

INTRODUCTION

LA FORCE DE LA FORME : ESQUISSES POUR UN DIALOGUE ENTRE LES DISCIPLINES DE L'IMAGE AUTOUR DU FIGURAL

Luca ACQUARELLI

Ce livre est le résultat de la journée d'étude intitulée « Le sens des images entre formes et forces. Du figuratif au figural et retour : analyses d'objets », organisée par le CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts) à l'Institut National d'Histoire de l'Art en avril 2012. Les débats et les échanges consécutifs à cette journée ont convaincu les intervenants de la vivacité des enjeux théoriques et des axes d'analyse suscités par la rencontre, et nous nous sommes accordés pour les réunir dans ce volume.

L'objectif commun qui anime les articles est d'aborder la question du sens des images à partir de la tension qu'il y a entre leurs formes et leurs forces. Ces deux termes ont une longue tradition dans les disciplines ayant parmi leurs objectifs l'analyse du sens des images. Ils ont inspiré un second couple de notions souvent utilisées dans le jargon des théories de l'images : le figuratif et le figural. Au croisement de plusieurs disciplines, de la psychanalyse à l'histoire de l'art et de l'esthétique à la phénoménologie, la philosophie, la morphologie et la sémiotique, ces quatre concepts ont ouvert des pistes de travail au cœur d'une recherche sur le sens et la subjectivité. Ils ont surtout une valeur relationnelle, c'est-à-dire qu'ils déploient toute leur opérativité lorsqu'ils se rencontrent, dans une tension réciproque.

Ainsi, un rapprochement entre ces termes ne représente pas une mise en parallèle, mais plutôt un ensemble problématique, c'est-à-dire un ensemble de catégories théoriques traversé par plusieurs disciplines, qui, dans le cas de ce livre,

est interrogé par le biais d'un débat sur les sens des images et de leurs agencements. En effet, les chapitres de ce volume s'inscrivent dans le débat théorique sur la forme et la force des images, et à partir de là, sur le figuratif et le figural, en nous proposant des analyses d'objets très divers, tant par leur statut énonciatif que par leur contexte de production. Plutôt qu'un point philosophique ou épistémologique sur une vaste problématique théorique ayant déjà donné lieu à plusieurs ouvrages¹, notre objectif est de mettre à l'œuvre certains outils théoriques pour en éprouver l'efficacité heuristique et les complexifier au sein des analyses elles-mêmes.

Dans cette introduction nous nous limiterons à observer les relations entre ces quatre catégories, en nous appuyant sur l'idée qu'elles ne s'agencent pas selon une logique d'opposition binaires, mais plutôt dans celle d'une possible cohabitation, voire d'une tension. En effet, la forme n'est pas le contraire de la force, tout comme le figuratif ne l'est pas du figural. Nous pourrions ainsi parler de la force d'une forme, en mettant les deux dimensions en rapport dialectique ; tout comme une interprétation tenant compte les forces à l'œuvre dans une image permettra de déployer son sens au niveau du figural. On pourrait ainsi avancer que si, d'une part, les lectures basées sur la reconnaissance des formes et la décodification figurative « découpent » nécessairement l'image en composants unitaires, quoique de nature et d'étendue variables, d'autre part, l'appréhension de la force et la lecture figurale manipulent des intensités qui se développent dans un continu graduel, débouchant sur une mise en tension. Tandis que la première lecture s'inscrit dans l'ordre du « discontinu », dans la recherche d'une idéale synthèse de formes, la seconde, qui d'ailleurs met en discussion la notion même de lecture, vise la dimension intensive du « continu ». L'une découpe en détails discrets, l'autre se plonge dans les tensions qui innervent l'image. Ces deux regards correspondent à des analyses bien différentes : si l'on omet de considérer la forme comme « agie » par la force, on se tourne vers une analyse statique, formelle ou figurative, incapable de rendre compte de l'opacité propre aux images.

Considérés sous un autre point de vue, les concepts de forme et de figuratif se trouvent, jusqu'à un certain degré, dans une relation d'opposition : en effet, les théories formalistes de l'art de la fin XIX^e et du début du XX^e siècle s'opposent aux

1. Pour un travail de ce genre, voir le récent numéro double de la revue *La Part de l'œil* : STEINMETZ R. (dir.), « Formes et Forces » et JDEY A. (dir.), « Topologies de l'individuation et plasticité chez Deleuze et Simondon » ; *La Part de l'œil*, n° 27-28, 2013. Le numéro 27, en particulier, est lui aussi le produit d'un colloque international, qui avait pour titre « Formes et forces. Aux croisements de l'esthétique et de la phénoménologie » (Université de Liège, 2009). Comme le dit le texte introductif de ce recueil, les notions de forme et force ont été abordées « sous l'angle d'approche de la méthode phénoménologique » (p. 6).

lectures iconologiques. Il suffit de penser à l'expression utilisée par Otto Pächt, historien de l'art de la seconde moitié du xx^e siècle qui s'inscrit pleinement dans la tradition formaliste, à propos de l'iconologie, une science qui dans sa version classique se base principalement sur une lecture des unités figuratives : une « histoire de l'art pour aveugles² ». Ces deux niveaux d'interprétation, le formel et le figuratif, ont ainsi souvent basé leur épistémologie sur leur différence. À titre d'exemple, nous constatons que dans le champ de la sémiotique visuelle, une sémiotique plastique (concernant la forme) s'est développée à côté d'une sémiotique figurative. Dans son article, Tarcisio Lancioni revient abondamment sur cette dimension sémiotique, rendant toute sa complexité à cette distinction (qui ne se limite pas, loin de là, à une double opposition entre formalisme et approche iconologique)³.

L'ouvrage n'abordera pas de manière globale, les présupposés scientifiques qu'impliquent ces termes et l'ensemble des questions qu'ils soulèvent. De même, cette brève introduction se limitera à des rappels concernant les notions évoquées, qui ont strictement trait à leur usage dans l'histoire de l'art et la théorie des images⁴. La notion de forme y possède une grande tradition, et une série de directions interprétatives. Rappelons ici la tradition « formaliste » de langue allemande qui, au tournant du xx^e siècle, s'impose avec des auteurs comme Adolf Hildebrand, Alois Riegl ou Heinrich Wölfflin. Malgré leurs différences non négligeables, les trois auteurs partagent une attention commune aux caractéristiques formelles de l'œuvre d'art et la recherche d'une méthode d'analyse objective ainsi que de lois formelles sous-jacentes à l'activité figurative. Nous nous limitons à rappeler comme dans son ouvrage *Renaissance et baroque* de 1888⁵, le suisse Wölfflin détermine les caractéristiques formelles de deux styles, le classicisme de la Renaissance et le Baroque, en les opposant sous l'angle de catégories bien précises – une étude que l'auteur approfondira dans les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de 1915 (paru en français en 1952)⁶, où il établit une série des formes visuelles articulées par les polarités de la forme linéaire et de la forme picturale, qui seraient à la base

2. PÄCHT O., *Questions de méthode en histoire de l'art* [1977], Paris, Macula, 1994.

3. À ce propos voir GREIMAS A. J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques – Documents*, n° 60, 1984.

4. Le seul cadre philosophique et esthétique des expressions « forme » et « force » suffirait à élargir considérablement l'horizon de l'étude. Parlant de force, par exemple, on ne pourrait contourner les notions de *dunamis* et d'*energeia* chez Aristote (dont se saisit d'ailleurs le texte de Bertrand Prévost dans ce volume).

5. WÖLFFLIN H., *Renaissance et baroque* [1888], Paris, Livre de Poche, 1967.

6. WÖLFFLIN H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution de style dans l'art moderne* [1915], Paris, les petits-fils de Plon et Nourrit, 1952.

de l'histoire de l'art dans son ensemble (polarités qui, d'ailleurs, rejoignent la dynamique de la transformation reliant l'un à l'autre le couple classique/baroque). Si l'on peut considérer aujourd'hui cette étude comme une démarche globalisante visant à repérer des archétypes formels à la base de toute peinture, il ne faut toutefois pas oublier la nature vaste et différenciée de l'approche de Wölfflin. À commencer par l'intention de l'historien de l'art suisse de relier cette dimension formelle à des configurations de sentiments et d'émotions. Cette ligne de recherche s'inscrivait dans le sillage de la théorie de l'empathie (*Einfühlung*), en vogue à l'époque, qui avait pour but la recherche des effets psychologiques et passionnels engendrés par l'art. L'approche formaliste de Wölfflin s'étend donc bien au-delà d'un découpage du tableau ou de l'image en unités minimales signifiantes, visant plutôt une sorte de force expressive de la forme. Telle approche témoigne ainsi la perméabilité et la dialectique entre les pôles de la géographie quadrangulaire des concepts sur lesquels nous entendons appuyer cet ouvrage.

De la même manière, il n'est pas possible d'inscrire la démarche iconologique entièrement du côté du figuratif. On peut simplement noter qu'une tendance à rechercher la signification d'unités symboliques et de contenu, extraites de la complexité globale de l'image, s'affirme dans beaucoup d'approches qui se réfèrent à l'iconologie, du moins dans sa version la plus traditionnelle. Pères fondateurs de l'iconologie, Erwin Panofsky ou Aby Warburg nous ont montré, quant à eux, la complexité de cette science et l'amplitude des pistes de recherche qu'elle rassemble⁷. Mais, là encore, l'objectif de ce recueil de textes n'est pas de retracer l'histoire épistémologique des quatre catégories ou des auteurs qu'ils les ont utilisées. Il s'agit bien plus de faire émerger les relations entre les différentes approches à l'analyse des images qui, par le biais de ces quatre notions, opèrent sur une dimension ouvrant la reconnaissabilité de la lecture du discontinu à la dynamique opaque du continu. Nous choisissons alors d'entrevoir cette dimension d'ouverture, de fêlure de la représentation, à partir de la notion de force. Celle-ci a donné lieu autant à des interprétations philosophiques qu'à des questionnements dans les domaines de l'art et des images. Dans son article, Bertrand Prévost nous rappelle que Leon Battista Alberti, quoique peut-être dans une seule logique d'hypotypose, nous parlait déjà d'« une force toute divine » dans la peinture, capable de donner

7. Il suffit de rappeler l'intérêt renouvelé dont fait aujourd'hui l'objet Aby Warburg, rendant toute sa complexité à la pensée de l'historien de l'art allemand sur des questions comme la survivance des images, dans une optique de montage de temps hétérogènes (enjeu théorique crucial de son projet inachevé de l'atlas Mnemosyne). À ce propos citons l'ouvrage d'un auteur sur lequel nous reviendrons : DIDI-HUBERMAN G., *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

vie aux absents. Nous nous bornerons ici à revenir sur quelques auteurs ayant marqué les débats à l'origine de ce livre.

La notion de force est centrale dans la sémiotique énergétique de Louis Marin, philosophe, historien de l'art et sémioticien souvent cité dans les essais de ce volume. Nous pensons que la célèbre expression de « mise en réserve de la force dans les signes⁸ » dépasse le cadre spécifique de son « portrait du roi » et de l'étude sur l'incarnation du pouvoir de Louis XIV dans ses différentes représentations ; elle concerne plus généralement le mécanisme de la présentation, ou mieux de la présentification d'une image, qui fait aussi son opacité⁹. Si ce mécanisme demeure central dans le cadre d'analyses consacrées au pouvoir politique, telle notre contribution, il ouvre également sur la possibilité d'analyser l'image à travers une logique de forces et de tensions. Si les forces sont en devenir – forces qu'une lecture figurative tend à neutraliser, elles ne peuvent pas se résoudre dans l'intelligibilité des formes reconnaissables du monde naturel. Dans ses études sur l'opacité des images et leur dimension réflexive, Marin déploie la théorie de l'énonciation benvenistienne pour constituer une approche spécifique du sens des images, au-delà de leur transparence. L'historien de l'art fera référence aussi au terme de *figurabilité*, l'un des procédés de la formation des rêves selon Sigmund Freud (auquel on reviendra plus largement dans ce texte) et qui constitue l'un des paradigmes pour penser les forces à l'œuvre dans les images¹⁰. En effet, Marin est sans doute l'auteur qui a le plus œuvré à construire un dialogue entre disciplines (histoire de l'art, sémiotique, philosophie et psychanalyse), pour rendre la complexité de l'image sans en désamorcer la charge affective au bénéfice du « savoir », et pour penser « l'œuvre comme machine à produire des affects¹¹. » Heureusement, depuis sa mort au début des années 1990, son legs a été insatiatement réactivé par ses disciples.

La dimension énergétique et affective de l'image et des forces à l'œuvre dans les formes de la peinture a également été questionnée par Gilles Deleuze¹², un

8. MARIN L., *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 12.

9. Pour un approfondissement de cette thématique mariniennne, nous nous permettons de renvoyer à notre propre article dans ce recueil.

10. À ce propos, voir l'entretien de Marin reportée dans « Le concept de figurabilité : ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse. Entretien avec L. Marin par Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj », *Nervure, Journal de Psychiatrie*, n° 1, 1990, p. 52-62 (aujourd'hui rééditée dans MARIN L., « Le concept de figurabilité », *De la représentation*, Paris, Le Seuil/Gallimard, 1994, p. 62-70.)

11. *Ibid.*, p. 58.

12. La dimension énergétique de la philosophie de Deleuze est au centre de deux numéros de la revue *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement)*, les deux sous la direction de Noëlle Batt et ayant pour titre, respectivement, « Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Chatelet », n° 22, 2004, et « Forces-figures, faire sentir les forces insensibles », n° 24, 2006-2007.

auteur qui s'est penché à plusieurs reprises sur le problème du sens de l'art visuel, et dont les écrits ont considérablement inspiré notre travail. Dans *Logique de la sensation*¹³, livre qui sonde la peinture de Francis Bacon, le chapitre intitulé « Peindre les forces » aborde la catégorie de la force comme un dénominateur commun à tous les arts : « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif¹⁴. » Le niveau figuratif de l'image artistique perd ainsi sa primauté dans la lecture deleuzienne, c'est pourquoi « la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle perd toute importance¹⁵ ». Les forces déploient leurs rapports dans les formes se trouvant fixées temporairement dans des manifestations sémiotiques variables. Deleuze parlera ainsi de la « force thermique » des paysages de Cézanne et de « la force inouïe d'une graine de tournesol » peinte par Van Gogh. Pour Deleuze, en tant que peintre ayant affronté directement « le problème de « rendre » visibles des forces qui ne le sont pas¹⁶ », Francis Bacon est au centre de cette problématique. Dans Bacon, la figure devient une force pathétique qui échappe au narratif et à l'illustratif; il s'agit d'une peinture qui s'exprime plus par force que par forme, une peinture non-abstraite mais qui (à l'instar de la littérature de Proust) ambitionne une « sorte de Figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative¹⁷ ». Ainsi, la peinture de Bacon ne cherche pas à rendre la force visible du mouvement, mais plutôt cet ensemble de forces qui, de manière imperceptible, s'exercent sur les corps, et en particulier les têtes des sujets.

Deleuze a beaucoup travaillé sur cette force de présence pathétique de l'image. Avec la *Logique de la sensation*, il se rapproche des analyses développées dans son livre *L'image-mouvement*¹⁸ sous le terme d'« image-affection », en particulier à propos du gros-plan (dont la Jeanne d'Arc de Carl Theodor Dreyer est l'emblème) et de l'espace quelconque (comme le désert de *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni) : des configurations visuelles qui suspendent le discernement de figures singulières, la narration et l'intelligibilité catégorielle. Pour le dire avec Deleuze, il s'agit de « singularités qui entrent en conjonction virtuelle, et constituent chaque fois une entité complexe. C'est comme des points de fusion, d'ébullition, de

13. DELEUZE G., *Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002.

14. *Ibid.*, p. 57.

15. *Ibid.*, p. 57.

16. *Ibid.*, p. 59.

17. *Ibid.*, p. 66.

18. DELEUZE G., *Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

condensation, de coagulation, etc.¹⁹ ». La force de l'image est donc apparentée à son sens le plus difficilement traduisible en mots, c'est-à-dire celui lié à l'affectivité, à la charge pathétique. Pour le dire avec Jean-François Lyotard, autre auteur crucial dans ce débat, lorsqu'il évoque le figural : « Le "figural" n'est plus du côté de la "signification" et de la rationalité, mais de l'expression et de l'affect²⁰. »

Deleuze développera également son concept de force à partir des études menées par Michel Foucault sur les rapports de pouvoir, en résumant notamment ses thèses principales dans un livre intitulé simplement *Foucault*²¹. La notion de force sera dès lors liée à celle de diagramme, terme qui chez Foucault indiquait le niveau abstrait des rapports de pouvoir dans l'analyse du panoptisme²². Un enjeu important d'une telle pensée diagrammatique visant les domaines du politique et du pouvoir, réside dans ses conséquences directes sur une certaine vision de l'histoire :

Il y a une histoire des agencements, comme il y a un devenir et des mutations de diagramme [...] L'histoire des formes, archive, est doublée d'un devenir des forces, diagramme²³.

Le diagramme rejoint ainsi ce seuil qui s'ouvre entre le visible et l'énonçable. Un problème aussi vaste qu'irrésolu, vu sa nature presque aporétique. En généralisant, et pour le ramener au domaine concerné par notre volume, nous dirons que cette approche se base sur l'irréductibilité de l'image au langage, que déjà Foucault mettait en évidence dans ses écrits des années 1960 : « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit²⁴. » En effet, dans son *Discours, Figure*²⁵ (1971), ouvrage dont Deleuze s'inspira directement, Lyotard lança une polémique envers les « sémiologues d'aujourd'hui » qui proposaient de

19. *Ibid.*, p. 146.

20. LYOTARD J.-F., *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 15.

21. DELEUZE G., *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

22. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975. Dans le parcours de Deleuze, en effet, la notion de diagramme, bien qu'elle varie en abstraction et en complexité selon les occurrences, est intimement liée à celle de force, y compris dans ses études, déjà citées, sur la peinture et le cinéma. Il suffit de rappeler ce qu'écrit Deleuze quant aux déclarations de Francis Bacon, qui, avec l'intention de dessiner un oiseau, termine par représenter un homme au parapluie/animal de boucherie écartelé : « Le diagramme a donc agi en imposant une zone d'indiscernabilité ou d'indéterminabilité objective entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus et l'autre pas encore. Il détruit la figuration de l'une et neutralise celle de l'autre », dans DELEUZE G., *Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 101.

23. DELEUZE G., *Foucault*, *op. cit.*, p. 49-51.

24. FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

25. LYOTARD J.-F., *Discours, Figure*, *op. cit.*, 1971.

« lire » l'image suivant une structure analytique importée de la linguistique. Dans ce volume, il reprenait en ces termes la dialectique entre forme et force :

L'opposition n'est pas entre la forme et la force, ou bien c'est que l'on confond forme et structure ! La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme²⁶.

Selon Lyotard, une tension semblable habite le discours : « [...] un discours est épais [...] il a lui aussi du *bougé consigné* en lui, du mouvement, de la force, pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens²⁷ ». La figure qui fait sens est alors plus proche d'un événement, d'un séisme, que d'une structure, avec tout son potentiel de figuration, de dé-figuration, ou de fracture. C'est en considérant le niveau du figural que l'on accède à ce « bougé consigné » qui déstabilise, à l'instar du travail onirique, la cohérence d'un espace perceptif ou discursif. Pour cela, l'articulation des signifiés ne représente pas la principale voie heuristique : elle peut au contraire occulter les mécanismes du sens des images. Selon Lyotard, la déformation opérée par la figure traverse, pour ainsi dire, trois profondeurs du figural, dans l'épaisseur du discours : la *figure-image* qui dérègle les unités perceptives du « réel » discursif, la *figure-forme* qui opère dans un plan d'immanence au-delà des contraintes extensives du discours, et la *figure-matrice*, véritable source énergétique qui traverse les manifestations sans jamais affleurer. Le rêve, tout comme l'art, est appelé à libérer le désir, source primordiale de l'enjeu figural lyotardien : mais si le rêve risque d'être englouti par le discours normatif de la psychanalyse, l'art demeure loin de toute réconciliation, à la surface de l'instance figurale la plus profonde.

Ce bref rappel à propos de Marin, Deleuze et Lyotard, ne doit pas faire oublier que ces auteurs appartiennent à des traditions très différentes et parfois opposées, ou tout du moins en relation polémique. Mais dans les trois cas, et c'est l'intérêt de les convoquer ensemble dans ce contexte, on retrouve l'idée d'une force arrêtée, ou mise en réserve dans les signes. Un « bougé consigné », pour reprendre la belle expression de Lyotard, qui donne vie à une sémiotique-esthétique énergétique et dynamique : c'est-à-dire à une dimension figurale qui ne peut adhérer au niveau discontinu du figuratif. Chez Marin, cette dimension relève avant tout de problématiques énonciatives au sens d'une sémiotique visuelle ; chez Deleuze, l'enjeu semble plus centré sur une approche phénoménologique. Chez Lyotard enfin, l'inspiration freudienne qui permet de penser l'opacité du discours reste prééminente, bien qu'il se base également sur la phénoménologie de Merleau-Ponty.

26. *Ibid.*, p. 14.

27. *Ibid.*, p. 14-15, nos italiques.

Comme nous l'avons rappelé, les deux termes de figuratif et de figural découlent d'une tension entre forme et force. Mais ils partagent la même racine, le latin *figura*, terme dont le large champ philologique et sémantique a été approfondi dans le livre d'Erich Auerbach consacré au sujet²⁸. Nous nous limiterons ainsi à rappeler l'importante résonnance théologique de ce terme, utilisé en référence à l'incarnation du corps dans l'eucharistie. Tertullien, l'un des Pères de l'Église, écrivait : « Il fit du pain son propre corps, en disant : "ceci est mon corps", c'est-à-dire la *figura* de mon corps ». Comme le dit Philippe Dubois, « Tout le débat sur la dialectique entre l'abstrait et le concret, le matériel et le spirituel, [...] le littéral et le spirituel, [...] est en jeu dans cette conception, dialectique et paradoxale, de l'Incarnation²⁹. » De même, ce terme indiquait une prophétie en acte, c'est-à-dire quelque chose qui préfigurait une narration à venir : l'Ancien Testament est généralement interprété comme figure, et donc comme préfiguration du Nouveau Testament. Cet ordre de la préfiguration ouvre sur la vaste problématique du montage de temporalités au sein d'une image : dans son étymologie même, le mot *figura* contient déjà cette double dimension, à la fois visible et codifiable mais aussi en puissance et en devenir, « mutabilité dans la permanence³⁰ ».

Couramment, le figuratif décrit le plan de la *mimesis*, entendue comme une représentation ressemblante des objets du monde naturel. Comme on l'a souligné, l'iconologie dans sa version traditionnelle a donné une sorte de prévalence à cette reconnaissance des objets du monde et à leur signification symbolique. Si le figuratif entend soumettre le visible au lisible, le figural met au cœur de son approche l'opacité même de la dimension du visible. Le figuratif est donc « mis en tension » par le figural. L'opacification de la forme par la force, cette opacité figurale qui s'en suit, est liée à une continuité du sens qui ne peut se décrire à travers des unités minimales ou des traits de signification différentiels. Il s'agit de mobiliser des descriptions de l'ordre du processus, des qualités progressives, ou encore des niveaux d'intensification. Cette tension entre le discontinu et le continu est d'abord liée aux instances énonciatives : il existe un résidu énonciatif qui, au-delà de quelques traces, reste invisible dans le cadre de l'énoncé. Il participe, en revanche, de manière fondamentale à la construction du sens de l'image.

28. AUERBACH E., *Figura*, Paris, Macula, 2003. Voir aussi à ce sujet le recueil AUBRAL F. et CHATEAU D. (dir.), *Figure, Figural*, Paris, 1999, et notamment le chapitre de Ph. Dubois, « La Question des Figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », p. 11-24.

29. *Ibid.*, p. 17

30. AUERBACH E., *Figura, op. cit.*, p. 56.

Au début des années 1970, la reprise et la fortune renouvelée, si l'on peut dire, du concept de figural, est due à Lyotard lui-même. Comme on l'a déjà mentionné, le figural y pointe l'épaisseur du discours (au sens large), qui n'est pas à lire mais à voir, ou pour le dire avec Luc Vancheri, qui a récemment consacré un ouvrage aux « pensées figurales des images », et qui participe à celui-ci avec un long entretien, l'essentiel du texte de Lyotard est « une défense de l'œil et du sensible, de l'énergie qui fonde et froisse tout texte, de l'image qui refuse le refuge de la signification comme fin dernière de sa mise en jeu dans le langage³¹ ». Ainsi, à la base de l'approche lyotardienne il y a la dynamique freudienne des procédés de formation des rêves, la manière dont ils parviennent à figurer. L'heuristique du modèle analytique de Freud va donc bien au-delà de ses interprétations d'œuvres d'art (de Léonard ou de Michel-Ange) dont les limites ont déjà été pointées. Nous retiendrons en particulier le paradigme du « travail du rêve » (*Traumarbeit*), basé sur les quatre procédés décrits dans *L'interprétation des rêves*³² : condensation, déplacement, prise en compte de la figurabilité et élaboration secondaire. La figurabilité a notamment inspiré une grande partie du travail de l'historien de l'art Hubert Damisch ; je me limiterai ici à citer la référence qu'il y fait dans sa célèbre *Théorie du Nuage* :

Au même titre que le rêve, où Freud voyait une manière de régression de l'ordre linguistique à l'ordre perceptif, la peinture est appelée à figurer nombre de relations conceptuelles par des procédés formels dont la mise au jour conduit à étendre considérablement le domaine de la « figurabilité » (*Darstellbarkeit*, pour en emprunter le concept à la *Traumdeutung*) : l'analogie qu'on est tenté de marquer entre l'art et le rêve étant moins fondée au niveau du sens et des fonctions [...] qu'à celui du travail, un travail qui s'effectue à la jointure du dit et du perçu³³.

Cette « forme particulière de pensée » qu'est le rêve (comme disait Freud), s'est avérée un concept opératoire très puissant et Damisch, un an après Lyotard, semble en avoir cueilli le nœud théorique plus fécond, pensant les procédés de figurabilité du rêve à l'instar d'une théorie de l'art qui oblige à revenir sur le seuil vertigineux entre le dit et le perçu. En effet, une grande partie des études explorant la dimension figurale du discours et des œuvres d'art puisent dans les études freudiennes, et en particulier celles qui sondent les images du rêve et leur formation.

31. VANCHERI L., *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 103.

32. FREUD S., *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

33. DAMISCH H., *Théorie de Nuage, Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 126-127. Je tiens à signaler qu'en novembre 2013, le colloque international « Hubert Damisch, l'art au travail » organisé dans le cadre de l'INHA a été consacré à l'approche analytique de l'historien de l'art.

Nous reviendrons longuement sur cette source dans l'interview avec Luc Vancheri, qui se veut comme un approfondissement de cette introduction et une conclusion/ouverture théorique du parcours d'analyse multidisciplinaire tracé par ce livre. Il me semble toutefois nécessaire ici de revenir sur un livre qui, s'inscrivant dans la lignée des travaux de Damisch et de Marin, a approfondi les éléments d'une théorie de l'image basée sur le *visuel* (*opacité*) plutôt que sur le *visible* (*transparence*). Il s'agit du livre *Devant l'image* de l'historien de l'art George Didi-Huberman, l'un de ses premiers textes, publié la même année qu'un volume sur Fra Angelico et dont il recueille, en quelque sorte, les prémisses méthodologiques³⁴. Le jeune auteur, pas encore quadragénaire à l'époque de la parution de ces deux volumes, entamait son riche parcours sur l'« ouverture » de l'image à travers sa propre temporalité et sa matière problématique, à travers un montage fécond de sources philosophiques et d'histoire de l'art, qui ne cesse depuis de susciter un débat critique. À travers sa lecture de Freud (en contrepoint de la lecture critique de Panofsky), le volume marque un passage d'une iconologie figurative faite d'enjeux symboliques à une iconologie analytique qui met au premier plan l'opacité de l'image, ouverte par le jeu figural. Une opacité de type énonciatif, entre « représenter » et « se présenter » dirait Louis Marin, mais qui rend compte aussi des effets de *subjectilité* propres à la matière picturale, objet central des travaux de Didi-Huberman³⁵. À ce propos l'auteur mobilise la notion du pan et non celle du détail. C'est le célèbre « pan de mur jaune » de la *Vue de Delft* de Johannes Vermeer que dans *La Recherche* Marcel Proust fait advenir aux yeux de Bergotte, troublant sa vision et son expérience phénoménologique jusqu'à la mort. Les pans que Didi-Huberman repère dans les tableaux, et notamment dans les tableaux de Vermeer, s'opposent aux détails : ils ne peuvent être détachés et coupés de l'ensemble du tableau, à la manière du détail iconologique, parce qu'ils « infectent » tout le tableau, leur nature étant celle de zones d'intensité à capacité d'expansion : ils défigurent la ressemblance tout en se présentant sous le couvert d'une fausse mimesis – comme les images des rêves selon Freud. Comme l'écrit l'historien de l'art, les pans sont « des intensités partielles dans lesquelles les rapports habituels du local et du global se trouvent bouleversés : le local ne peut plus s'y “décompter” du global, comme dans le cas du détail ; au

34. DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, et *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990. Dans un ouvrage précédent, Didi-Huberman avait déjà exploré la littérature freudienne, posant les bases de sa recherche sur une figuration symptomale : *Invention de l'hystérie – Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

35. *Ibid.*, p. 181-182.

contraire, il l'investit, il l'infecte³⁶ ». Le pan a le statut sémiotique du « symptôme » qui nous rend des significations instables, rétives à toute logique de relations transparentes. Le symptôme, comme l'écrit Didi-Huberman, est à concevoir comme un concept à « double face » qui, à l'aide d'une théorie de la dé-figuration basé sur la *Traumarbeit*, se trouve à la lisière du champ phénoménologique et du champ sémiologique, là où devrait se placer la théorie de l'art.

Pour revenir sur les mots de Lyotard cités plus haut, il convient d'insister sur le fait que depuis la sémiotique visuelle, contre laquelle il s'élevait au début des années 1970, les choses ont beaucoup évolué dans cette science des processus de signification et du sens. La sémiotique d'inspiration greimassienne s'est penchée depuis les années 1980/1990 sur des questions qui dépassent le niveau de la narrativité et de la signification *strictu sensu* pour envisager une sémiotique énergétique du continu. Nous retiendrons surtout les développements théoriques consacrés aux sémiotiques passionnelles et, d'autre part, ceux consacrés à la sémiotique tensive (l'une des approches adoptées dans le texte de Maria Giulia Dondero), où l'espace de la signification devient un espace réglé par de gradients d'intensité. Une sémiotique du continu qui, en se ressaisissant de problèmes phénoménologiques écartés auparavant, se donne pour but l'élaboration d'une solidarité entre le sensible (l'intensité, l'affect, etc.) et l'intelligible (le déploiement dans l'étendue, le mesurable, etc.), et « serait susceptible de répondre de l'apparition du discontinu³⁷ ». Cette sémiotique répond-elle aux questionnements de Roland Barthes, lorsqu'il parlait d'un sens obtus qui se matérialise au-delà d'un sens obvie (il écrivait dans son célèbre texte consacré aux photogrammes d'Ivan le Terrible par Eisenstein : « je crois que le sens obtus porte une certaine émotion »³⁸) ? Il nous semble que l'on peut répondre par l'affirmative à cette interrogation, en ajoutant que la sémiotique qui travaille aujourd'hui les images (surtout en France et en Italie) a marqué bien des étapes dans l'exploration de ce territoire, que Barthes a seulement envisagé.

En simplifiant, malgré des différences méthodologiques marquées, les approches d'analyse du figural partagent une ambition commune : analyser les forces « invisibles » (ou peu visibles) qui « animent » l'image en dépit – ou avec la participation – de sa figurativité. Afin d'étudier les objets visuels au-delà d'une pertinence figurative ou thématique, est-il possible de faire dialoguer ces deux

36. *Ibid.*, p. 302.

37. Voir à ce sujet FONTANILLE J. *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1998 et FONTANILLE, J. et ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

38. BARTHES R., « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du Cinéma*, n° 222, juillet 1970, repris dans Id., *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Le Seuil, 2002, p. 485-506, p. 493.

dimensions sans que l'une ne nie l'autre ? Et surtout, est-il possible d'agencer ces deux niveaux afin d'approfondir l'étude du sens/des sens de l'image ?

Dans les articles qui suivent, l'élément de la force des images est souvent interrogé dans sa dimension pragmatique, en relation avec un spectateur qui s'inscrit dans le mécanisme même du sens de l'œuvre. La force croise ainsi deux importantes dimensions des images : l'anthropologique (les images comme médiations de transformations culturelles) et la phénoménologique (les images comme agents de synesthésie).

Tarcisio Lancioni, non sans avoir détaillé un parcours méthodologique entre formalisme esthétique et sémiotique qui croise quelques points déjà abordés dans cette introduction, consacre son texte à une analyse du célèbre *Retable d'Issenheim* de Matthias Grünewald comme lieu d'une médiation multiple du salut du spectateur/ fidèle/malade. L'article introduit d'emblée la dimension énonciative des instances virtuelles inscrites dans l'énoncé même, à savoir l'énonciateur (simulacre de l'auteur) et l'énonciataire (simulacre du spectateur). À travers la place centrale accordée à cette dimension énonciative, le questionnement sur la présence des images et sur les effets des forces qui se déploient dans ses formes (et en dépit de celles-ci) se fait inévitable.

Xavier Vert propose une analyse détaillée de plusieurs figures du tombeau de Jules II dans l'église de San Pietro in Vincoli à Rome, en se focalisant sur la statue de Moïse de Michel-Ange. L'auteur décrit le mécanisme de ce groupe sculptural en tant que machine d'un « temps différé », propre de la fin des temps. Un dispositif de forces qui se révèle performatif dans le cadre de la conversion du spectateur. En effet ce dispositif doit être pensé à l'intérieur du mouvement qui, au *Cinquecento*, diffusait l'« utopie politique » de la conversion des juifs au christianisme, à laquelle renvoient plusieurs éléments de San Pietro in Vincoli. Incarnation de ce mouvement arrêté, la statue de Moïse, qui constitue le noyau central du dispositif, devient ainsi une figure de la conversion.

Notre propre contribution rejoint, en quelque sorte, le problème de la performativité des images, au sens des dispositifs figuraux analysés par Lancioni et Vert. Plutôt que des chefs-d'œuvre artistiques, elle interroge le sens des images dans sa complexité, au niveau d'une iconographie moins problématique en apparence (mais pas moins efficace), à savoir les œuvres de propagande de la dictature fasciste. Ces objets visuels habituellement au cœur d'analyses symboliques relevant d'une iconologie du pouvoir en vertu de leur apparente discernabilité, sont analysés ici selon la perspective de la tension diagrammatique du pouvoir et des forces à l'œuvre dans l'image, dans le sillage des travaux de Marin, Foucault et Deleuze

– mais aussi des thèses du livre *De la Compacité* de Miguel Abensour, dont s'inspire fortement la réflexion.

Le texte d'Angela Mengoni aborde la force figurale à partir d'une analyse détaillée du montage verbo-visuel qui constitue le mécanisme majeur du livre d'artiste *War Cut* de Gerhard Richter. Le régime de visibilité de la guerre et de sa médiatisation (faite d'images pauvres, peu mémorables, et de narrations qui sont à leur tour combinées avec d'autres types d'informations) est remis en cause, réactivé de son atrophie par ces éléments de nature indiscernable que sont les photographies des détails d'un tableau abstrait du même artiste. Celles-ci déploient toute leur force figurale sur l'horizon narratif d'articles de presse parus au tout début de la Guerre en Irak en 2003, les ouvrant à une pluralité énonciative et temporelle qui s'appuie sur une « imagination intermédiaire » (titre de l'ouvrage du philosophe italien Pietro Montani, que Mengoni cite largement) entre figurativité photographique et dé-figuration picturale.

Maria Giulia Dondero introduit un problème similaire à un niveau plus théorique, en plaidant pour la spécificité de l'image et sa propre manière de « faire sens » en se distanciant, en définitive, du langage verbal. Son essai analyse des forces qui visent à désactiver le caractère affirmatif d'une image, voire à le nier. Dans la perspective d'une sémiotique tensive, l'auteur pose le problème en terme de degrés de présence que peut acquérir une image. Son approche entend ainsi laisser de côté la notion de négation logique (la relation binaire oui/non), propre au langage verbal, pour envisager une négation graduelle qui serait pratiquée dans les images. Elle introduit des concepts sémiotiques d'une grande opérativité heuristique dans le cadre des enjeux traités dans ce volume. On mentionnera simplement ici que l'épaisseur du sens des images est étudiée sous l'angle de leurs « modes d'existence » et de la cohabitation de différentes grandeurs au sein d'une même image selon « des différences de potentiel et des dissymétries d'assomption énonciative ». L'approche des modes d'existence (non seulement ceux du virtuel et du réalisé, mais aussi les cas intermédiaires – ascendant et descendant –, d'actualisé et de potentialisé) s'avère un outil théorique particulièrement opérant pour saisir le sens « en devenir ».

Bertrand Prévost propose à son tour une critique de l'usage même de l'expression de « force de l'image », qu'il enjoint de ne pas laisser glisser vers une sorte de rhétorique ou de « mysticisme esthétique ». Les catégories extensives (qui concernent la différenciation des formes ou encore les quantités) et les qualités sensibles sont en quelque sorte dépassées, dans cette analyse, par le sens en devenir de l'œuvre en puissance. Un état de puissance dont il faut bien se méfier, puisque malgré l'apparence qu'il donne de précéder la réalisation, il n'est possible

qu'en vertu de la mémoire d'états précédemment réalisés. Le passage à cet état de potentiel, comme état d'intensité, nous rapproche du mode d'existence des images souvent évoqué dans l'article de Dondero. Pour émerger, cette puissance doit s'articuler à une dimension intensive, dont Prévost détaille les enjeux théoriques complexes.

Le texte de Giovanni Careri introduit une approche phénoménologique qui rend compte de la dimension énergétique du sens. L'auteur nous propose une analyse du célèbre tableau du Caravage, *L'enfant mordu par un lézard*, dont le corps est saisi par un spasme. Ce dernier ne correspond à aucune sensation rationalisée dans une figure (par exemple la douleur), mais plutôt à la décharge d'un ensemble de forces qui empêchent l'image d'être codifiable ou entièrement lisible. Un chiasme irrésolu, tant pour le jeune homme représenté que pour le spectateur, qui est appelé à faire une expérience temporelle de l'entre-deux, où le corps devient l'objet agi par la force : entre l'intelligible est le sensible s'ouvre alors une temporalité du devenir, corrélée à une aspectualité de la chair.

Une interview avec Luc Vancheri clôt cet ouvrage, tout en l'ouvrant vers des recherches futures. Ce chapitre d'une grande densité fait le point sur la dimension freudienne/lyotardienne de l'approche figurale, en reprenant des thématiques abordées dans cette introduction, qu'il ouvre sur un art absent des autres articles du volume, le cinéma. Ce chapitre a, entre autres, le mérite de revenir épistémologiquement et politiquement sur un sujet qui reste au centre des approches freudiennes du figural : le désir, cette force libidinale qui serait au travail dans les images du rêve et qui serait aussi, en quelque sorte, le moteur du figural ainsi conçu. Cet entretien fut aussi le prétexte pour revenir sur des œuvres et des artistes chers à l'auteur, comme Harun Farocki ou João Sousa Cardoso.

La trame interdisciplinaire des ces essais a eu pour objectif majeur la « traduction » des nuances plus ou moins marquées dans l'utilisation d'une série de termes théoriques au niveau de différents cadres sémantiques et disciplinaires. En faisant dialoguer des approches plurielles de l'image, tout en préservant l'autonomie des démarches d'analyse, ce dialogue, bien que tout juste esquissé, aura finalement poussé les disciplines à sortir de leurs certitudes pour faire face à des questions renouvelées.

Je remercie le CEHTA et l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) pour leur accueil pendant les deux années de ma bourse Marie Curie (bourse intra-européenne, projet *People*, qui a rendu possible, entre autres choses, l'organisation de cette journée d'études ainsi que la publication de cet ouvrage).

Mes remerciements vont aux auteurs, pour la rigueur et la générosité intellectuelle qu'ils ont montrées tout au long de cette recherche collective. J'adresse un remerciement tout particulier à Giovanni Careri, directeur du CEHTA qui m'a apporté tout son soutien, tant pour l'organisation de la journée d'étude de 2012 que pour l'édition de ce volume.

Un grand merci à Marie-Madeleine Ozdoba, doctorante au CEHTA, pour sa patience et son acuité dans la révision des textes et leur mise en forme. Je tiens à remercier aussi Nicole Gouiric, secrétaire du CEHTA, pour sa réactivité et son soutien sans faille au niveau administratif. Merci à ma compagne Vega Partesotti et au petit Giulio pour m'avoir encouragé dans ce travail.

Ce livre, tout comme la journée d'étude qu'il encourageait de ses vœux, sont dédiés à la mémoire du sémiologue et historien de l'art Omar Calabrese, coordinateur de ma formation doctorale à l'université de Sienna et figure intellectuelle familière du CEHTA et de l'EHESS, disparu en mars 2012.

Bibliographie

- AUERBACH E., *Figura*, trad. D. Meur, Paris, Macula, 2003.
- AUBRAL F. et CHATEAU D. (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BARTHES R., « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du Cinéma*, n° 222, juillet 1970, repris dans *id.*, *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Le Seuil, 2002, p. 485-506.
- BATT N. (dir.), « Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Chatelet », *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement)*, n° 22, 2004.
- BATT N. (dir.), « Forces-figures, faire sentir les forces insensibles », *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement)*, n° 24, 2006-2007.
- DAMISCH H., *Théorie de Nuage, Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972
- DELEUZE G., *Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE G., *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- DELEUZE G., *Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN G., *Invention de l'hystérie – Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1998.
- FONTANILLE J. et ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD S., *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967

- GREIMAS A. J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques – Documents*, n° 60, 1984, p. 5-24.
- JDEY A. (dir.), « Topologies de l'individuation et plasticité chez Deleuze et Simondon », *La Part de l'œil*, n° 27-28, 2012-2013, p. 138-257.
- LYOTARD J.-F., *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MARIN L., *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- MARIN L., *De la représentation*. Paris, Le Seuil/Gallimard, 1994.
- PÄCHT O., *Questions de méthode en histoire de l'art* [1977], Paris, Macula, 1994.
- STEINMETZ R. (dir.), « Forme et forces », *La Part de l'œil*, n° 27-28, 2012-2013, p. 6-137.
- VANCHERI L., *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.
- WÖLFFLIN H., *Renaissance et baroque* [1888], Paris, Livre de Poche, 1967.
- WÖLFFLIN H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution de style dans l'art moderne* [1915], Paris, les petits-fils de Plon et Nourrit, 1952.