure que

---

<sup>457</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 137

<sup>458</sup> MALDINEY, Henri : *Existence : crise et création*, op. cit., p. 249 : “L’horizon est bien celui d’un *hors-d’attente* où rien ne peut apparaître que dans une surprise totale, excédant toute prise, la débordant, la réfutant d’avance.”

<sup>459</sup> REY-FLAUD, Henri : op. cit., p. 145

<sup>460</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 120

<sup>461</sup> GLISSANT, Édouard : “Présentation”, in *L’œil dérobé*, in op. cit., p. 75

<sup>462</sup> DUCHAMP, Marcel, cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, in *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 305

<sup>463</sup> GIACOMETTI, Alberto : *Écrits*, Paris, Hermann, 1991, p. 72-73 : “deux ou trois jeunes filles qui marchaient devant moi [...] me semblèrent immenses, au-delà de toute notion de mesure et tout leur être et leurs mouvements étaient chargés d’une violence effroyable. [...] C’était comme un déchirement dans la réalité. Tout le sens et le rapport des choses étaient changés. [...] C’est la même qualité qui m’a envoûté depuis dans Cézanne, c’est elle qui lui donne pour moi une position unique dans toute la peinture des derniers siècles”

<sup>464</sup> ARGAN, Giulio Carlo : *Hans Hartung, la fabrique du geste*, op. cit., p. 251 : “Il n’y a pas de devenir (*werden*), d’avènement du monde (*welten*), sans présence active de la conscience ; et tout acte qui vise à mettre au monde la conscience vise à faire advenir le monde”

<sup>465</sup> GLISSANT, Édouard : *Pays*, in op. cit., p. 14

<sup>466</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 117



nous, qu'elle nous aide peut-être à devenir nous-mêmes meilleur, plus exigeant, plus intempestif<sup>467</sup>.

Ce faisant, l'œuvre a donc son existence propre, elle échappe à la représentation<sup>468</sup>. Elle nous révèle à nous-mêmes, nourrissant et fécondant notre progression dans l'existence jusqu'à nous faire toucher du doigt le sublime. C'est-à-dire qu'en faisant irruption, elle nous entraîne par le truchement de l'*hubris*, à emprunter les chemins de la transgression et de la démesure, de l'excès et du débordement<sup>469</sup>, vers la sublimation de nos vies et du monde<sup>470</sup> pour aboutir à l'émerveillement. Or l'émerveillement, écrit Scipione Ammirato, "ne provient pas de l'obscurité des mots, ni de la nature cachée des choses, mais de leur accouplement et mélange, par suite de quoi se constitue un tiers différent par sa nature qui, elle, produit l'émerveillement"<sup>471</sup>. Nous croyons, pour notre part, que l'œuvre est ce tiers de nature différente, à la fois pétrie de chair humaine et de la chair du monde dont l'humain participe. Nous croyons qu'elle procède de l'*apollinien*<sup>472</sup> et du "*dyonisien*" nitzschéens, lequel est défini par l'auteur du *Crépuscule des idoles* comme "[l]'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardu ; le vouloir-vivre sacrifiant allègrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité"<sup>473</sup>. Et enfin, nous croyons avec Pierre Soulages que ces "relations entre les formes sont un transfert de relations de l'univers à une autre signification"<sup>474</sup>.

Autrement dit, en tant qu'événement, l'œuvre n'engendre pas de représentation, mais au contraire, elle "produit une défiguration et une déflagration du sens", nous dit Bernard Salignon<sup>475</sup>. Si le geste artistique devait avoir quoi que ce soit à voir avec un prélèvement de la vie ou du monde, nous l'entendrions plutôt comme "pré-lèvement", à savoir comme acte antérieur et préalable, préparant une élévation de soi, de la vie et du monde, sublimés dans l'œuvre<sup>476</sup>. Ce faisant, elle est le chemin qui mène à ce moi décrit par Paul Celan : "moi avec le martagon, moi avec la campanule, moi avec ce qui s'est consumé, avec cette bougie, moi avec le jour, moi ici et

---

<sup>467</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 117

<sup>468</sup> SOULAGES, Pierre : *Écrits et propos*, cité par DECROU, Benoît, in "Hartung et Soulages, des fleuves parallèles" in Hans Hartung, *la fabrique du geste*, op. cit., p. 109 : "Une peinture est un tout organisé, un ensemble de relations entre des formes (lignes, surfaces colorées...) sur lequel viennent se faire ou se défaire les sens qu'on lui prête. [...] Le contenu de cet ensemble n'est pas un équivalent d'émotion, de sensation, il vit de lui-même"

<sup>469</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 121 : "Nous pensons avec Hölderlin et les grecs que l'événement indique la force inquiétante de l'*hubris*, démesure et transgression, excès et débordement."

<sup>470</sup> KANT, Emmanuel, cité par JULLIEN, François in *Le nu impossible*, Paris, Points Essais, 2005, p. 126

<sup>471</sup> AMMIRATO, Scipione, cité par AGAMBEN, Giorgio in *Stanze*, op. cit., p. 248-249

<sup>472</sup> FOURCADE, Dominique : op. cit., p. 42 : "Hölderlin [...] a pu dire qu'Apollon l'avait frappé, et c'est sans doute pourquoi, à l'instar de Matisse, bien que brûlé à la lumière à laquelle il s'exposa, la sérénité, suprême récompense, lui fut permise"

<sup>473</sup> NIETZSCHE, Friedrich : op. cit., p. 101

<sup>474</sup> SOULAGES, Pierre : *Écrits et propos*, cité par DECROU, Benoît, in "Hartung et Soulages, des fleuves parallèles" in Hans Hartung, *la fabrique du geste*, op. cit., p. 109

<sup>475</sup> SALIGNON, Bernard : *Les déclinaisons du réel*, op. cit., p. 121

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 73 : "Prélever un trait pour le faire sien, c'est aussi se construire moïquement autour de cette prise"

moi là-bas, moi, en compagnie peut-être – aujourd’hui – de ceux qui ne sont pas aimés, moi sur ce chemin ici menant à moi, dans le haut<sup>477</sup>.

Ainsi l’œuvre d’art est ce lieu qui ne cesse de mettre en lumière les rapports entre fond, origine et existence, puisque “[f]onder l’originaire n’est pas enregistrer des impressions “errantes”, dans un “chaos irisé”. Mais ce n’est pas non plus les introduire à un ordre symbolique. C’est assumer leur rapport au fond en amenant le fond, qui n’a pas ouverture à lui-même, à la présence, dans l’espace d’une œuvre qui en soit le *là*”, écrit Henri Maldiney<sup>478</sup>.

En tant que ce *là*, elle est, nous semble-t-il, “[l]e moment crucial qui fait que nous avons ouverture au monde et à nous” et qu’Henri Maldiney appelle “l’apparaître”<sup>479</sup>. En d’autres termes, nous pourrions dire qu’en procédant du monde et en faisant monde, elle le fonde. C’est même très précisément dans son apparaître, qu’elle fait monde. Ce moment est rendu possible par la conjonction de nos capacités sensibles et d’une “attention dépragmatisée” permettant la résonance de l’œuvre en nous, laquelle est aussi résonance du monde, de son être et de de son étant, échos de nous-mêmes.

Dans *Art et Existence*, Henri Maldiney écrit que “[d]ans le sentir, nous sommes co-naissants au monde, à son moment de réalité”<sup>480</sup>. L’apparaître de l’œuvre nous ouvre donc au “miracle du il y a” dont parle Heidegger<sup>481</sup>. Car de son lieu, et par le truchement de notre corps sensible-sentant, elle nous invite et nous appelle à renaître à nous-même et au monde. Ainsi, nous croyons que l’œuvre d’art, nous invite effectivement à faire retour sur ce temps premier de “l’ouverture inaugurale” qui nous informe, “au sens primitif, le plus concret, du mot où «informer» ne veut pas dire «transmettre des connaissances»”, écrit Maldiney, “mais «donner forme», une forme à même laquelle une présence est amenée à soi”<sup>482</sup>.

Car c’est cela que permet la création artistique : d’un geste, “allouer à l’éloge [du monde] une géographie souterraine d’où les ruptures ne s’effacent pas [...] [afin que] voyants et demeurants [...] se reconnaissent entre eux” écrit Édouard Glissant<sup>483</sup>, rendre apparent l’entrelacement du monde et de l’inframonde, du visible et de l’invisible, mettant soudain en lumière aussi bien la compossibilité du réel et du virtuel, du conscient et de l’inconscient, révélant dans les plis du réel un espace possible d’intersubjectivité, une communauté intermonadique<sup>484</sup>, et

---

<sup>477</sup> CELAN, Paul : *op. cit.*, p. 25

<sup>478</sup> MALDINEY, Henri : *Art et Existence, op. cit.*, p. 24

<sup>479</sup> MALDINEY, Henri : *Existence : crise et création, op. cit.*, p. 244

<sup>480</sup> MALDINEY, Henri : *Art et existence, op. cit.*, p. 26

<sup>481</sup> HEIDEGGER, Martin, cité par MALDINEY, Henri in *Existence : crise et création, op. cit.*, p. 245 et 257

<sup>482</sup> MALDINEY, Henri : *Art et existence, op. cit.*, p. 27

<sup>483</sup> GLISSANT, Édouard : “Fastes”, in *op. cit.*, p. 75

<sup>484</sup> HUSSERL, Edmond : *Méditations cartésiennes*, traduction G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1992, p. 180 : “seule une ressemblance reliant dans ma sphère primordiale cet autre corps avec le mien, peut fournir le fondement et le motif de concevoir «par analogie» ce corps comme «un autre organisme»”

le fait, comme l'écrit Merleau-Ponty, qu'au sein du monde, "il n'y a que de l'Être"<sup>485</sup>. De la chair dont nous sommes nous-même la propre chair<sup>486</sup>, non pas "îlots" ou "fragments d'être isolés"<sup>487</sup> mais libres d'accéder à "l'embouchure [...] qui cache *in fine* le visage"<sup>488</sup> du monde où se révèle "le miracle du *il y a*".

---

<sup>485</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 90

<sup>486</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice : "Notes de travail" in *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 297 : "Chair du monde – chair du corps – Être"

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 90 : " Chacun donc se sait et sait les autres inscrits au monde ; ce qu'il sent, ce qu'il vit, ce que les autres sentent et vivent, même ses rêves ou leurs rêves, ses illusions et les leurs, ce ne sont pas des îlots, des fragments d'être isolés: tout cela, par l'exigence fondamentale de nos néants constitutifs, c'est de l'être, cela a consistance, ordre, sens, et il y a moyen de le comprendre. Lors même que ce que je vis à présent se révélerait illusoire, la critique de mon illusion ne la rejettera pas simplement hors du monde, mais, au contraire, m'en montrera la place, la relative légitimité, la vérité"

<sup>488</sup> CHAREYRE-MÉJAN, Alain : "Autoportrait de lui par moi (Bacon)" in *op. cit.*, p. 181

“De l’abîme, [...] nous sommes partis et allés”, écrit Hölderlin<sup>489</sup>.

Ainsi, à l’aune d’une naissance, au sens de libération et de délivrance, d’une mise au jour par le truchement d’une traversée, d’un chemin à effectuer vers l’extérieur, extériorisation d’un principe tout intérieur où la réversibilité est à l’œuvre à chaque instant, le geste artistique nous invite à parcourir le chemin entre l’abîme et le senti.

En consacrant la perte d’un inconscient originaire fait d’embrassements charnels et sonores dans la chaleur et l’intimité des corps, et en concélébrant ces luttes sans merci, ces corps à corps nécessaires à la mise au jour d’une psyché construite sur des abandons successifs, l’art rejoue nos intimités premières, par le geste sans cesse recommencé où “ce qui sut demeurer inexplicable pourra seul nous requérir”, nous dit René Char<sup>490</sup>.

Or, “pour dire l’en-aller des choses[,] l’énigme aussi de ceux qui s’en furent loin d’eux-mêmes”, écrit Édouard Glissant, “[l]a ressource est au ravage de la terre, où aucun sens n’a décidé. Ne pas craindre les obscurs. Toute voix s’entrame à l’eau primordiale, ou tristement polluée”, nous dit-il encore<sup>491</sup>. Nous voici donc mis en présence de l’eau primordiale qui érode nos corps dès les débuts, ravinant, forant, patiemment et clandestinement, nos “géographie[s] souterraine[s], d’où les ruptures ne s’effacent pas”<sup>492</sup>, et où les reliefs insoupçonnés, les cryptes et les cavités secrètes creusent déjà la forme de nos tombeaux.

Mais l’eau discrète, entêtée, ruisselle, emmenant dans son sillage les particules de ce monde d’en-dessous. Elle n’en finit pas de ruisseler jusqu’à se frayer un passage, jusqu’à faire éclater la gangue de pierre, jusqu’à faire brèche, brisant nos tombeaux, créant elle-même l’ouverture d’où elle pourra jaillir, pleine de sa nuit, pour au grand jour, enfin, “citer vers les fonds l’en-vérité crouie, la douleur sans mémoire... / De même mémoire qui arrima le cri / Du conte prophète et du vent qui dit”<sup>493</sup>.

Nous voici donc face à l’éclair, face à la déchirure première, contre la peau et dans la voix, qui dans l’instant de leur présence originaire et mystérieuse, inexplicable et indicible, nous ouvrent les portes de l’apparaître dans un souffle. En libérant “ses conditions de possibilités”, écrit Maldiney, l’instant – et avec lui le geste artistique en train de se faire – “les excède et les contient

---

<sup>489</sup> HÖLDERLIN, Friedrich, (*Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 913) cité par SALIGNON, Bernard : *La Puissance en art*, *op. cit.*, p. 159

<sup>490</sup> CHAR, René : “Maurice Blanchot, nous n’eussions aimé répondre...”, in *Le nu perdu*, *op. cit.*, p. 56

<sup>491</sup> GLISSANT, Édouard : “Boisées”, in *op. cit.*, p. 163

<sup>492</sup> GLISSANT, Édouard : “Fastes”, in *op. cit.*, p. 75

<sup>493</sup> GLISSANT, Édouard : “Les Grands Chaos”, in *op. cit.*, p. 181

toutes. Comme l'éclair, il permet d'avoir accès à ce qui se dérobe"<sup>494</sup>. Car, à peine "le diamant de la création jette-t-il des feux obliques", nous dit René Char, "[p]romptement, un leurre [, un voile] pour le couvrir"<sup>495</sup>. Car chemin faisant, quelque chose toujours nous échappe, fuit au devant de soi, et nous courons, derrière comme au devant, de ces continents enfouis qui, appartenant au monde souterrain du pré-conscient, toujours, resteront hors de portée.

Pourtant, une brèche s'est ouverte. Par l'acte libérateur du geste artistique opérant – qui libère donc ce qui se trouvait logé au-dedans du corps, réceptacle sans fond de nos perceptions et de tous les possibles – un interstice s'est formé, une faille dans laquelle la lumière brûlante et dévorante s'engouffre, nous offrant "un convenir de langage et d'obscurité, par où perdure en un tout l'imprévu de la parole : comme d'une épaille grandissant ses lunes, sur des ombres toujours sculptées", écrit Édouard Glissant<sup>496</sup>.

"Qui convertit l'aiguillon en fleur arrondit l'éclair", nous dit René Char<sup>497</sup>. Ainsi, à la manière d'Hans Hartung ou de Cézanne, l'artiste, par son geste, est appelé à "transposer [...] la sensation matérielle ou la vibration contenue dans les corps" écrit Alain Beaulieu<sup>498</sup>, afin de "rendre visible le plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage..." nous dit Deleuze<sup>499</sup>. Soit tout un monde tellurique et souterrain qui relève d'une "corporéité fictionnaire"<sup>500</sup> et que l'art ne cesse de ramener à la surface.

Alors, reprenant les mots de Merleau-Ponty, le présent devient "«cet ensemble où chaque "partie", quand on la prend pour elle-même, ouvre soudain des dimensions illimitées» qui sont des "rayons de monde"<sup>501</sup>. Car il est bien question ici d'être au monde dans "l'événement de l'instant-lieu d'une présence inédite et fondatrice"<sup>502</sup>, nous dit Maldiney, en même temps qu'il est question, par l'instant esthétique, "d'ouvrir le monde à l'événement comme puissance du rythme où l'infini côtoie le fini"<sup>503</sup> écrit Bernard Salignon.

Pourtant, si comme l'écrit René Char, "l'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante"<sup>504</sup>, il s'agit plutôt ici, d'ouvrir "la terre à cet autre d'elle-même dans sa perte d'identité physique pour

---

<sup>494</sup> MALDINEY, Henri : *Art et existence, op. cit.*, p. 32

<sup>495</sup> CHAR, René : "Mirage des aiguilles" in "Retour amont" in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 17

<sup>496</sup> GLISSANT, Édouard : "Fastes", in *op. cit.*, p. 75

<sup>497</sup> CHAR, René : "Le terme épars", in *Le nu perdu, op. cit.*, p. 53

<sup>498</sup> BEAULIEU, Alain : "L'expérience deleuzienne du corps" in *Revue internationale de philosophie*, De Boeck Supérieur, 2002/4 No 222 section 16

<sup>499</sup> *Ibid.*

<sup>500</sup> BERNARD, Michel : "De la corporéité fictionnaire", in : *Revue internationale de philosophie*, 2002/4 (No 222)

<sup>501</sup> MALDINEY, Henri : *Art et existence, op. cit.*, p. 26

<sup>502</sup> MALDINEY, Henri : *Art et existence, op. cit.*, p. 32

<sup>503</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art, op. cit.*, p. 155

<sup>504</sup> CHAR, René : "Partage formel", in *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, nrf, 2016, p. 65

devenir poétique”, afin de pouvoir, par le geste, “noue[r] fidèlement notre être à l’ensemble dont il fait partie pour un temps, celui de l’événement”<sup>505</sup>, nous dit Bernard Salignon.

Ainsi, il s’agit ici de libérer bien plus qu’une parole ou un geste, une langue ou une identité, bien plus aussi que l’empreinte laissée par le monde au dedans. Il s’agit de libérer “un monde en marge du monde commun”<sup>506</sup>, libérant du même coup l’homme en sa prison et une autre façon d’être au monde. Ainsi, “la corporéité ne connaît plus aucune limite” puisque, écrit Michel Bernard, “non seulement, comme le dit Bergson, «elle va jusqu’aux étoiles», mais, selon le mot de Valéry, elle se déploie dans «l’infini esthétique» de notre pouvoir de sentir”<sup>507</sup>.

“Pour s’accomplir, [l’art, comme Dieu,] doit œuvrer là où tous – sont *un*. Et quand il fait don de cet *un*, alors survient à tous une richesse sans limite” écrit Rilke<sup>508</sup>.

Ainsi, par le geste artistique et dans l’œuvre autonome, résonnera à nos oreilles l’invitation de René Char à “[d]emeur[er] dans la pluie giboyeuse et nou[er] notre souffle à elle. Là nous ne souffrirons plus rupture, dessèchement ni agonie ; nous ne sèmerons plus devant nous notre contradiction renouvelée, nous ne secrèterons plus la vacance où s’engouffrait la pensée, mais nous maintiendrons ensemble sous l’orage à jamais habitué, nous offrirons à sa brouillonne fertilité, les puissants termes ennemis, afin que buvant à des sources grossies, ils se fondent en inexplicable limon”<sup>509</sup>.

---

<sup>505</sup> SALIGNON, Bernard : *La puissance en art, op. cit.*, p.155

<sup>506</sup> MALDINEY, Henri : *Art et Existence, op. cit.*, p. 68

<sup>507</sup> BERNARD, Michel : “De la corporéité fictionnaire”, in *op. cit.*, p. 534

<sup>508</sup> RILKE, Rainer Maria : *op. cit.*, fragment VIII

<sup>509</sup> CHAR, René : “Dans la pluie giboyeuse” in *Le Nu perdu, op. cit.*, p. 49

## Bibliographie :

AGAMBEN, Giorgio :

*Nudités*, Paris, Payot & Rivages, 2012

*Stanze*, Paris, Payot & Rivages, Collection Rivages poche petite bibliothèque, 1998

ANZIEU, Didier :

*Le Moi-peau*, Paris, Editions Dunod, Collection Psychismes, 1992

*Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, nrf, 2020

ARISTOTE : *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1995

BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Éditions des Mille et Une Nuits, 2001

BERNARD, Michel :

*Le corps*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Point Essais, 1995

“De la corporéité fictionnaire”, in : *Revue internationale de philosophie*, 2002/4 (No 222)

BEAULIEU, Alain : “L’expérience deleuzienne du corps”, in *Revue internationale de philosophie*, 2002/4 (No 222)

BEAUMELLE (de la), Agnès (dir.), RODARI, Florian, SCHEFER, Jean-Louis : *Alberto Giacometti, Le dessin à l'œuvre*, Gallimard / Centre Pompidou, 2001

BOLLACK, Jean :

“Pour une lecture de Paul Celan”, in *Lignes*, Éditions Hazan, 1987/1 n° 1

“Paul Celan : les enjeux d’une actualité”, *Savoirs et clinique*, 2003/1 No. 2

BÜRKLIN, Heidi : “Conversation avec Hans Hartung” in *Cimaise. Art et Architecture actuels*, No 119-129-121 (spécial Hans Hartung), septembre-décembre 1974

CARREIRAS, Maria Antónia : “Je jetai tout dans la main de personne...”, in *Le Coq-Héron* 2015/2 (No 221)

CELAN, Paul : *Entretien dans la montagne*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 1996

CHAR, René :

*Fureur et Mystère*, Paris, nrf Gallimard, 1962

*Le nu perdu*, Paris, Gallimard, nrf, 1978 réédition 2019

CHAREYRE-MÉJAN, Alain : *Expérience esthétique et sentiment de l'existence*, Paris, L'Harmattan, 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges :

*Phasmes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998

*Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, collection le temps des images, 1999

*La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008

DELEUZE, Gilles :

*Différence et répétition (1968)*, Paris, PUF, 1993

*Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, 1969

- DU BOUCHET, André : *L'ajour*, Paris, Gallimard, nrf, 2012
- ESCOUBAS, Eliane : *L'Esthétique*, Éditions Ellipses, 2004
- FOURCADE, Dominique (dir.) : *Cahier de l'Herne : René Char*, Paris, Le livre de poche, Biblio Essais, L'Herne (1971), 1988
- FREUD, Sigmund :  
*Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2010  
*La répétition, mémoire et compulsion*, traduction Olivier Mannoni, Payot & Rivages, Petite bibliothèque classiques, 2019
- GIACOMETTI, Alberto : *Écrits*, Paris, Hermann, 1991
- GLISSANT, Édouard : *Pays rêvé, pays réel*, Paris, nrf Gallimard, 2019
- HARTUNG, Hans :  
*Autoportrait*, Dijon, Les Presses du réel, 2016  
 "À chacun sa réalité" in *XXe siècle*, No 99, juin 1957
- HEGEL, G.W.F. : *Esthétique, III*, Paris, Champ, Flammarion
- HERGOTT, Fabrice (dir.), BURLURAUX, Odile, COCCIA, Emanuele, DECROUX, Benoît, MUNDY, Jennifer, WAT, Pierre : *Hans Hartung, la fabrique du geste*, Paris, Paris Musée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2019
- HÉSIODE : *Théogonie*, Paris, Rivages, 2018
- HOMÈRE, *Iliade*, XVI 667-675
- HUSSERL, Edmond : *Méditations cartésiennes*, traduction G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1992
- HUSTVEDT, Siri :  
*La femme qui tremble*, Arles, Actes Sud, 2013  
*Plaidoyer pour Eros*, Actes Sud, 2009  
*Un monde flamboyant*, Actes Sud, 2014
- JACOTTET, Philippe : *Poésie 1946-1967* (préface de Jean Starobinski), Paris, nrf Gallimard, 2015
- JULLIEN, François :  
*Les transformations silencieuses* (2010), Paris, Biblio Essais, Le Livre de Poche, 2014  
*Le nu impossible*, Paris, Point Essais, 2005  
*Vivre de paysage ou l'Impensé de la raison*, Paris, Gallimard, nrf, 2014
- KIERKEGAARD, Søren :  
*La répétition*, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poche petite bibliothèque, 2003
- LACAN, Jacques : *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, 2006



- MALDINEY, Henri :  
*Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 2003  
*Existence : crise et création* in : *Maldiney, une singulière présence*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, collection Encre marine, 2014  
*L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012
- MARTIN, Nastassja in *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019, p. 126
- MERLEAU-PONTY, Maurice :  
*L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Folio Essais, 1964  
*Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2001
- MICHAUX, Henri :  
*Face aux verrous*, Paris, nrf Gallimard, 2014  
*La nuit remue*, Paris, nrf Gallimard, 2015  
*Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, nrf Gallimard, 2013
- NIETZSCHE, Friedrich : *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1991
- PATURET, Jean-Bernard : "L'énigme de l'origine" in "Méditations sur la Théogonie d'Hésiode" in *Topique* 2003/3 (no 84),
- PLATON : *Le Banquet*, Paris, GF, Flammarion, 1964
- PLOTIN : *Du Beau*, Ennéades I, 6 et V, 8, (préface et traduction : MATHIAS, Paul), Paris, Presses Pocket, 1991
- PRIEUR, Jean-Marie : *Linguistique barbare*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2005
- RANK, Otto : *L'art et l'artiste* (traduction : Claude-Louis Combet), Paris, Éditions Payot, Petite bibliothèque Payot, 1998
- REY-FLAUD, Henri : *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Paris, Flammarion, Aubier, 2008
- RILKE, Rainer Maria : *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Éditions Allia, 2021
- SALIGNON, Bernard :  
*La puissance en art*, Saint Maximin, Théétète éditions, 1998  
*Les Déclinaisons du réel*, Paris, Le Cerf, 2006
- SCHAEFFER, Jean-Marie : *L'expérience esthétique*, version numérique éditée par Gallimard, Paris, et réalisée par Nord Compo, 2015
- STORSVE, Jonas (dir.), CASSEGRAIN, Guillaume, DE WAAL, Edmund, LEEMAN, Richard, YAU, John, : *Cy Twombly*, Paris, Centre Pompidou, 2017
- VERNANT, Jean-Pierre :  
*L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989  
*La mort dans les yeux*, Pluriel, 2011

WINNICOTT, Donald : *Les objets transitionnels*, Préface Gisèle Harrus-Révidi, Paris, Payot & Rivages, Petite biblio classiques, (2010), réédition 2017

Image utilisée page de couverture : LE CHATELIER, Hélène : *Beyond the surface 3*, Encre de chine et acrylique sur papier, 67 x 101 cm, 2016

\*

## Remerciements

Puisque nous n'avancions jamais seuls, j'adresse ici mes plus profonds remerciements :

À Frédérique Malaval pour m'avoir fait confiance en me permettant d'intégrer ce programme, pour avoir si bien nourri ma réflexion en me guidant dans le choix de lectures enthousiasmantes qui m'ont ouvert tant de portes, et enfin pour sa disponibilité sans faille, son attention souple et bienveillante, son efficacité impressionnante et son énergie communicative,

À David Brunel pour la sensibilité, la poésie et la simplicité de ses cours qui m'ont donné envie d'en savoir toujours plus,

À tous les auteurs, vivants ou morts, poètes ou philosophes, psychanalystes ou peintres qui m'ont galvanisée et transportée dans d'autres dimensions tout au long de l'année,

À Agnès Vandermarcq et Marie Dailey pour le prêt de nombreux livres d'art qui ont alimenté ma réflexion,

À Ghislain Le Chatelier pour ses nombreuses relectures attentives, sa disponibilité et sa patience,  
À Brune Le Chatelier pour ses encouragements et ses conseils d'étudiante avisée,  
Et enfin à Castille, Théotime et Amalric Le Chatelier pour leur endurance et leur patience, pour leur grande gentillesse et leur constance face à une maman très occupée...