

Introduction

« Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main ; il a beau se recroqueviller en ce petit parallépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. Dès qu'on l'interroge, elle perd son évidence ; elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit qu'à partir d'un champ complexe de discours¹. » Tel se veut cet ouvrage qui rassemble une sélection de textes écrits entre 1989 et 2010, disséminés dans des ouvrages et revues universitaires, en France et à l'international. Écrits à partir de commandes ou dans des actes de colloques, quelques articles sont inédits. Certains ont été pensés en réaction à des lectures d'ouvrages qui me donnaient l'envie de leur donner une suite différemment articulée au travail créateur ; d'autres, à partir de l'hypothèse que les œuvres pouvaient fonctionner autrement que ce que des critiques en disaient. Un certain nombre a trouvé son impulsion dans des phrases énigmatiques de philosophes, d'artistes ou d'écrivains. Comme un détective recherche un criminel, c'est le cœur de cette énigme que je souhaitais approcher. Sachant qu'elle demeurerait voilée, je voulais la rendre visible sous le voile. En somme, il fallait trouver les images qui feraient apparaître, en écrivant, la « doublure d'invisibilité du visible » de Merleau-Ponty². La donner à voir par l'écriture, par une sorte d'*ekphrasis*, en accord avec Oscar Wilde énonçant dans *De profundis* « qu'une idée n'a de valeur que si elle s'incarne et devient image³ ».

Au moment de réunir en un volume ces fragments de discours, une cohérence a dû se construire. Il serait vain pourtant de chercher l'unité d'un auteur, mais plutôt son identité errante et plurielle, comme celle de l'artiste que je suis aussi. Je voudrais que l'énigme affecte ce que Foucault a nommé la « fonction-auteur ». On trouvera ici « des possibilités stratégiques diverses qui permettent

1. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 34.

2. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de *Notes de travail*, texte établi par C. Lefort, accomp. d'un avert. et d'une postface, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.

3. O. Wilde, *De profundis. La Ballade de la geôle de Reading*, précédés de *L'Artiste en prison* d'A. Camus, trad. et préf. L. Lack et J. Besson, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 2004 [1905 ; 1898], p. 152.

l'activation de thèmes incompatibles, ou encore l'investissement d'un même thème dans des ensembles différents⁴ ». La construction de cet ouvrage ne renvoie qu'à ce livre qui a lieu comme événement ici et maintenant. Il faut donc traiter chaque moment de ce volume dans le jeu des reflets avec les autres textes de régimes divers, des plus « académiques » à des essais, tous « écrits » dans un rythme et une vitesse qui ont semblé être justes : ajustés à ce qui voulait être dit à ce moment-là (pas à ce qu'un hypothétique « je » singulier aurait entièrement voulu). Foucault affirme que « tout ce qu'il arrive au discours de formuler se trouve déjà articulé dans ce demi-silence qui lui est préalable, qui continue à courir obstinément au-dessous de lui⁵ », à ceci près – comme le souhaitait le philosophe – que notre souci de l'écriture ne fait pas taire ce non-dit, formule de l'énigme elle-même, mais au contraire le laisse poindre, transparaître et disparaître, et lui donne, en quelque sorte, sa couleur écrite.

L'Énigme du visible s'annonce comme titre dans sa *fonction générique*, par rapport à chaque texte *spécifique* qui en déploie l'une des facettes, à la manière d'un kaléidoscope. On aura compris que le discontinu – qui, depuis les débuts de la physique quantique, a remplacé la continuité illusoire des faits historiques, des courants artistiques et des mouvements de la pensée – est une loi de cet ouvrage. On n'y trouvera pas ce que rejetait Foucault : de soi-disant influences, mais des rencontres et des carrefours ; on n'y trouvera guère de pensée linéairement déductive, faussement logique, engagée par des théories projetées sur des œuvres, mais la pensée de notre époque, qui est celle des réseaux, de la dissémination, de l'intertextualité, des lignes de fuite. De la fragmentation, enfin.

De même que *La Recherche* apparaît à un moment à Proust comme l'ouvrage qu'il cherche à écrire et qu'il s'aperçoit qu'il est déjà écrit (et l'œuvre comme quête est le sujet de *La Recherche*), cet ouvrage s'est trouvé agencé comme un puzzle déjà mentalement résolu. Au vrai, depuis la thèse d'État, l'idée de publier un livre personnel a été supplantée par le geste d'assembler, le jour venu, des fragments en un ou deux ouvrages. Ainsi fonctionne l'allégorie telle qu'elle est développée par Walter Benjamin et que nous avons reprise dans le premier texte. L'œuvre d'arts visuels en est le paradigme. Elle est, depuis l'invention du cinéma, un montage de ces fragments sauvés du passé par « l'Ange de l'Histoire » et qui doit battre au rythme d'un cœur collectif, celui du regardeur (ici du lecteur). La folie de l'artiste est que cela « fasse corps » à chaque regard. « N'achève l'œuvre que d'abord ce qui la brise, pour faire d'elle une œuvre

4. Foucault, *L'Archéologie*, op. cit., p. 52.

5. *Ibid.*, p. 36.

morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole⁶. » En somme, ce qui s'agence en un tout fragmentaire devait réussir à se composer en discours plutôt qu'en livre (au sens foucaldien) ; cet agencement par montage et bifurcations s'accorde aux technologies actuelles : c'est à partir de fragments dispersés dans un ordinateur qu'une image ou un texte apparaissent dans leur cohésion à l'écran ; une image numérique, en dépit des millions de pixels qui en assurent la meilleure définition possible, peut d'un coup se désagrèger, ruinant la belle illusion de réel qui peut faire se confondre une image digitale et une image analogique. De fait, aujourd'hui où notre quotidien est informatisé, notre monde est entièrement fragmenté par un horlogisme implacable. Le numérique est-il à cet égard l'héritier du ^{xx}e siècle fracassé par deux guerres mondiales, les guerres coloniales et des dictatures ?

Qu'est-ce que l'énigme du visible à notre époque où nous pensons que tout a été vu et peut être perçu, grâce aux appareils les plus performants à la portée du plus grand nombre ? Pourtant, les puissants télescopes échouent à capter la matière noire de l'Univers, invisible et donc incalculable. J'incline à penser que la matière que l'art façonne est cette « matière noire » ou « masse manquante », réfractaire aux calculs, que les astrophysiciens ne peuvent que simuler. L'énigme est la pièce inconnue du palais, la tache aveugle au fond de notre œil, ce qu'on ne voit pas quand on a le nez dessus, ce qui est à la fois trop loin et trop proche. C'est cet X, l'inconnu de la création. Ce qui, au cœur de l'œuvre, n'a plus de nom ou n'en a pas encore, qui peut être traité de tous les noms : multiplié par X (voir les hétéronymes et les pseudonymes). Tout ce qui se trouve déplacé, rejeté hors catégories, hors des points fixes, des lieux communs et des chemins balisés ; ce qui se tient sous les apparences, sous les surfaces où disparaît la clarté de l'évidence ; ce qui est confié, la nuit – comme les nouveau-nés de légitimité douteuse – aux carrefours, où Œdipe rencontre plusieurs fois son destin. Œdipe qui se découvre, à la fin de la tragédie, l'inverse de ce qu'il croyait être⁷. Énigme lui-même. Au croisement de l'autochtonie et de la cité historique ; passage de la naissance autochtone à la filiation patrilinéaire. Tel Œdipe, c'est au terme d'un long parcours qu'à la fin ce que nous appelons le visible se découvre l'inverse de ce que nous avons cru voir jusqu'alors. La véritable énigme n'est pas la question de la Sphinge à laquelle Œdipe trouve la réponse, logique et rationnelle. Elle est le chaos présentifié par la chimère et l'Autre du

6. W. Benjamin, « Les affinités électives de Goethe », dans *Essais I, 1922-1934*, trad. et préface de M. de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983 [1955], p. 98-99.

7. Voir J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'« Œdipe-Roi » », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1972, p. 101-131. On sait que ces auteurs récuse la prégnance de la psychanalyse dans les mythes de la Grèce ancienne.

corps d'Œdipe, qui s'incarnera par contagion dans le corps des habitants de Thèbes dont il est le roi. L'errance d'Œdipe aveugle fait écho à celle de Dionysos, né de Sémélé, fille du roi de Thèbes, bâtard de Zeus, qui serait le paradigme de l'artiste. Notre hypothèse est que la filiation de tout artiste dévie de sa lignée, qui en est brisée d'une quelconque façon et le fait s'écarter de la voie droite, comme lorsque Dante se retrouve en enfer. On en trouvera maints échos dans ces textes, dans les changements de nom des artistes ou leur usage des hétéronymes, leur façon d'être ailleurs. Il s'ensuit nécessairement que l'auteur se doit d'être soi-même énigme, pour avoir quelque chance de rencontrer l'obscur et le secret. « Qui veut être médiateur doit d'abord être déchiré, qui veut assumer le pouvoir de la communication doit se perdre dans ce qu'il transmet et pourtant se sentir lui-même incommunicable⁸. » Le programme de ce livre est encore énoncé par Blanchot : « Celui qui veut rencontrer l'obscur doit le chercher dans le jour, regarder le jour, devenir jour pour soi. » C'est Hölderlin qui formule l'énigme comme apparaître : « Énigme est le pur jaillissement de ce qui jaillit / Profondeur qui tout ébranle, la venue du jour. »

L'énigme serait un contre-coup, l'équivalent du second coup du Big Bang, charnière entre une trame collective et une trame singulière d'espace et de temps. L'énigme du visible est le point de réversibilité du temps, comme la rime en poésie permet que le temps « retourne », *répète l'origine*. Loin d'être un point de vue frontal, le point de vue sur l'énigme est un regard oblique en train de se retourner derrière la représentation et qui entrevoit ce qu'il y a derrière : non seulement l'origine, mais l'autre extrémité du retournement : la mort. Deux points-plis, points-limites que les scientifiques, on le sait, échouent à saisir. Au vrai, les tâches de la science et de l'art s'opposent. Alors que la science s'intéresse aux relations des choses entre elles, l'art s'attache aux rapports entre les êtres humains et le monde, expérimente des formes d'émotions renouvelées selon chaque époque, participant de la cognition. Les neurosciences ont enfin découvert la fonction cognitive des émotions, et donc de l'art. L'énigme touche aux structures profondes de l'esprit. Est-ce un hasard si René Thom dénombre sept catastrophes à l'origine de sa morphogénèse ? Si celles-ci élaborent un cycle complet où la chute (*cata-*) s'annule en se repliant dans l'espace mental, qui n'est toujours que peaux du monde repliées, dépliées, dupliquées ? Et si la matière noire est invisible, pourquoi serait-elle noire, sinon en souvenir de la peur du noir que chaque adulte, qu'il soit ou non astrophysicien, a connue enfant et garde en soi ?

La méthode d'approche est celle de la poïétique, dont on a pu dire qu'elle échouait à se constituer comme science. Peut-être, de la même façon que

8. M. Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1984 [1949], p. 131.

Michel Foucault oppose l'archéologie au structuralisme. Scellée dans l'œuvre en procès, pourtant là sous nos yeux, achevée, l'énigme est visée sous l'angle de la poïétique, science et philosophie des conduites créatrices, inventée par Paul Valéry, lui-même philosophe, poète et dessinateur. Car ce qu'une œuvre cèle est la manière dont elle s'est faite, l'accomplissement conceptuel de son devenir, enraciné dans le sensible. Le procès, qui met l'auteur aux prises avec son œuvre, est instauration : déploiement d'opérations créatrices, formation et non forme achevée, genèse, voire palingenèse. Nous touchons ici à une poïétique de la réception à travers la formule célèbre de Duchamp : ce sont les regardeurs qui font les tableaux. Mais il faut aller plus loin : « Il n'y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique », affirme Francis Ponge dans les *Proèmes*⁹, croisements de prose et de poésie. Ce qui rejoint Oscar Wilde pour qui la critique est créatrice. « En un sens, comme dit Valéry, le langage est tout, puisqu'il n'est la voix de personne, qu'il est la voix même des choses, des ondes et des bois. [Ainsi] la vraie philosophie [consiste à] saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement. Saisir ce chiasma, ce retournement. C'est là l'esprit¹⁰. » Fonctionnant selon le chiasme de la vision, l'œuvre d'arts visuels est trajet expérientiel et non projet tendu linéairement vers un achèvement. L'œuvre-processus est en procès avec elle-même, se retourne en boucle sur les moyens qu'elle emploie, ruse avec eux, les soumet à la question, les fait « se barrer ». Plus que de polysémie, il s'agit de dissémination, de déhiscence de l'œuvre au sein des replis du sensible, d'étoilement des sens par l'inclinaison l'un vers l'autre des contraires ou des différences. Battement de l'œil entre le visible et l'invisible. Réversibilité de la *mêtis*¹¹, cette intelligence conjecturale du chasseur, homme ou animal, s'identifiant avec sa proie, se faisant l'inverse de ce qu'il est, visant un but pour en atteindre un autre.

C'est à partir de son expérience de poète que Valéry, reprenant *La Poétique* d'Aristote, a inventé la poïétique, science des conduites créatrices. La méthode consiste à prendre appui sur la création en acte, en extraire les concepts et la problématique, formuler une hypothèse; le cas échéant, confronter l'œuvre de l'artiste et ses discours, en chercher l'intime relation. Bien plus, Valéry nous livre une philosophie de la création similaire à celles d'Eliot, Blanchot et Foucault : aucune personnalité ne s'exprime dans l'œuvre; qui s'en dit l'auteur est le produit de l'œuvre et non l'inverse. Nous pourrions dire avec Valéry : « Qu'est-ce

9. F. Ponge, *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 129.

10. M. Merleau-Ponty, *Le Visible*, *op. cit.*, p. 204 et 252.

11. M. Détienne, J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978 [1974].

donc qui nous fera concevoir le véritable ouvrier d'un bel ouvrage ? Mais il n'est positivement personne. Qu'est-ce que le Même, si je le vois à ce point changer d'avis et de parti, dans le cours de mon travail, qu'il le défigure sous mes doigts. [...] Et cependant cela est bien de moi-même, puisque mes faiblesses, mes forces, mes redites, mes manies, mes ombres et mes lumières, seront toujours reconnaissables dans ce qui tombe de mes mains¹². » Pour Blanchot, « L'inspiration ne signifie rien d'autre que l'antériorité du poème par rapport au poète, [elle] n'est pas le don d'un secret d'une parole, consenti à quelqu'un d'existant déjà ; elle est le don de l'existence à quelqu'un qui n'existe pas encore¹³. » Le critique T. S. Eliot, écrivain de théâtre, affirme avec véhémence que la poésie « n'est pas l'expression de la personnalité, mais une façon d'échapper à la personnalité. Mais, bien entendu, seuls ceux qui ont de la personnalité, et des émotions, savent ce que signifie vouloir leur échapper¹⁴. » Alors, qu'est-ce qu'une œuvre donne à voir ? Valéry encore nous le souffle, dans un texte sur le gastéropode : « Nos artistes ne tirent point de leur substance la matière de leurs ouvrages, et ils ne tiennent la forme qu'ils poursuivent que d'une application particulière de leur esprit, séparable du *tout* de leur être¹⁵. » Il va sans dire que toute expérience d'artiste nous le confirme. Qui suis-je quand je suis aux prises avec une œuvre en train ? Ni femme ni homme, en tout cas.

De l'artiste au regardeur, six chapitres se sont imposés : l'artiste migrant ; le dessin et le corps créateur ; l'image analogique et l'image numérique ; l'œuvre en procès, croisements et métissage ; l'espace et le lieu ; enfin, le regardeur et ses discours. Il a semblé préférable de classer les textes en blocs aisément repérables, compréhensibles par tous : la complexité étant dévolue à la lecture. Nous faisons confiance au lecteur, usager d'internet, pour découvrir les connexions de certains textes d'un chapitre à l'autre, établir un parcours à sa guise, par exemple relier les occurrences de la couleur, de la légende ou de la lumière, suivre les variantes créatrices du souffle et du *punctum*, retrouver Duchamp avec Beuys et Journiac, comparer les fonctions ludique et rituelle de l'art, lire dans le désordre ou commencer par la fin. Notre esprit nous dit chaque jour que la pensée n'est pas linéaire et que l'énigme doit être approchée par la reprise incessante de thèmes entrelaçant une sorte de *Motif dans le tapis* (Henry James). Valéry, déjà, dans *L'Idée fixe*, fait dire au médecin-artiste que la durée est hors de prix. Pour cette raison, une idée fixe ne peut pas plus exister qu'une

12. P. Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hythier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1973, p. 483.

13. Blanchot, *La Part du feu*, op. cit., p. 104.

14. T. S. Eliot, *Essais choisis*, trad. et présent. H. Fluchère, Paris, Seuil, 1999 [1932], p. 36.

15. P. Valéry, *Œuvres*, t. 1, op. cit., p. 904.

danseuse ne peut rester éternellement sur ses pointes. En revanche, ces textes reviennent à quelques points de départ comme autant de passages obligés pour avancer : nous faisons nôtre la formule de Jabès, qui exprime la nécessité de revenir à un point de départ qui se veut le point de tous les départs. Points qui se déplacent, déportent le propos, le décentrent, semblent l'égarer. Ainsi des formules énigmatiques qui ont mis en mouvement la réflexion ; par exemple : « prière de toucher » (Duchamp) ; « je vaux par ce qui me manque. Je me suis fait ce qui me manquait » (Valéry) ; « le réel est ce qui revient toujours à la même place » (Lacan) ; « l'image, c'est ce dont je suis exclu » (Barthes). Ainsi le *punctum* barthésien, dans la mesure où son auteur en a seulement esquissé les conditions d'apparition et l'a limité à la photographie, revient comme une énigme visuelle à incarner et à amplifier.

L'ordre des chapitres a cependant un sens. « L'artiste migrant » est au début car, sortant du cercle familial et social, l'artiste est fait du matériau que ses migrations font naître. Niki de Saint-Phalle, dans son genre et à son époque, est une migrante exemplaire. Cette figure d'artiste s'oppose à la première de couverture d'un ouvrage récent sur *L'Artiste*. L'autoportrait célèbre de Raphaël dans son atelier y présentifie le poncif de l'artiste au masculin : avec sur les genoux la Fornarina, son modèle et sa maîtresse, il tient, dans ses mains qui l'enlacent, un pinceau (qui signifie « petite queue »). Agnès Fal de Saint-Phalle, dite Niki, joue à tuer son amant, se livre à ses *Tirs*, véritables rituels collectifs ; assassinant la peinture, défiant la guerre et la société, elle joue, avec Tinguely, à « Bonnie and Clyde ». Elle inaugure dans ce chapitre la figure du double : Roussel migrant en Duchamp, Marcel Duchamp et Rose Sélavy (qui n'est pas un « modèle » mais un *alter ego*, le devenir femme de Marcel, migrant en Rose). M'appuyant sur certains de ses propos récurrents, j'ai voulu démontrer que Duchamp masquait, sous la posture de pornographe intellectuel mise en général en avant, la souffrance d'un manque d'amour de la part de sa mère, et de la mort d'une sœur aînée l'année de sa naissance. On verra comment Duchamp réapparaît dans le paysage de son œuvre posthume : *Étant donnés*, comme le meurtrier (de la figure-sœur assassinée) caché dans le paysage, à la manière des dessins de presse à la page des jeux où le chasseur est caché dans les arbres. Il nous invite à le retrouver. La fonction ludique et l'ironie, dans l'art, transfigurent la souffrance, en permettant la migration et la mutation. Comme *La Lettre volée* d'Edgar Poe, *l'énigme en art ne se résout pas par un raisonnement logique et rationnel*. Mais en se mettant dans la tête du voleur.

La gravure de Dürer en dessinateur, dont le corps se compare étonnamment à son célèbre *Rhinocéros*, inaugure le second chapitre (« Le dessin et le corps créateur »). Mon expérience de dessinatrice, avec le retour au dessin des années 1970-1980, est l'occasion de comprendre l'anatomie du geste créateur,

de questionner les dispositifs et les enjeux du dessin quand il emprunte les matériaux de la sculpture, d'en déplier et délier les ruses (la *mêtis*). Le « Quatrième Corps » énigmatique de Valéry, modèle de l'artiste au travail, pourrait être celui de Dürer. C'est un corps intermittent qui émerge, procurant cet accroissement existentiel de l'artiste. L'exploration des profondeurs du corps ramène cette « substance inexplicable, étrangère à tout ce qu'il sait, et qui est pourtant l'essentiel¹⁶ » dans cet accroissement, où l'artiste « dépasse la mesure ». Cet *hubris*, Valéry le nomme l'« implexe », ni inconscient, ni subconscient, mais virtualité, possibilité du plus grand nombre de connexions, « ce en quoi et par quoi nous sommes éventuels ».

« L'image analogique et l'image numérique » est définie génériquement par *l'imagen*, cycle des métamorphoses, s'inscrivant dans la tradition de *l'imagen* funéraire romaine. La photographie analogique tire sa force de sa mobilité, de ses croisements avec l'histoire des autres arts : le cinéma, la peinture, voire l'architecture. Ni leur servante, ni leur maîtresse, mais leur transpropriation expropriante, leur doublure et leurs faux (au sens anatomique) les tapissant de l'intérieur, prenant d'eux une triviale et auratique empreinte. La légende, qui se retrouvera à la fin de l'ouvrage, est ici posée comme consubstantielle à la photographie, intrusion dans l'image d'un langage nouveau, d'un hors-champ. Mais où se trouve la part artistique d'une œuvre numérique, qui la dissocie des autres images? Par exemple (dans l'analyse de *La Plume* d'Edmond Couchot), quelle est la différence entre une œuvre interactive et un jeu vidéo? Dans l'énigme incarnée, issue du croisement de la fonction ludique et de la fonction rituelle. L'art numérique n'est ni dans la perfection, ni dans la complexité technique (ou technologique), ni dans la virtuosité, mais dans l'accueil de l'instant qu'il faut saisir vite dans son *aphanisis*, en étant la question et celui qui la pose.

« L'œuvre en procès, croisements et métissages » développe l'idée que l'essentiel réside dans l'approfondissement de l'univers de l'artiste plutôt que dans la spécificité des moyens, toujours hybrides, métissés. En cela, ce chapitre conclut les précédents dénombrant les techniques, du dessin aux nouvelles technologies. Des danseuses de Degas à Smithson, Le Gac, Sartre et Proust. On y verra la vision « triviale » de l'art, les croisements entre la danseuse et le centaure. Avec ironie, Jean Le Gac détourne la tradition de l'odalisque, d'Ingres à Picasso en passant par Matisse. Celle-ci prend le pouvoir : « L'art, assez! dit l'odalisque. » Et encore : « Alors, comment ça va la mort de l'art, dit-elle sans se retourner croyant parler au peintre. » Elle ne veut plus être asservie par le peintre et traitée en marchandise dont on userait et qui aurait, précisément,

16. P. Valéry, *Cahier B 1910*, dans P. Valéry, *Œuvres*, t. 2, éd. établie et annotée par J. Hythier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 578 et 711.

trop servi. *L'odalisque parle*, enfin, enfin elle a son mot à dire, elle peut « en placer une », pour la première fois dans l'histoire de l'art. La parole des odalisques, l'air de rien, fait tache. Elle répond à ce propos de Walter Benjamin : que la prostitution de masse dans les grandes villes allait finir par développer chez les femmes des « caractères masculins ». Traduisons : que, marquée par le sceau de la marchandise, de sa puissance de prolifération égale à celle de la machine, de l'animal et de la plante, les femmes allaient progressivement cesser d'être soumises à la fonction procréatrice pour occuper le terrain de la création. Échapper au cadre social où on a voulu les enfermer.

« L'espace et le lieu » : comment les comprendre réciproquement ? Matisse cherche toute sa vie la « sensation d'espace ». Il tracera une voie depuis la Salomé, modèle de ses odalisques, vue dans l'atelier de Gustave Moreau, au calme de la chapelle de Vence. De même qu'il a réuni le dessin et la couleur, il a concilié ce que G. Moreau pensait incompatibles : « le bordel » et « le ciel ». Car Matisse, s'appuyant sur l'architecture qu'il unit à la peinture, retrouve grâce à la *Danse de Merion* – ronde des muses dénouée – le chemin mythique perdu entre la terre et le ciel. Et cela est le lieu, dont l'unité existe si nous ne sommes pas nous-mêmes désunis. Cette unité requiert un ailleurs : une formule, une voix, permettant de fonder un lieu où nous sommes enfin sauvegardés de la dispersion aux carrefours. L'objet duchampien, *Fontaine*, fonde un tel lieu. De même que la couleur locale provient d'un ailleurs, l'expérience du paysage est la réconciliation de plusieurs paysages éloignés dans l'espace et le temps, leur point fugitif de croisement, que l'art seul peut saisir. Ce paysage-monde échapperait au local et au global. Il surgirait d'une rencontre créatrice, d'un dépaysement. Il unirait, comme aux premiers âges de l'humanité, les vivants et les morts ; l'énigme de tout paysage résiderait dans la place que notre corps n'y trouve pas. Ainsi le paysage serait le non-lieu inhabitable, inhumain. Seulement habité par « la mort dans les yeux ».

Le dernier chapitre, « Le "regardeur" et ses discours », est placé sous le double signe du *punctum* (Barthes) et du « choc » (Benjamin). On sait depuis Duchamp que les regardeurs font les tableaux, et après Barthes que toute image est une image écrite. Nous verrons, après Merleau-Ponty, « qu'il faut autre chose que le corps pour que la communication se fasse, faire germer un langage », afin de faire parler l'enfant, « l'être sauvage », qui nous est commun. Cendrars l'écrivain, avec son bras droit amputé à la guerre, qu'il nomme sa « main coupée », nous apprend que le réel dans l'art est ce qui peut se toucher du doigt de cette main devenue fictionnelle. Il nous dit qu'avec le doigt, nous pouvons toucher le ciel, à condition de l'écrire dans le rythme approprié et que cette écriture soit comme une quête du graal. Notre modèle est la littérature, de même que Duchamp préférerait être influencé par un écrivain plutôt que par un

peintre, et c'est ici l'écriture qui invente un nouveau regard. La *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso, hybride de peinture, de collage et de texte, est analysée comme on le ferait d'un Duchamp, à partir du constat que cette première peinture avec collage ne montre pas de chaise et ne comporte pas de collage de cannage de chaise, comme on le croit souvent. Son titre ne dit pas ce que l'on doit voir et ce n'est pas avec nos yeux que nous voyons. C'est pourquoi il fallait pour finir interroger cette énigme des légendes des œuvres quand celles-ci ont disparu : quelles sont leurs fonctions critiques ? Dans ce chapitre s'ajoutent les extrêmes : d'un côté le *punctum*, le doigt sur la « blessure » de l'œuvre que l'on touche, le cri avant tout langage, de l'autre les discours sur l'œuvre disparue (ainsi la plus célèbre de tous les temps, de l'illustre Apelle de Cos, décrite en une demi-page par Pline l'Ancien).

Le premier texte de cet ouvrage dit que l'artiste part du point de rupture, de l'instant où « la voie droite est perdue », mais c'est aussi son but. C'est pourquoi ce point de rupture de la voie, rupture avec le langage savant, est le *punctum*, retour à l'*infans* (qui ne parle pas). Sans doute faut-il être aussi artiste pour trouver que le langage du regardeur a son point de départ dans le cri, que la voyance a le sien dans le contact avec l'extrémité du doigt. Nous arrivons à la conclusion que, pour voir, il faut faire deux choses à la fois : être trop près et trop loin. Le regardeur contemporain s'invente au point de croisement de ces excès. Qui perd de vue le *punctum*, le point unique et précis, la blessure opérée en nous par l'œuvre quand celle-ci nous touche, qui ne se tient sans relâche en ce point de non-langage qui est le point de tous les départs, ne verra rien¹⁷.

Il ne sert à rien de dépasser ce carrefour, cet autre nom pour dire aussi le réveil ou le seuil, la brisure entre la nuit et le jour, le passage du rêve au réveil. Le carrefour est cette image en mouvement d'un seuil de pierre que nous pouvons voir dans certaines gravures de Dürer. *Comme si toute image provenait des métamorphoses d'une pierre tombale édifiée en temps de guerre et que l'art accomplissait la dissémination de ses fragments, qui sont autant d'énigmes sur notre route.*

17. Cette hypothèse partage la thèse avancée par D. Arasse dans *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003. Elle se démarque en revanche de ce qu'écrit du *punctum* J. Rancière, dans *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2009 [2003].