

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 28 numéro 3
hiver 2000 • 2001

m é l a n c o l i e e n t r e l e s a r t s

collaborateurs

Olivier Asselin
Michel Fournier
Marie Fraser
Chantal Hébert
Johanne Lamoureux
Irène Perelli-Contos
Marie-Josée Pinard
Christine Ross
Johanne Villeneuve

iconographie

Lani Maestro

compte rendu critique

Denis Bellemare

hors dossier

Jacques Fontanille
Herman Parret

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité
de Johanne Lamoureux et de Marie Fraser

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC. Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsables du présent numéro : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

Page couverture : Lani Maestro, *Cradle (Couche)*, 1996. Étamine, ficelles de sisal, nattes de palme.

Installation présentée au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo : Elizabeth Davis.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Christine ROSS, Université McGill
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDEROM ANNUEL)

INDIVIDUEL
Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)

INDIVIDUELLE
Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$
* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INSTITUTIONNELLE
Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

(VERSION INTERNET)

INDIVIDUELLE (version Internet)
Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 8\$

INSTITUTIONNELLE (version Internet)
Canada : 10\$
États-Unis : 10\$
Autres pays : 10\$

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Ste-Foy, Québec, G1V 2M2, (418) 657-4246.

PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie La Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

m é l a n c o l i e e n t r e l e s a r t s

Présentation / <i>Johanne Lamoureux et Marie Fraser</i>	5
L'ORDINATEUR DE CHRIS MARKER. Mélancolie et intermédialité / <i>Johanne Villeneuve</i>	7
CRIS ET MÉDIATIONS ENTRE LES ARTS : de Lessing à Bacon / <i>Johanne Lamoureux</i>	13
DU PICTURAL AU PHOTOGRAPHIQUE. Une rencontre re-visitée / <i>Marie-Josée Pinard</i>	23
LES LIEUX DE LA MÉLANCOLIE CHEZ LANI MAESTRO <i>Une présentation de Marie Fraser</i>	33
DÉPRESSION DU SPECTACLE DE LA SUR-NATURE : réflexions autour du travail de Diana Thater / <i>Christine Ross</i>	43
L'HISTOIRE RUINÉE, LES MAÎTRES TRAHIS. De l'adaptation / <i>Olivier Asselin</i>	53
D'UN ART DU MOUVEMENT À UN ART EN MOUVEMENT : du cinéma au théâtre de l'image / <i>Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos</i>	65
FONCTION RHÉTORIQUE DE LA RÉFÉRENCE INTERMÉDIATIQUE : sida, témoignage et intermédialité / <i>Michel Fournier</i>	75
Compte rendu critique	
CINÉMA ET INTERMÉDIALITÉ / <i>Denis Bellemare</i>	85
Hors dossier	
LE CORPS SELON DUCHAMP / <i>Herman Parret</i>	89
ENVELOPPES, PROTHÈSES ET EMPREINTES : LE CORPS POSTMODERNE (À propos et à partir de l'étude d'Herman Parret) / <i>Jacques Fontanille</i>	101
RÉSUMÉS / ABSTRACTS	112
NOTICES BIOGRAPHIQUES	114

m é l a n c o l i e e n t r e l e s a r t s

une présentation de Johanne Lamoureux et de Marie Fraser

Certains des articles réunis dans le présent numéro ont comme point de départ le colloque inaugural du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI)¹. Si comme l'écrit Jürgen Müller, « nous entendons par " intermédialité " qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de " monades " ou de médias isolés est irrecevable »². La plupart de ces textes traitent des arts visuels et/ou médiatiques, mais nous n'avons pas souhaité les chapeauter d'une désignation qui les caractériserait de la sorte, en les distinguant du champ général de la production culturelle, car une telle singularisation, en impliquant une séparation des médias, nous semblait aller à l'encontre du projet même de l'intermédialité, du souci d'arrimage et de la pensée des confluences qui l'animent. Nous avons donc résolu de mettre plutôt en relief par le thème annoncé le fait que ces articles sont effleurés, traversés ou travaillés, selon les cas, par la perte, le brouillage, l'indétermination, la dépression, autant de leitmotifs que nous avons condensés sous le nom de la mélancolie, ce syndrome qui signale une blessure, souvent invisible, de l'illusion identitaire.

Mis à part l'horizon imposé par ces textes, la question de la mélancolie entre les arts demande à être contextualisée ici à partir d'un triple étayage. En premier lieu, elle prend malgré tout acte de notre corpus en tant qu'elle réactive le type saturnien de la figure de l'artiste. Plus près de nous, elle permet de rappeler que la mélancolie, par son instabilité conceptuelle même³, a été, dans l'histoire de l'histoire de l'art, un important embrayeur interdisciplinaire et qu'elle a à ce titre contribué à la reconfiguration épistémologique de l'étude historique et *symptomatique* des arts, qui s'amorce au siècle dernier dans la mouvance de l'école de Warburg. Enfin, et surtout, dans l'acception psychanalytique qui vient d'être évoquée, la mélancolie résume admirablement le difficile exode des beaux-arts hors de la fiction moderniste du médium autarcique. Il est possible que cette sortie interminable favorise une flânerie entre les arts et se manifeste désormais, non pas à travers un attachement indénouable à la pureté du médium, opaque et résistant, mais par une croyance devenue problématique dans le potentiel intrinsèquement critique de la moindre hybridation interartiale. Néanmoins, la conjoncture mélancolique, à ce point de l'histoire de l'art, réalise en la traduisant en symptôme cette sortie à la fois désirée mais déchirante dans les renoncements qu'elle exige. La perte redoutée n'est bien sûr pas celle d'un médium au programme bien défini dont l'attraction s'est épuisée mais celle de l'élan et de la certitude du projet qui sous-tendait une telle conception du médium.

Cet espace de la mélancolie *entre les arts* n'est peut-être pas à chercher uniquement du côté de Freud, il a de nombreuses affinités avec la conception benjaminienne. On sait le rôle quasi paradigmatique que la mélancolie joue pour Walter Benjamin. Travaillant entre les médiums autant qu'entre les médias, les installations de Lani Maestro, sous l'égide desquelles nous inscrivons ce numéro et qui sont présentées par Marie Fraser, nous positionnent dans ces lieux de la mélancolie.

Chacun(e) des auteur(e)s en arrive d'une manière ou d'une autre à identifier, ou du moins à désigner, cette perte qui s'exprime dans, par et à travers la figure de la mélancolie, et qui fait souvent retour dans les motifs du vestige, du résidu et de la ruine. Les textes réunis ici mettent ainsi en évidence non pas la rupture avec le passé, mais bien la reconnaissance d'une transformation épistémologique *déconcertante*, qui touche non seulement le domaine de l'image ou des médias mais celui de l'histoire, du savoir et de la connaissance. Il ressort également de ces textes la nécessité de définir l'intermédialité aujourd'hui d'un point de vue théorique tout en dégageant certains de ses ancrages historiques. Cette visée est reconduite ici moins par les vertus du modèle que par la force de l'exemple, un parti pris qu'il faut peut-être attribuer au fait que les arts visuels s'y trouvent privilégiés.

On ne peut parler d'intermédialité sans d'abord parler de médiation, comme le souligne Johanne Villeneuve, et sans poser le rapport du sujet ou du corps au médium et à la technologie. En plus de se faire mélancolique, l'intermédialité devient une scène de ruines et un lieu de résistance. Christine Ross définit une intermédialité qui « déprime » l'image et qui incite à repenser la relation au spectacle. On ne saurait poser un tel rapport à l'histoire et à l'épistémologie sans avoir recours aux interdisciplinarités et aux contaminations entre les médiums qui sont considérés comme prémédiatiques ; c'est le cas, dans l'exemple proposé par Marie-Josée Pinard, de la naissance de la photographie et de ses liens étroits, régis par les visées de la « portabilité », avec le médium pictural envisagé à travers une équation particulière entre, d'une part, un genre (le portrait) et, d'autre part, un format et une technique (la miniature). Johanne Lamoureux étudie comment autour du cri la théorie esthétique et la pratique picturale ont formulé différents arrimages entre forme et contenu, qui tous font signe vers la séduction interartiale et vers la blessure dont elle menace la toujours fantasmatique intégrité des médiums.

L'intermédialité, tendue aujourd'hui vers une nouvelle convergence médiatique, relève également, et peut-être initialement, de l'adaptation. À partir de sa réalisation d'une adaptation vidéo de l'adaptation théâtrale de Denis Marleau des *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, Olivier Asselin témoigne à la fois des résistances qui surviennent lors des déplacements ou des transferts d'un médium à un autre et de la *resilience* de l'œuvre-source. L'article de Chantal Hébert et d'Irène Perelli-Contos éclaire certaines modalités du théâtre de l'image de Robert Lepage et les bouleversements qu'elles entraînent au sein de la représentation scénique traditionnelle. Le texte de Michel Fournier, analysant des productions culturelles qui thématisent le sida, fait ressortir certains enjeux d'une culture médiatique motivée par une esthétique de la contamination où s'affrontent différents discours.

Ainsi, en plus de contribuer à une réflexion sur l'interartialité et l'intermédialité et d'identifier certaines de leurs modalités et certains de leurs effets dans le domaine des arts et de la production culturelle, ce numéro propose aux lecteurs des études de cas dans des domaines tour à tour complices, voisins, rivaux, que sont le cinéma, le théâtre, la littérature et les arts visuels, ceux-ci étant déclinés ici à travers la peinture, la photographie, l'installation ou la vidéo.

1. D'autres textes issus du colloque de La Nouvelle Sphère intermédiatique I ont récemment été publiés dans « Cinéma et intermédialité » (sous la dir. de S. Marinillo), *Cinémas*, printemps 2000 ; et dans « La Croisée des médias » (sous la dir. d'A. Gaudreault et de F. Jost), *Sociétés et représentations*, CREDHESS, n° 9, 2000.

2. J. E. Müller, « Top Hat », *Cinémas*, vol. 5, n°s 1-2, automne 1994, p. 213.

3. On lira à ce sujet le chapitre sur *Les Enfants de Saturne* dans R. Klibansky, *Le Philosophe et la mémoire du siècle. Entretien avec Georges Leroux*, Montréal, Boréal, 2000, p. 149-165. Sur l'interdisciplinarité de la mélancolie, voir M.-C. Lambotte, *Le Discours mélancolique : de la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, 1993 et, plus récemment, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1999.

L'ORDINATEUR DE CHRIS MARKER

MÉLANCOLIE ET INTERMÉDIALITÉ¹

CHRIS MARKER

JOHANNE VILLENEUVE

Pour l'écrivain albanais Ismaïl Kadaré, les premières légendes seraient les premières sculptures, comme autant de « chemins menant de la mort à la vie ». Au milieu de la fête dionysiaque et sous l'effet du vin, les sculptures – enveloppes des morts – paraissent se mouvoir, comme si les morts revenaient à la vie². Cette « vie » advient toutefois sous le mode de la « revenance », car c'est bien le mort qui revient parmi les vivants, à *travers la légende*, c'est-à-dire dans la matérialité même de la pierre; simplement, la pierre se meut, agite la mort en elle comme la vie dans sa chrysalide. La légende, suggérait Kadaré, espace de « voiles et de brouillards », fournit donc « une lecture fantomatique du monde », pour le meilleur et pour le pire, car les statues de Staline appartiennent aussi à la légende. La chrysalide auratique enferme et produit l'espérance d'un monde meilleur; en elle se préparent autant de désastres que de merveilles.

Puisque le titre de cet article annonce l'ordinateur de Chris Marker, ceux qui ont vu le film *Level Five* auront sans doute perçu, dans ce bref prélude consacré à la légende et à sa chrysalide, une affinité avec le film: assise devant un ordinateur, une femme au nom auratique (*Laura*), filmée plein cadre, se livre à un jeu vidéo terrible: reconstituer la « bataille » oubliée d'Okinawa – événement fantôme de la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Ce jeu est aussi ce qui reste à Laura d'un homme qu'elle a aimé et qui est mort – perte qui s'emmêle sur la spirale du temps si chère à Marker, et dont la profonde mélancolie rejoint une autre mémoire: les morts d'Okinawa, les suicidés solitaires et collectifs, les archives du siècle, la falsification de l'histoire et les témoignages des survivants.

Laura est si proche du spectateur – immense visage et immense bouche sur l'écran immense – qu'elle fait justement écran et renvoie à l'impossible communication, à ce qui la sépare de *l'autre côté*, à savoir le côté des morts, mais aussi le côté où nous sommes et qui la désigne, elle, en un miroir insolite, « fantôme ». Intervient la voix de Marker lui-même, spectrale, parlant de sa rencontre avec Laura au passé, croisant sa voix à la sienne, pénétrant dans la zone où circulent les images. Leur rencontre n'a pourtant jamais lieu, elle se remplit de cette distance qui les lie et les sépare tout à la fois, cette distance et cette proximité

qui nous lie et nous sépare aussi d'un visage géant et d'une voix d'outre-lieu dont la présence amplifiée comble nos oreilles.

Cette distance, on doit à la fois la rompre et la mesurer, comme autrefois la fête dionysiaque permettait de rompre et de mesurer la distance avec les morts et leur monumentalité. Ce double geste, qui consiste à mesurer la distance qui nous sépare de ce qui est et à rompre tout à la fois cette distance, serait, on l'a vu, le propre de la légende.

J'aimerais reprendre la même formule pour décrire ce qui dépasse la seule légende mais qui en constitue néanmoins l'opération fondatrice: la *médiation*. Une allégorie peut en exemplifier les traits: «l'antique messenger» parcourant à pied ou à cheval des contrées éloignées: son périple se mesure en jours, en mois, et en chemin parcouru. En portant son message d'une contrée à une autre, le messenger scelle un lien dans l'espace et dans le temps, mais sa course n'est-elle pas aussi la mesure de la distance qui sépare un point de départ d'un point d'arrivée? Ainsi croit-on pouvoir en dire autant de toute médiation. Distance et proximité, absence et présence, médiateté et immédiateté semblent se confondre dès qu'il s'agit de penser ce qu'il en est des *médias*. Ce que j'appellerai ici le «paradoxe de la médiation» tient à l'impression de ce que plus le médium est efficace, plus il tend à disparaître: le cavalier le plus rapide n'est-il pas celui qui, filant à grande allure, se laisse à peine saisir sur la ligne de l'horizon? Ainsi, l'effacement du médium paraît garantir de la médiation. Pourtant, nous le savons tous, jamais la diligence du messenger n'arrivera à le faire disparaître complètement; dans l'effacement même, voyant le coursier s'abolir dans sa course, je garde une impression: celle de la course même.

Dans le contexte médiatique, l'impression d'effacement du médium s'accompagne d'une autre impression tout aussi importante: l'effet que peuvent avoir, par exemple, les images dans le mystère de leur matérialité, comme tout à l'heure la sculpture ancienne retenait enfermée dans la pierre la noce entre le vivant et le mort. La confusion qui guette le spectateur de cinéma n'est pas une confusion entre le

réel et la fiction, entre ceci et cela, mais au cœur même de la médiation, comme «un brouillard» dans la chrysalide, comme le mort rendu vivant dans la matérialité de la sculpture. Si l'époque actuelle, chargée d'hypermédialité, tend à ignorer le médium, cela paraît tenir de la médiation elle-même et de son paradoxe: plus on accorde de l'importance à la médiation, plus on en célèbre la capacité à s'abolir dans le mouvement.

Ce qui se laisse décrire ici en termes de paradoxe n'est pourtant pas compris de même dans les cultures traditionnelles d'où sont issues les premières médiations entre les vivants et les morts. Non pas parce que les gens n'accordent aucune valeur à la médiation et ignorent ce qu'elle est, mais bien parce qu'elle est si bien intégrée à leur expérience qu'elle désigne ce qu'est à leurs yeux la vie elle-même. Pour l'homme traditionnel, il n'y a pas de *réalité* ni de *fiction* à transmettre comme un objet de connaissance. La médiation palpite au cœur de la mémoire collective, toujours déjà là, dans les récits scandés depuis la nuit des temps comme dans le geste quotidien. Les morts, les Anciens, les Esprits n'ont jamais quitté les vivants. Non pas au sens où ils ont toujours été proches, mais au sens où le lointain n'a jamais cessé de séjourner chez les vivants. Cette médiation, au sens traditionnel, nous le comprenons mieux maintenant, ne saurait être vécue comme une confusion entre la réalité et sa représentation, ni davantage comme un paradoxe, mais elle ouvre néanmoins l'espace d'un «mélange» entre le vivant et le mort – une ambiance où le proche et le lointain différent et s'allient, mais ne se déchirent pas. L'oralité y fait pour beaucoup. Les morts traversent l'espace-temps *dans*, *par* et *à travers* la voix shamanique, parce que la voix humaine ne connaît pas de différence entre le *dans*, le *sur*, le *par* et le *à travers*. Entrant dans la voix humaine, les morts entrent dans le mouvement de la vie; la voix n'est ni leur support, ni leur relais; elle est l'avènement du lointain.

C'est avec la modernité que le paradoxe de la médiation s'entend précisément comme paradoxe. Les raisons de ce revirement sont nombreuses et

complexes; je me contenterai, en suivant le filon de la matérialité du médium, d'admettre que cette dramatisation de la médiation (qui est bien sûr une dramatisation de la relation entre la matérialité du médium et son efficacité) tient au passage de l'oralité à l'écriture. Le livre et à plus forte raison sa reproductibilité confèrent à l'expérience et au savoir, à la mémoire et au passé, une nouvelle autonomie en leur permettant de circuler sans le secours de la voix et du corps. Cette autonomie a un impact considérable: elle cristallise le rapport entre l'effacement du médium et sa matérialité; elle trouble le rapport avec les morts, le passé, la mémoire, en accentuant des écarts; elle redouble le rapport entre distance et proximité. C'est comme si le messager rencontrait au milieu de sa course la figure de sa course même. Cette figure, je l'appellerai «intermédialité». C'est à cette dramatisation du paradoxe de la médiation, à son vertige, que j'associe l'intermédialité: la figure de la médiation dans la médiation même, cet «inter» de «l'inter».

La question de l'intermédialité – et en l'occurrence celle que toute interaction actuelle entre les arts devrait susciter – est alors la suivante: selon quelle médiation les différents médias entrent-ils en interaction et en conflit?

* * *

La question qui agite le film *Level Five* de Chris Marker me semble déployer justement cette figure de l'intermédialité. Avec ce qu'il est courant d'appeler de nos jours les «médias de l'image», la médiatisation des morts est excessive, tant il nous est donné à voir du cadavre; mais la médiation des morts s'est perdue et ne subsiste plus qu'en de rares épiphanies dont *Level Five* présente encore la possibilité, parce qu'il met en tension profonde la figure de l'intermédialité avec cette mémoire si lointaine et si proche qu'est la légende. Mais quelle est donc la légende de notre siècle?

Le spectateur partage avec Laura la même inexpérience de la guerre, le sentiment de l'oubli sans

cesse ramené à l'expérience intime du deuil. Parlant de ce qu'elle a perdu, Laura nous renvoie en fait à l'*aura* de sa propre disparition sur laquelle d'ailleurs le film s'achève, non sans rappeler combien la mémoire éclôt souvent chez Marker d'un visage de femme toujours déjà du côté des morts, parmi les masques. Survient alors, au sens plein du terme, une extraordinaire coïncidence entre le vivant et le mort, mais alors même qu'apparaît leur impossible rencontre. Laura a perdu l'amour de sa vie et ne le rencontrera plus qu'à travers les fragments d'un journal électronique, inachevé; Chris Marker ne rencontrera plus Laura que sur l'écran de son film, sous la forme de l'absence. Le présent des choses nous est rendu comme depuis le futur, dans la dimension de leur passé.

Le jeu de l'ordinateur n'a rien de léger. Le ludique puise dans l'enfance une certaine gravité, cette faculté de concentration propre à l'enfant qui joue avec l'assurance d'être pour une fois invincible devant la mort et devant le temps. Dans *Level Five*, le jeu vidéo comporte la même gravité, mais l'espace du jeu s'ouvre entièrement à la dimension de la mémoire et de l'avenir, du souvenir et de l'espérance³. Ce jeu n'est autre que le jeu de la «pensée» qui se cherche dans les dédales bruyants d'un siècle hanté par les cataclysmes et les survivances. Les fantômes d'Okinawa contiennent – au sens d'endiguer et de renfermer – les images du siècle, surdimensionnelles, ondoyantes et insondables, ces images et ces compositions multimédiatiques qui éloignent la femme de l'homme aimé, le vivant du mort, l'adulte de sa propre enfance, l'être contemporain de l'être du passé: images qui sont autant de mélanges de paysages et de visages et qui pourtant, comme le disait déjà le narrateur du film *Sans Soleil*, «ne peuvent être liées». Comment alors faire apparaître le sens?

Pensons à un autre jeu: Beckett. Théodor Adorno considérait que la «seule compréhension possible» de *Fin de partie* de Samuel Beckett était la «compréhension de son incompréhensibilité». Au lendemain de la Seconde Guerre, écrivait Adorno, tout était détruit, jusqu'à la résurrection de la culture;

l'humanité était devenue «végétative», rampant parmi les ruines, «après des événements auxquels même les survivants n'arrivaient pas à survivre»⁴. Depuis son travail avec Alain Resnais dans *Nuit et Brouillard*, Marker n'a cessé de rappeler et d'annoncer la survivance. Assis aux commandes de la console mémorielle du siècle, le sujet moderne casqué, bardé de technologies, hypermédialité, semble abandonné à des images qui le dépassent et qui sont pourtant les siennes. L'intermédialité touche à l'éthique, car le vertige qu'elle dessine est aussi celui de la dérélition – la console de Laura est une consolation. Pour l'art, il ne s'agit plus d'interroger les «contenus de l'expérience» par le moyen d'un médium, mais de comprendre les équivoques d'une médiation devenue médiatisation – notre voile et notre brouillard, pour paraphraser Kadaré. Toute expérience a intégré aujourd'hui, *jusque dans les rêves*, la cinématique des images. Elle l'a intégrée, mais en un vertige, pour le meilleur et pour le pire. Au début du siècle, avec Vertov, la mobilité de l'homme-à-la-caméra pouvait encore être célébrée, à la fois comme l'avènement de la technique et la technique de l'événement; la lentille de Marker exprime une lumineuse tautologie de l'image: la vie médiatisée par la vie elle-même, les images médiatisées par les images. Mais ce que produit cette tautologie, c'est la reconnaissance de la fragilité de l'œil, et non l'efficacité de la lentille. La matérialité du monde subit ainsi le trouble d'un regard singulier et s'ouvre à la revenance: il faut s'efforcer de tracer l'effacement des signes, de montrer la disparition des rituels et l'insondabilité des visages, de dessiner les épures du monde qui seront lavées par le temps. Cette gratuité – ce jeu grave – (ce sacrifice, dirait Tarkovski) est le tribut à payer au regard du siècle et la seule condition de l'avenir.

L'intermédialité se fait donc mélancolie. Mais qu'est-ce que la mélancolie? Il faut retourner à un texte attribué de manière incertaine à Aristote, et qui voyagea dans le temps avec une extraordinaire persistance. Le «problème XXX», parfois intitulé «L'homme de génie et la mélancolie»⁵, poursuit en effet une étude amorcée dans *De l'âme* d'Aristote et

achève de tirer la mélancolie hors de la sphère de la maladie pour la désigner comme une condition de la créativité poétique – une *poiësis* que j'appellerais aujourd'hui «la pensée». Rappelons que c'est dans *De anima* qu'Aristote développe sa théorie de l'imagination (*phantasia*). Il y est donc question des images et de leur mouvement. Selon la même tradition, Rufus d'Ephèse, penseur de la mélancolie, soutenait que ceux qui sont intelligents tombent dans la mélancolie «parce qu'ils sont rapides de mouvements, qu'ils ont beaucoup de facilité à anticiper (*praemeditation*) et à imaginer (*imaginatio*)»⁶. On sait par ailleurs que c'est aussi à ces images que l'on doit l'art de l'allégorie et, plus précisément, l'art de la mémoire – cette non moins célèbre mnémotechnique capable de «tirer de loin» les souvenirs grâce aux images. Cette expression «tirer de loin» n'est pas, de ma part, placée ici innocemment. Elle se trouve convoquée dans la description que fait Aristote du mélancolique, plus précisément dans un des traités d'histoire naturelle, celui qui concerne la divination dans le sommeil – sujet tout aussi cher à Chris Marker si l'on se souvient bien de *La Jetée* et de *Sans Soleil*. Aristote y précise la nature de la mélancolie en des termes de prime abord surprenants:

*Quant aux mélancoliques, à cause de la [force] de leurs sensations, ils atteignent facilement le but, comme s'ils tiraient de loin; et à cause de leur mobilité, ils imaginent rapidement ce qui va suivre [...] les mélancoliques enchaînent les faits les uns aux autres en poussant en avant.*⁷

Pour peu nous aurions là une description du cinéma. Mais c'est surtout la métaphore de l'archer qui attire mon attention. Le mélancolique qui atteint son but, «comme s'il tirait de loin», grâce à la force de ses sensations est une image, sans doute éloignée de notre monde où l'on ne tire plus qu'avec des armes qui ne demandent aucune force physique, mais combien prégnante dans le monde d'Aristote. Replacée dans ce contexte, l'image apparaît incongrue: comme le remarquait Jackie Pigeaud, spécialiste d'Aristote, [...] «il faut tirer loin pour toucher juste» n'est pas une loi de la balistique, mais elle peut bien être une loi de la Poétique. [...] Il

*n'existe pas de point de vue d'où saisir le paysage, d'où percevoir la cible, d'où la désigner. Il faut tirer, et pour cela d'abord avoir la force de le faire.*⁸

Voilà bien une théorie de la médiation et qui résout par-dessus le marché le paradoxe de tout à l'heure. Car passer de l'allégorie du messager à celle de l'archer me permet de saisir l'élément qui me manquait jusqu'ici: la «force». Or cette force est-elle celle de l'archer ou une violence qui l'agite? Aristote semble se contredire en décrivant ailleurs le mélancolique comme un homme fragile parce qu'instable, d'où le risque de la folie et la démultiplication de ses comportements. Comment donc l'archer peut-il faire preuve de force tout en demeurant fragile? Il stipule également dans ses traités que le mélancolique «tire partout», dans de multiples directions. Comment peut-on dire alors qu'il touche juste? Le cinéma de Marker en offre la réponse. Car ne cessant de viser, les médias de l'image peuvent en effet faire voir combien toute image est mouvement, parce que toute image échappe dans le temps au moment même où se présente son «ici-maintenant». Ce qu'un film comme *La Jetée* arrivait justement à montrer, parce que tourné presque entièrement en plans fixes⁹, c'est ce mouvement qui, bien au-delà du montage, se «tient», de toutes ses forces pourrions-nous dire, au creux de l'image, et qui rappelle que nous sommes toujours dans le temps, et pour le dire comme le narrateur de *La Jetée*, que nous «n'échappons pas au temps». L'image seule engage inchoativement à la narrativité et appelle le montage comme les restes demandent à être mis en récit, et non le montage qui impérieusement s'imposerait comme seul récit.

Le mélancolique, pour Aristote, n'est pas encore l'homme des ruines, mais l'homme des «résidus». Pour concevoir le mélancolique comme l'homme des ruines, il faut avoir pleinement intériorisé la logique de l'écriture pour laquelle la mémoire est signes. L'homme des «résidus» est à cheval entre l'oralité et l'écriture, comme la pensée aristotélicienne est elle-même entre une tradition orale encore très forte et la

raison systématisante. J'en veux justement pour preuve sa conception de l'imagination dont la source est le corps. C'est dans les troubles du corps et le mélange de ses humeurs que se définissent la notion d'imagination et la figure du mélancolique. À la différence des ruines, les résidus constituent un mélange; à proprement parler il s'agit de ce qui n'est pas cuit par la digestion. Mais la matérialité de ces résidus n'est pas divisible; il n'y a pas d'étalon possible là où le mouvement des humeurs s'apparente au mouvement de l'eau et de l'air. Le vent et le liquide composent le résiduel. C'est à la force de ce mouvement que fait référence la métaphore de l'archer dans la conception de la mélancolie. Si la médiation se conçoit maintenant comme «force» et non plus simplement comme passage, si elle se conçoit comme «mouvement» non seulement dans l'espace et dans le temps, mais aussi et surtout dans le corps, alors la médiation est une «intensité» et non plus seulement un «pont» entre deux rives.

Le modèle dont dépend Aristote, sans avoir même besoin de le reconnaître, est celui du son, provenant bien évidemment de la tradition orale.

Dans sa célèbre étude *Orality and Literacy*, Walter Ong rappelle la «force» du mot dans les cultures orales: le son ne peut être sans l'utilisation de la force. Il est fondamentalement dynamique. Dans une culture pour laquelle toute la mémoire du monde repose sur le son, le caractère éphémère du mot prononcé, et aussitôt dissous, n'a rien de paradoxal. Car on reconnaît à la «force» du son le pouvoir d'agir et de perpétuer la mémoire commune. Pour la culture orale, le son n'est pas divisible en signes, mais entièrement coulé dans la médiation, à la fois comme évanescence et comme force d'avènement.

Si le mélancolique est à la fois fragile et fort pour Aristote, c'est bien parce que, sur le modèle du son, sa force et sa fragilité concordent à travers l'éphémère (ce qui se perd) et l'impulsion de «tirer». Il ne faut pas retenir de tout ceci que Chris Marker est un grand mélancolique. *Level Five* donne à voir combien la médiation qui incombe à l'art aujourd'hui tient de la mélancolie, c'est-à-dire de la force et de la fragilité.

Cette force et cette fragilité où s'intensifie la revenance du passé et des morts. Prenons une image de *Sans Soleil* appelée « image de bonheur » : trois enfants filmés en 1965 en Islande sur un lieu qui sera englouti cinq ans plus tard sous la lave d'un volcan. Le narrateur nous dit en voix *off* que c'est là une image de bonheur. Les trois enfants marchent un peu, s'immobilisent dans le cadre, frêles, solidaires et timides, au milieu d'un paysage immense, incompréhensible. L'image tremble. La pensée glisse dans le souvenir perdu mais toujours retrouvé d'une image, tandis que le regard affronte le vent, « tient » sa visée, secoué par la fragilité des êtres.

La médiation telle que la pratiquaient les cultures orales, le paradoxe de la médiation tel que le dramatisent les cultures de la « littérarité » hantent le mouvement des images au cinéma et imposent encore dans l'ordinateur de Chris Marker la figure de l'intermédialité. Les multiples visées de la mélancolie s'éprennent d'une intensité telle que s'agitent à l'horizon de la pensée les vestiges de l'imagination, de l'oralité et de l'écriture. Si, comme le suggère Gadamer à l'instar de Heidegger, l'œuvre d'art n'est pas un objet mais un événement qui « nous assène un coup, [...] nous renverse en instituant un monde propre dans lequel nous sommes aspirés »¹⁰, la notion de *séjour* dans l'œuvre d'art, comme « forme temporelle de l'expérience artistique »¹¹, ne convient pas parfaitement à l'événement cinématographique qui institue, non pas tant un « monde propre », une « œuvre-ensemble » comme dirait Gadamer, mais une *traversée* de la médiation elle-même et de ses paradoxes.

NOTES

1. Cette recherche a été rendue possible grâce aux fonds accordés par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada.
2. I. Kadaré, 1995 : 71.
3. Ironiquement, le cédérom *Immemory* (1998) créé par Marker n'arrive pas à rendre avec autant de force et de gravité ludique ce que *Level Five* arrive à rendre. Plus lent et plus limité sur le plan cinématique, le cédérom ne produit aucune catharsis, ce que le film arrive à faire non sans transformer l'ordinateur de Marker en un formidable dispositif de pensée et de narration. Le film intègre l'ordinateur, le propulse au-delà de ses propres capacités, vers la légende

ancienne justement, comme à rebours de la technologie, mais par la technologie néanmoins. Le cédérom n'intègre pas les films de Marker, il en évoque simplement le souvenir, comme des images trouvées dans un album de famille.

4. Adorno, 1982 : 122 (« Versuch, das Endspiel zu verstehen », dans *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main, 1961).
5. Le parcours de ce texte attribué à Aristote est immense. Il est cité dans quantité d'ouvrages depuis la Renaissance jusqu'aux XVII^e et XVIII^e où il trouve un succès considérable, jusque dans la psychiatrie du XIX^e siècle (Moreau). L'idée selon laquelle le mélancolique se retire du monde (taciturne et solitaire) et recherche les lieux déserts tient à l'influence des *Lettres* du Pseudo-Hippocrate datant de la seconde moitié du premier siècle avant J.-C. Les lettres portent surtout sur Démocrite qui s'est retiré dans la nature, « dissiéque des animaux et se rit de tout ». Introduction de J. Pigeaud, dans *L'Homme de génie et la mélancolie* d'Aristote.
6. *Ibid.*, p. 63.
7. Aristote, 1965 [464a] : 92.
8. Pigeaud, 1988 : 52-53.
9. *La Jetée* présente en effet des photographies filmées sur pellicule et constitue, en ce sens, un « roman-photo », tel que l'indique Marker lui-même au début de son film. Pourtant, la présentation de ces images photographiques a pour effet de mettre à distance l'image et de la faire voir comme une archive appartenant à cette mémoire que cherche très précisément à nous raconter le film. Or le seul plan non fixe du film, et qui ne tient pas du médium photographique, montre une femme ouvrant les yeux, stigmatisant ainsi le moment utopique, unique et pourtant en mouvement, à la recherche duquel l'ensemble archivistique, cet amalgame photographique de la mélancolie, engage. L'œil qui s'ouvre coïncide ici avec l'ouverture même de l'image cinématographique : une seule image qui surgit dans les dédales et parmi les ruines photographiques, mais qui fait voir combien les autres se meuvent déjà en elle, dans leur fixité même, précisément parce qu'elles sont arrachées à quelque chose, constituées par le manque et par l'oubli.
10. H.-G. Gadamer, 1998 : 91.
11. *Ibid.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. [1982] : « Trying to Understand *Endgame* », *New German Critique*, University of Wisconsin-Milwaukee, n° 26.
- ARISTOTE [1988] : *L'Homme de génie et la mélancolie*, Paris, Rivages ; [1980] : *De l'âme*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres » ; [1965] : *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », [464a].
- GADAMER, H.-G. [1995] : *Herméneutique. Esthétique. Philosophie pratique*, Paris, Fidès, 1998.
- KADARÉ, I. [1995] : *La Légende des légendes*, Paris, Flammarion.
- ONG, W.J. [1983] : *Orality and Literacy*, London & New York, Methuen.
- PIGEAUD, J. [1988] : « Introduction », dans Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*.

FILMOGRAPHIE ET CÉDEROM

- MARKER, C. [1998] : *Immemory* (cédérom), Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou ; [1997] : *Level Five*, Paris, Les Films de l'Astrophore, Argos Films, La Sept Cinéma ; [1982] : *Sans Soleil*, Paris, Argos Film ; [1962] : *La Jetée*, Paris, Argos.

DE LESSING CRIS ET MÉDIATIONS ENTRE LES ARTS: DE LESSING À BACON À BACON

JOHANNE LAMOUREUX

La réflexion sur l'intermédialité a depuis 1997 commencé de se regrouper autour d'un centre – Centre de recherche sur l'intermédialité – où se poursuivent divers travaux qui étudient, selon la définition d'André Gaudreault, « le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus »¹. Il m'a paru curieux d'observer que le CRI, acronyme sous lequel ce centre s'affiche, renvoie par homonymie à un référent dont l'histoire de l'art et l'esthétique de la fin du dix-huitième ont dénoncé la traduction plastique au nom précisément d'une incompatibilité fondamentale entre certains thèmes et certains médiums. Le cri aura donc été un temps l'emblème d'une confusion entre des arts fantasmés comme des mondes autonomes et étanches, comme des « monades »²: le voici désignant désormais un ensemble de recherches qui visent à réfléchir les articulations historiques et théoriques au sein de la production culturelle, dans le contexte actuel d'un incontournable arrimage technologique de tous les médias.

S'arrêtant dans un premier temps à la totale disqualification sémiotique du cri plastique par Lessing³, le présent essai commentera ensuite, en amont et en aval de ce moment historique, certains des croisements interdisciplinaires auxquels ce motif a pu donner lieu, en insistant tout particulièrement sur le travail du peintre Francis Bacon. L'exemple de Bacon est intéressant à au moins deux égards: d'une part, parce qu'il prend place à l'époque où, de l'autre côté de l'Atlantique, la critique formaliste américaine commence à se formuler à partir d'un retour aux principes de Lessing; et, d'autre part, parce que l'intérêt du peintre pour le cri en peinture est bien documenté et manifeste un important travail sinon d'intermédialité, du moins de médiation entre les arts, travail que la prédominance des lectures phénoménologiques de son œuvre et la conception immédiate de l'image qu'elles favorisent ont eu trop tendance à occulter jusqu'ici.

En évoquant l'exemplarité du cri dans l'esthétique du XVIII^e siècle, je fais allusion bien sûr au traité *Laocoon*, rédigé en 1766 par Gottfried Ephraim Lessing⁴. Dans cette attaque contre la doctrine de l'*ut pictura poesis*, Lessing réfléchit au domaine propre à chaque art et tente de distinguer les contraintes ontologiques des arts du temps, comme la poésie, de celles des arts de l'espace, comme la sculpture: il mène sa démonstration à partir des écarts dans la

représentation de la souffrance du prêtre Laocoon, selon que celle-ci apparaisse dans *L'Énéide* de Virgile ou dans le légendaire groupe sculptural du II^e siècle avant Jésus-Christ où, à la différence du long cri évoqué par le poème, l'artiste a traduit la douleur par un gémissement qui entrouvre à peine les lèvres du protagoniste et leur conserve un contour assez régulier. Le traité de Lessing, pour incontournable qu'il soit aux yeux des spécialistes du XVIII^e siècle, pourrait bien n'incarner qu'une spéculation esthétique sans grande conséquence dans l'histoire, mais il n'en est rien dans la mesure où il sert à étayer les fondements théoriques et historiques du formalisme de l'après-guerre, tels qu'on les trouve formulés dans les écrits du critique américain Clement Greenberg, et tout particulièrement dans son article de 1940 intitulé « Towards a Newer Laocoon »⁵. Greenberg y résume le projet de l'avant-garde artistique en l'inscrivant dans la mouvance de Lessing, mais une mouvance revue et corrigée, puisque l'auteur allemand postulait, lui, une suprématie des arts du temps⁶. Gardant toutefois l'idée d'un domaine propre à chaque art, le critique américain formulera, en écho à ce texte, sa théorie de la spécificité du médium et ses nouvelles exigences, établissant que la réussite de l'avant-garde réside dans sa prise en compte de, voire dans sa reddition à la résistance du médium, c'est-à-dire pour la peinture, comme il le précisera plus tard, dans la planéité et les délimitations de la planéité. Cette filiation moderniste de Lessing à Greenberg a elle-même été analysée, dans un essai de Thierry de Duve intitulé « Clement Lessing »⁷, au moment où, en 1979, le formalisme du critique américain était définitivement mis en crise et dépassé par la nouvelle indécidabilité catégorielle des pratiques artistiques contemporaines.

En somme, pour une perspective interdisciplinaire, l'importance des théories de Lessing s'est trouvée réactivée, au fil du XX^e siècle, du fait qu'elles aient été construites *après-coup* comme le moment fondateur d'une conception du modernisme, selon laquelle la seule réflexivité critique valable est celle qui fait l'économie de tout élément étranger à la définition

essentialiste d'un médium et qui restreint son développement à la stricte exploration des conditions de possibilité limitées de ce médium. Il semblerait que l'insertion du cri au sein de la représentation plastique vienne troubler cette étanchéité des pratiques : ce postulat apparaît tant à travers l'exemple retenu par Lessing qu'à travers les contre-exemples picturaux qu'il omet de mentionner et à travers le procès interdisciplinaire qui engage une résurgence du motif du cri chez Bacon, parallèlement à la formulation du modernisme de Greenberg.

C'est donc dire que je ne remettrai pas en cause ici la validité de la séparation, défendue par Lessing, entre les arts du temps et les arts de l'espace. W.J.T. Mitchell a déjà bien analysé la relative inopérativité de ce cloisonnement et sa constante transgression par la pratique. La distinction entre les arts du temps et de l'espace représentait une opposition relevant déjà du lieu commun à l'époque de Lessing, mais personne, avant ce dernier, n'avait proposé de l'ériger en principe esthétique normatif, régulant ce qui est acceptable ou non selon les contraintes du genre pratiqué. Comme l'écrit Mitchell, la thèse de Lessing participe du déni, car « il n'y aurait point besoin de dire que les genres ne *doivent* pas être mélangés, s'ils ne *pouvaient* pas être mélangés »⁸.

Cri : « son perçant émis par la voix [...] paroles prononcées très fort sur un ton aigu [...] mouvement intérieur de la conscience [...] son émis par les animaux, variant avec les espèces » et enfin « bruit aigre et peu harmonieux ».

Les définitions du cri du *Robert* éclairent bien le problème posé dans le cadre d'une séparation des arts selon les catégories de l'espace et du temps : avant de révéler un problème esthétique, la traduction plastique du cri ouvre d'entrée de jeu sur une dimension interesthétique : donner à voir, dans l'espace, ce qui se donne à entendre, dans la durée. De plus, le cri se situe au nœud d'une difficulté tout à fait bien entrevue par Lessing lui-même : si les arts de l'espace doivent se consacrer à la représentation des corps et les arts du temps à la représentation des

actions, il n'en demeure pas moins que les corps existent eux aussi dans le temps. La peinture pourra donc imiter des actions, soutient Lessing, à condition que celles-ci soient suggérées par la forme. Cette réserve ne surprend pas, mais elle indique précisément en quoi, particulièrement dans le contexte du néo-classicisme européen, la représentation du cri constitue un scandale plastique: elle introduit dans l'image une plage de dé-formation.

Le plaidoyer de Lessing contre la représentation du cri en peinture et en sculpture va, au fil des pages du traité, asseoir son rejet sur chacune des dimensions sémiotiques du motif qu'il dénonce, mais c'est d'abord sur le plan syntaxique, en tant que le cri vient rupturer l'image, y introduire une zone allotopique qui se soustrait aux exigences étroitement canoniques du beau néo-classique, que le groupe sculptural du *Laocoon* est loué d'avoir évité le cri franc qui défait inmanquablement l'harmonie du visage (cette rupture redoublant le manque d'harmonie qui définit, on l'a vu, le cri dans le domaine sonore):

*L'artiste voulait représenter la beauté la plus grande compatible avec la douleur physique. Celle-ci, dans toute sa violence déformatrice, ne pouvait s'allier avec celle-là. L'artiste était donc obligé de l'amoindrir, de modérer le cri en gémissement, non pas parce que le cri indique une âme basse, mais parce qu'il donne au visage un aspect repoussant. Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. [...] Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant. [...] Quand le Laocoon de Virgile crie, à qui vient-il à l'esprit que, pour crier, il faut lui élargir la bouche et que cette bouche déformée le rend laid? Il suffit que le clamores horrendos ad sidera tollit soit un trait magnifique pour l'oreille, il peut être ce que l'on voudra par rapport au visage. [...]*⁹

Puis, se déplaçant sur un autre terrain, l'argumentation de Lessing motive aussitôt l'exclusion du cri par des considérations qui ressortissent cette fois du niveau sémantique; elle met en garde contre le portrait psychologique et éthique du modèle qui, dans les arts plastiques, ouvrirait la bouche jusqu'au cri:

*Le Laocoon de Virgile crie, mais ce Laocoon qui crie, est le même que nous connaissons et que nous aimons déjà comme le patriote le plus clairvoyant, comme le père le plus affectueux. Nous attribuons son cri, non à son caractère, mais uniquement à son intolérable souffrance. C'est elle seule que nous entendons dans son cri, et c'est par ce cri seul que le poète pouvait nous la faire comprendre. Qui pourrait l'en blâmer? Ne doit-on pas plutôt reconnaître que, si l'artiste a bien fait en ne faisant pas crier Laocoon, le poète aussi a bien fait en le faisant crier?*¹⁰

On notera qu'entre des remarques étayées sur la syntaxe de l'œuvre (préserver la loi de la beauté dans le rapport de la bouche au visage) et celles qui s'appuient sémantiquement sur la nécessité de rendre le caractère exemplaire du modèle, la question du temps a fait son apparition. Les observations sur la tache ou le creux manifestaient un refus de ce qui peut troubler la cohérence spatiale de l'œuvre, celles sur Laocoon, patriote clairvoyant et père affectueux, donnent cette fois à entendre que l'œuvre plastique est limitée du fait qu'elle ne dispose que d'un «instant unique», qui empêche le regardeur d'avoir accès à d'autres facettes du personnage venant nuancer, excuser la démonstration de son extrême douleur au moment où les serpents les menacent, lui et ses fils.

La reconnaissance de cet instant unique entraîne finalement Lessing vers une prise en compte de la pragmatique du cri pictural, où comptent moins la cohérence de l'œuvre et l'exemplarité du héros que leurs effets sur le spectateur:

Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante; si, en outre, le peintre ne peut utiliser qu'un unique point de vue pour saisir cet unique instant; si, d'autre part, ses œuvres sont faites pour être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent, il est alors certain que cet instant et ce point de vue uniques ne sauraient être choisis trop féconds. Or cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir de choses. Or dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination. Ne pouvant s'élever

*au-dessus de l'impression sensible, elle doit se rabattre sur des images plus faibles et craindre de se limiter à ce qui lui apparaît dans la plénitude du visible. Si Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier; mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever d'un degré, ni descendre d'un degré de cette image sans le voir dans un état plus supportable, donc moins intéressant. Ou elle l'entend seulement gémir, ou elle le voit déjà mort.*¹¹

Rupture et opacification matérielle de l'œuvre, discrédit du modèle, frein à l'imagination du spectateur, autant de raisons différentes d'exclure le cri de la représentation plastique et d'en réserver l'emploi au poète (au poète épique et pas même au poète dramatique puisque la représentation scénique doit le proscrire aussi). Lessing se donne donc beaucoup de mal pour soutenir que les Anciens l'ont scrupuleusement évité, même dans leur période décadente, et qu'il est impossible que l'Ajax peint par Timomaque ait hurlé. Sur les Modernes et le cri, Lessing est silencieux. Rare, il est vrai, dans la peinture de la Renaissance et des siècles suivants, le cri n'y a pourtant pas été victime du même interdit absolu avant Lessing.

Que faire par exemple, à la lumière de l'interdiction néo-classique de Lessing, de la *Méduse* de Caravage, une autre histoire de serpents? On pourrait dire bien sûr que, dans le cas de la *Méduse*, la fonction apotropäïque l'emporte sur la fonction narrative, que la captation de l'image par le bouclier qui doit effrayer l'ennemi excuse la représentation d'un tel moment de paroxysme, bien que, ainsi que Louis Marin l'a finement analysé, l'instant représenté par cette œuvre participe d'une temporalité complexe. La tête déjà tranchée par Persée, le héros absent, semble avoir été coupée au moment même où son regard révolté, piégé par le reflet, cherchait à se fuir dans la direction opposée de son cri, qu'il faut supposer muet, interrompu par la lame. Marin écrit:

*Le Caravage saisit cet instant de la pétrification, si l'on peut dire, un peu avant que la pétrification ne se produise. Le moment le plus fugitif, l'infinitésimal de temps, de durée, est cependant, dans son évanescence même, l'instant le plus durable, le plus permanent. L'instant sculptural.*¹²

Voilà donc mis au jour une hybridation plastique, jouée au sein même des arts de l'espace, dans le défi qui consiste à rendre en peinture le moment d'un devenir-statue de la Gorgone. La question de la temporalité ne pose pas problème puisqu'il s'agit moins de condenser un temps moyen (celui qui sépare la pétrification de la décapitation) que de traduire la complexité de l'instant d'une conversion fatale de la chair en pierre. Mais il ne faudrait pas limiter cette rencontre entre deux médiums à une simple référence de la peinture à la sculpture. Après tout, la représentation de *Méduse* s'auto-pétrifiant implique non seulement la réitération d'un motif, mais celle du support objectal où ce motif se retrouve traditionnellement: le tableau imite l'image de la Gorgone et l'objet-bouclier.

Il est intéressant d'observer que Louis Marin, préoccupé d'analyser le tableau du Caravage dans sa dimension de «piège-à-regard», ne commente guère le cri qu'on y trouve, et ce même dans l'intermède psychanalytique où il aborde le thème de l'œuvre dans la perspective freudienne du fétichisme. Insistant sur la chevelure serpentine de *Méduse* et sur le coup d'œil maléfique auxquels répond la décapitation castratrice, Marin passe sous silence le fait que la structure fétichiste procède non seulement d'un déni de la différence sexuelle de la femme, à travers le déplacement et la fixation sur des attributs phalliques, mais que ce déni implique aussi, et d'abord, une reconnaissance de cette différence, différence que le cri, tache et trou dans le tableau-bouclier, vient presque trop exemplairement *figurer* ici par dé-figuration.

Toutefois, cette bouche hurlante, stoppée net dans sa tentative de détournement, présente une déformation ironique dans la mesure où celle-ci, loin de rompre cette fois l'harmonie du visage, s'insère et s'accorde pour ainsi dire avec la torsion qui le travaille de part en part et elle s'intègre à la révolte de la face entière de *Méduse*, qui cherche ainsi à ne pas se voir dans le reflet où elle s'est déjà reconnue. Il n'y a pas là de quoi réconcilier Lessing avec ce tableau. Après tout, Lessing aurait partagé l'opinion de Bellori selon laquelle Caravage était né, ainsi que le rappelle le titre

du livre de Marin, pour « détruire la peinture ». De plus, le cri peint par Caravage est celui de la Méduse et il a par cela même partie liée avec ce que le critique allemand cherchait à conjurer dans les arts de l'espace : le féminin. « Dans l'imitation matérielle de l'art, écrit-il, l'apparente persistance du cri suffirait à elle seule pour faire de ce cri un signe de faiblesse efféminée »¹³.

On retrouve ici la sourde opposition que Mitchell a exposée chez Lessing entre la création virile des Anciens et les accouchements monstrueux des mères modernes :

*Si une belle génération d'hommes produit de belles statues, celles-ci à leur tour agissent sur ceux-là, et l'État a dû en partie la beauté de ses hommes à ces œuvres. Chez nous, il semble que la tendre imagination des mères n'est impressionnable que lorsqu'il s'agit d'accoucher de monstres.*¹⁴

Élargissant la portée esthétique du traité de Lessing aux considérations sociosexuelles (*gender*) et politiques (territoire national) qui le sous-tendent, la lecture de Mitchell fait ressortir une série d'oppositions systématiques, qui règlent la logique de ce texte pourtant décousu dans sa genèse et son déroulement. Ainsi la peinture s'y oppose à la poésie, comme l'espace au temps, les signes naturels aux signes arbitraires, l'imitation à l'expression, le corps à l'esprit, l'extériorité à l'intériorité, le silence à l'éloquence, la beauté au sublime, l'œil à l'oreille et le féminin au masculin. Cette déclinaison d'oppositions, familière chez plusieurs contemporains de Lessing et dont l'expression la plus succincte surgira, comme le suggère encore Mitchell, dans le vers de Blake « *Time is man. Space is woman* », cette déclinaison donc, qui se clôt sur le *gender* se prolonge aussitôt dans un rapport aux genres¹⁵. Apparaît alors dans le texte de Lessing une opposition entre le mélange moderne des genres et les genres distincts de l'Antiquité, les monstres modernes et les corps parfaits de l'Antique, les mères et les pères, le raffinement français et la virilité allemande et anglaise.

Dans cette perspective, inscrite entre peinture et sculpture, entre le motif que Lessing interdira à la

poésie (le bouclier)¹⁶ et celui qu'il interdit aux arts de l'espace (le cri), la bouche ouverte de la Méduse apparaît comme un véritable emblème de ce qui est à rejeter chez les Modernes selon Lessing : elle combine le féminin, le monstrueux, l'hybride, le non-spécifique. Son cri, cet étranglement sonore qui n'appartient ni au silence des arts de l'espace ni à l'éloquence des arts du temps vient renforcer le principe féminin déjà projeté par Lessing dans les arts de l'espace, ce féminin que *Laocoon*, dans ce que Mitchell appelle une peur de l'imagerie¹⁷, vise à refouler en resserrant les lèvres de tous ces héros antiques chargés d'insuffler, comme Philoctète, un peu de virilité en peinture. Il ne faut pas se surprendre que ce qu'on a qualifié de « meilleur cri humain en peinture »¹⁸ soit aussi celui d'une autre femme, une mère hurlante du *Massacre des Innocents* de Poussin ni de ce que l'auteur de ce jugement soit Francis Bacon.

Nourrie dès le milieu des années trente par diverses sources visuelles, la recherche picturale de Francis Bacon autour du cri s'est longuement élaborée durant la décennie suivante, celle-là même que Clement Greenberg allait inaugurer en voulant relever le projet de Lessing. Le critique américain s'apprêtait ainsi à cerner le paramètre du médium opaque et résistant comme critère essentiel du modernisme et à exclure, cette fois au nom du modernisme et non plus des Anciens, le féminin, le monstrueux, l'hybridation des médiums. Affirmant la spécificité du médium, la distinction de Greenberg ferait une meilleure part aux arts de l'espace, notamment à la peinture (d'où le renforcement d'une rhétorique critique accumulant autour de la toile les métaphores virilisantes)¹⁹. Durant ce temps, dès l'après-guerre, Bacon, délaissant le problème de l'expression cher à Lessing, s'intéresse au cri par cela même que l'auteur allemand rejetait : la déformation matérielle (la tache, le creux) de l'œuvre, sans égard pour tout relent existentialiste ou toute motivation expressionniste. Rien ne sera plus éloigné des cris peints par Bacon que *Le Cri* de Munch qui paraît, lui, chercher à traduire, selon les préoccupations interesthésiques ou synesthésiques du symbolisme, les ondes et les réverbérations du son par la ligne qui

unifie le motif iconique et son traitement graphique. On a beaucoup écrit sur la particularité du cri chez Bacon: principe d'une déformation de la tête en tension avec l'enfermement parfaitement circulaire des protagonistes en piste²⁰; soumission exploratoire aux forces qui éloignent du spectacle et rapprochent de la sensation ou stratégie liée à l'élaboration matérielle, entre forme et figuration, d'une peinture de la figure, du figural²¹, motif sexuel portant toute la charge du sado-masochisme de l'artiste²². Mais nul n'a mieux parlé que le peintre lui-même de la fascination que le cri exerça sur lui pendant près d'une vingtaine d'années. Bacon soutient avoir voulu «peindre le cri plutôt que l'horreur», avoir tenté à son tour de réaliser «le meilleur cri humain de la peinture»: En conversation avec David Sylvester, il déclare:

J'ai toujours été très ému par les mouvements de la bouche et par la forme de la bouche et des dents. Les gens disent qu'elles ont toutes sortes d'implications sexuelles et j'étais toujours très obsédé par l'apparence même de la bouche et des dents. J'aime, pourrait-on dire, le luisant et la couleur qui viennent de la bouche et j'ai toujours espéré, en un sens, être capable de peindre la bouche comme Monet peignait un coucher de soleil.²³

On ne voit donc pas la pertinence qu'il y aurait à tenter d'interpréter ici le motif du cri chez Bacon. Je voudrais donc me contenter de réfléchir ici à la façon dont le cri le plus célèbre de son œuvre semble mettre en jeu un procès entre les arts, qui esquive l'hybridité que les regardeurs actuels attendent désormais d'une telle interrelation.

Inspiré par Poussin et Monet, le cri dans l'œuvre de Bacon apparaît sous l'égide de la peinture, greffé comme il l'est au cœur d'une citation du *Portrait du pape Innocent X* peint par Vélasquez trois cents ans auparavant. Michael Peppiatt a rapproché le cri ajouté par Bacon au pape de Vélasquez à l'acte par lequel Duchamp, un artiste fort admiré de Bacon, avait dessiné une moustache à la *Joconde*²⁴. Ce rapprochement résonne singulièrement en ce que non seulement les greffes de ces deux artistes ciblent la même zone orale, mais en tant qu'elles tablent toutes deux sur un effet de travestissement (*cross-gendering*

serait plus juste) que la pourpre et les dentelles du pape viennent encore exacerber dans le cas du Bacon. Or ce cri, on le sait et l'artiste ne s'en cachait pas, Bacon ne l'a pas inventé: il l'emprunte aussi, comme la toile de Vélasquez, mais en recourant cette fois à une source non picturale, en s'échappant du côté du cinéma où il vole à Eisenstein le cliché de la nurse dans *Le Cuirassé Potemkine*, un film que Bacon vit pour la première fois en 1935, à peu près à la même époque où il se procura à Paris un livre médical intitulé *Diseases of the Mouth* dont les illustrations, rehaussées de couleurs, avaient retenu son attention²⁵. Ainsi le *still* cinématographique ne sera pas la seule source du cri papal: aux illustrations scientifiques et à la citation cinématographique, il faut encore ajouter la photo de presse dont la nouvelle rhétorique «sensationnaliste» (sans clin d'œil ici vers la «logique de la sensation» formulée par Deleuze autour du peintre britannique) captivait Bacon: dans son atelier, une de ses nombreuses reproductions photographiques du Vélasquez (Bacon les collectionnait) voisinait avec une photo de journal représentant un Goebbels défiguré par une prestation oratoire.

Le peintre du cri se révèle donc un farouche consommateur d'images, catégorie sous laquelle il cherche d'ailleurs à inscrire sa pratique, se proclamant simplement «image-maker». Outre des emprunts photographiques éclectiques, Bacon réalisera aussi ses portraits à partir de photos, prises pour lui par John Deakins, et il les consultera souvent pendant les séances de pose, souvent même en lieu et place de ces séances, quand il ne va pas jusqu'à consulter au milieu d'une session de travail la photo de quelqu'un d'autre que son modèle.

Je voudrais souligner ici le double statut du rôle médiateur de la photographie dans le travail de Bacon. D'une part, comme l'indique John Russell, le peintre utilise la photo d'une manière qu'il faut inscrire aux antipodes de l'exemple duchampien cité plus haut. La photo n'est jamais pour lui un matériau, intégré comme tel au travail pictural. Il n'y a pas chez Bacon d'emploi *ready-made* du cliché photographique. Bacon travaille à *partir* de la photographie. Mais on ne

saurait trop insister sur l'importance de cette médiation et sur les modalités complexes selon lesquelles le peintre la pose. Sa boulimie d'images scientifiques, journalistiques ou de reproductions artistiques n'a certainement pas à voir simplement avec une disponibilité des sources. À cet égard, son refus, lors de séjours romains, d'aller voir le Vélasquez à la galerie Borghèse²⁶ doit être situé dans un contexte élargi. Cette attitude, qu'on pourrait imputer à la croyance de Bacon en une aura de l'œuvre à laquelle il souhaiterait se soustraire, doit plutôt être rapprochée de son insistance à avoir des photos des modèles qu'il utilise pour peindre, allant même à utiliser celles-ci pendant que le modèle s'efforce de maintenir la pose, hors du regard du peintre, attaché, lui, à fixer une des photos de Deakins ou une photo d'un tout autre modèle (par exemple, un hippopotame) dont un aspect (souvent une texture) semble le retenir davantage. La photographie s'apparente ici à une médiation, entendue comme filtre, relais, écran: elle est une mesure prise contre la possibilité de tout contact im-médiat entre le peintre et ses référents, objet ou personne. Contrairement à la situation qui intéresse Silvestra Mariniello, à partir des réflexions de Wlad Godzich sur la reproduction mécanisée du réel, le recours de Bacon à la photographie «n'amène pas le référent dans l'imaginaire en abolissant toute distance»²⁷ dès lors qu'on ré-inscrit cette modalité de la production du peintre par rapport à ce qui me semble en être le pendant symétrique lors de la réception: en effet, la décision du peintre d'avoir recours, dans ses expositions, à de lourds encadrements dorés et à un verre épais, semble une tentative de souligner, à l'autre bout de la chaîne, un écart similaire entre l'œuvre et le spectateur. Dans cette perspective, la photographie apparaît à chaque fois comme un médiateur des rapports entre sujet et objet, une «distance qui fait lien»²⁸ ou plus précisément un lien fondé sur la distance plutôt que sur le postulat d'une «chair du monde» où s'abolirait la dualité sujet-objet (et on comprend que le parti pris phénoménologique qui travaille, jusque chez Deleuze, la fortune critique de Bacon n'ait guère favorisé la

mise en lumière de cette facette du rôle de la photographie). Si la photo n'est pas ici abolition de la distance, il ne convient pas d'en faire non plus une instauration de distance, mais il y aurait lieu de constater que la photo sert à *négoier ponctuellement* la distance inhérente à la séance de pose (ou à la contemplation du tableau).

Néanmoins, à côté de cette fonction médiatrice de la photographie, la fabrication des tableaux de Bacon convoque ce médium selon des visées plus fusionnelles, qui touchent à une espèce de phagocytage que le peintre résume magnifiquement dans la citation suivante:

*Je me considère comme une espèce de machine pulvérisatrice dans laquelle est introduit tout ce que je regarde et tout ce que je sens. Je me crois différent de ces vautours mass média qui utilisent les photographies plus ou moins telles qu'elles sont, ou qui les découpent pour les arranger différemment. La réalité littérale de ces photographies ainsi employées – même si ce ne sont que des fragments – empêchera l'apparition de véritables images, parce que l'essence des apparences n'a pas été suffisamment digérée et transformée. Dans mon cas, les photographies deviennent une sorte d'humus à partir duquel les images émergent de temps à autre. Les images peuvent être en partie conditionnées par la teneur des matériaux introduits dans le pulvérisateur.*²⁹

Avant de réfléchir au sens figuré de cette déclaration, il importe de la prendre un peu au pied de la lettre. Une série de photographies, réalisées par Sam Hunter de l'atelier de Bacon et de quelques-uns des documents qu'il utilisait, permet de constater la quasi-décomposition des photographies, piétinées, souillées, déchirées, qui occupaient le sol des espaces de travail du peintre. L'humus et la pulvérisation dont le peintre parle ne peuvent pas être ramenés à une figure de style. Ses sources photographiques, dispersées dans un chaos impressionnant, ont été profondément transformées par les conditions de l'atelier, qui agit de la sorte comme un médiateur supplémentaire³⁰. Certaines photographies retrouvées laissent à peine voir encore leur référent, sérieusement opacifié par les craquelures, les taches et parfois même

l'effritement du support. Il y aurait donc là une manière de réfuter la force du préjugé référentiel envers la photographie, laquelle semble dès lors n'avoir agi que comme un aide-mémoire, un nœud porté au doigt. Mais surtout, cet humus évoque la réduction de la photographie à une pulpe que la pâte picturale assimile afin qu'il n'en reste plus de trace dans le tableau final. (On ne sera pas surpris d'apprendre qu'une des photos utilisées par Bacon et que les images de Hunter ont rendu accessibles est le document, extrêmement « travaillé » par les conditions de l'atelier, qui montre Goebbels vociférant.) S'il y a abolition d'une distance ici, il s'agit moins de celle entre un sujet et un objet que celle qui tenterait de réguler en registres distincts la photographie et la peinture comme médiums. La photographie est alors à entendre comme une médiation dont la matérialité est bientôt digérée par une peinture certes réinscrite dans la catégorie des images, mais d'images apparemment toujours homogènes.

Ainsi entendue, cette seconde forme, plus fusionnelle que distanciatrice, de la médiation photographique dont procède le cri pictural chez Bacon nous révèle qu'autour de l'hybridation et du mélange des médiums, la modernité du peintre se distingue du modernisme de Greenberg, héritier de Lessing, dans la seule mesure où, tous deux réfractaires à la narrativité de l'image, le critique

américain interdit et *refoule* l'interdisciplinarité alors que le peintre anglais la *dénie*, la reconnaissant certes dans les récits autorisés sur sa production mais sans que l'homogénéité matérielle de ses œuvres en soit ébranlée. Dans le tableau final, la *poiésis* paraîtra relever de la peinture pure et le procès interdisciplinaire qui en constitue cependant la principale modalité sera recouvert. Pourtant, ici et là, l'humus photographique continue de travailler, de saper l'homogénéité du pictural, car les critiques de Bacon ont sans cesse été préoccupés de rechercher des traces et de nommer les effets, dans le tableau, d'une médiation photographique dont il faudrait par conséquent reconnaître la *participation résistante*. Durant les années cinquante, les commentaires du *Times* reviennent inlassablement sur la dette de Bacon envers la photographie et le cinéma, et ils insistent toujours pour en cerner des effets parasites dans le tableau : texture désagréable de l'agrandissement photographique, extension temporelle du cinéma (dans les triptyques dont Bacon use, en partie, pour contrer toute narration), effet de projection sur la toile d'un contenu sensationnaliste rappelant la photo de presse et transformant les tableaux, toujours selon les critiques, en « un cri de souffrance »³¹). Ce serait donc moins le cri qui invite à un brouillage entre les arts que ce brouillage même que l'image de Bacon parvient à produire sous la figure du cri.

NOTES

1. A. Gaudreault, « Le cinéma entre intermédialité et littérarité », *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec, Paris, Nota bene/ Armand Colin, coll. « U », 1998, p. 169-183.
2. Sur l'artificialité de l'opposition entre arts du temps et arts de l'espace, voir W.J.T. Mitchell, « Space and Time. Lessing's Laocoon and the Politics of Genre », *Iconology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 95-115. Voir aussi J. Müller, « Top Hat », *Cinémas*, vol. 5 n^{os} 1-2, automne 1994, p. 213 : « Si nous entendons par "intermédialité" qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de "monades" ou de sortes de médias "isolés" est irrecevable ». Cité par A. Gaudreault, *op. cit.*, p. 170.
3. Pour un autre regard sémiotique sur *Laocoon*, voir D. Wellbery, *Lessing's Laocoon : Semiotics and the Age of Reason*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
4. G. E. Lessing, *Laocoon* [1766] (avant-propos de H. Damisch), Paris, Hermann, 1990.
5. C. Greenberg, « Towards a newer Laocoon » [1940], *The Collected Essays of Criticism. vol. I, Perceptions and Judgments 1939-1944* (dirigé par J. O'Brian), 1988, p. 23-39.
6. Pour une lecture attentive au XVIII^e siècle et à l'avant-garde américaine, voir O. Asselin, « Du siège de l'âme : les déplacements du spectateur et du lecteur chez Diderot », *Trois*, vol. 8 n^o 3, printemps-été 1993, p. 8-25.
7. T. de Duve, « Clement Lessing », *Essais datés I – 1974-1986*, Paris, Éd. de la Différence, 1988, p. 65-117.
8. W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 104.
9. Lessing, *op. cit.*, p. 51.
10. *Ibid.*, p. 58-59.
11. *Ibid.*, p. 55-56.
12. L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, p. 161.
13. Lessing, *op. cit.*, p. 56.
14. *Ibid.*, p. 49.
15. Mitchell, *op. cit.*, p. 112.
16. Lessing, *op. cit.*, p. 84.
17. Mitchell, *op. cit.*, p. 113.
18. D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 34.
19. N. Dubreuil-Blondin, « Number One. Vers la construction d'un modèle », *Jackson Pollock : Questions*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1979, p. 43-67.
20. G. Picon, « Le Cercle et le Cri », dans *Francis Bacon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 274-275.
21. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la Différence, 1981, p. 9 et 41-42.
22. M. Peppiatt, *Anatomy of an Enigma*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1996, p. 142.
23. Sylvester, « Un parcours », dans *Francis Bacon, op. cit.*, 1996, p. 17.
24. Peppiatt, *op. cit.*, p. 140.
25. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon, op. cit.*, p. 34-35.
26. *Ibid.*, p. 38.
27. S. Mariniello, « Médiation et intermédialité ». Conférence prononcée à « La nouvelle sphère intermédiale I », mars 1998, Musée d'art contemporain de Montréal. Une version de cette intervention est parue en guise de présentation du numéro « Cinéma et intermédialité », *Cinémas*, vol. 10, n^{os} 2-3, printemps 2000, p. 7-11. Mes discussions avec S. Mariniello ont été précieuses dans la révision de ce texte et je l'en remercie chaleureusement.
28. A. Ehrenberg, *L'Individu incertain*, Paris, Hachette, 1999, p. 25.
29. J. Russell, *Francis Bacon*, Paris, Thames and Hudson, 1994, p. 71. Je souligne.
30. Je remercie ici V. Rodriguez, dont la thèse de doctorat porte sur la reformulation de l'atelier, pour une intéressante discussion sur la nouvelle sociologie de la médiation.
31. « The Horrific Vision of Mr. Francis Bacon », *The Times*, 24 mai 1962, p. 7. Cité dans *Francis Bacon, op. cit.*, 1996, p. 299. On trouvera dans ce catalogue un résumé de la réception critique de Bacon où se marque cet intérêt de la critique à cerner les effets de la photo et du cinéma.

UNE RENCONTRE DU PICTURAL AU PHOTOGRAPHIQUE UNE RENCONTRE RE-VISITÉE RE-VISITÉE

MARIE-JOSÉE PINARD

– Qu'est-ce proprement que l'aura? Une trame singulière d'espace et de temps: unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui la contemple, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation, – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. Mais en réalité rapprocher les choses de soi, surtout des masses, c'est chez les hommes d'aujourd'hui une disposition exactement aussi passionnée que leur tendance à maîtriser l'unicité de tout donné en accueillant la reproduction de ce donné. De jour en jour le besoin s'impose davantage de posséder de l'objet la plus grande proximité possible, dans l'image et surtout dans la reproduction. [...]
[C'est l'auteur qui souligne]

Walter Benjamin (1931)

Le paradigme traditionnel d'une mise en relation de la photographie d'avant 1950 et de la peinture se conjugue sous différents aspects. D'une part, d'une mise en parallèle de leurs performances mimétiques respectives s'est dressé l'échafaud que le photographique destinait au pictural – cette fameuse mort de la peinture! De cette rencontre mortifère, la peinture s'est alors tournée vers d'autres cieux – vers l'autoréférentialité. D'autre part, la venue de ce nouveau médium a notamment bousculé la notion d'originalité de l'œuvre, celle de la vocation artistique, du corpus, de la stylistique et de la signature; elle a donc porté à sa limite la transférabilité du vocabulaire analytique pictural à celui de l'image photographique. Que ce soit par une approche différentielle du processus de « création » impliqué dans la réalisation de l'objet, du *making* pictural au *taking* photographique, ou du processus analytique formel *versus* utilitaire (par usages), une dimension analytique de ce rapprochement du photographique et du pictural semble avoir été occultée dans la littérature: celle de la portabilité.

La portabilité s'entend comme le « caractère d'un appareil, d'un matériel ou d'un programme portable »¹. Inspiration faite d'un rapprochement étymologique entre les substantifs *portabilité* et *portrait*, il est proposé dans cet article de mettre en

lumière comment la portabilité se présentait comme une nécessité intrinsèque du pictural au photographique, c'est-à-dire comment la peinture portait en son sein l'avènement du médium photographique, considéré de ce fait comme une autre étape médiatique vers un monde de plus en plus idéal.

Compte tenu de l'ampleur du projet, il est proposé d'esquisser ici, pour filer la métaphore médiatique, les raisons qui justifient la pertinence du choix du *portrait* comme véhicule analytique de ce point de rencontre intermédiaire appréhendé sous l'«optique» de la portabilité.

PORTABILITÉ ET PORTRAIT :

RAPPROCHEMENTS ÉTYMOLOGIQUES

Les vocables «portabilité» et «portrait», malgré leur consonance séduisante et quasi trompeuse, ne partagent pas la même racine étymologique. «Portabilité» se rattache au verbe latin *portare* et «portrait» tire son origine du verbe *trahere* en latin classique ou de *tragere* en latin vulgaire.

PORTABILITÉ

Le substantif *portabilité* est dérivé du verbe porter, apparu au X^e siècle et qui, selon le *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*², est issu du latin vulgaire *portare*; *portare* signifiait alors «transporter, porter», au sens figuré de «porter secours, nouvelles, etc.». Dans l'ancien français, «porter» s'entendait aussi dans le sens de «porter un enfant», de «produire (en parlant de fruits)», de «porter sur soi ou avec soi», ainsi qu'au sens de «déplacer, transporter et apporter».

Selon le *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*³, le verbe *portare* aurait remplacé, à la fin de l'époque impériale, le verbe latin *ferre* (latin classique). Il convient de préciser ici certaines significations engagées par l'apposition à ce verbe des préfixes «*pro-* et «*re-*» pour *profero* «produire au dehors», «publier», et *refero* «reproduire, représenter et répéter». La «portabilité» engagerait ainsi par son historique, en sus de sa définition de «porter avec soi», une connotation à la fois de «production/

publication» et de «re-production/re-présentation». Elle contiendrait donc en son sens originaire déjà une référence médiatique.

PORTRAIT

Le terme *portrait* est le participe passé substantivé du verbe *portraire*, «dessiner, représenter», qui est apparu au XII^e siècle et sorti d'usage au XVIII^e siècle; il est composé de *pour* et de *traire* au sens de «dessiner». Le verbe *traire*, apparu au XI^e siècle, provient, quant à lui, du latin classique *trahere*, employé en ancien français au sens de «tirer, attirer» et de «sup-porter» ou du latin vulgaire *tragere*, «tirer, traîner». *Traîner*, verbe qui apparut au début du XII^e siècle et que l'on utilisait dans le sens de «tirer derrière soi» – d'«emmener partout avec soi»⁴, et qui anticipait ainsi d'ores et déjà la nécessité future du vocable *portabilité*, est, selon le *Dictionnaire étymologique du français*⁵, issu du latin populaire *traginare*, dérivé lui-même de *tragere* ou du classique *trahere*. Force est de constater que *traîner*, terme annonciateur de la «portabilité» et *traire* (pour-traire) partagent la même origine étymologique, *tragere/trahere* dans le sens d'«emporter avec soi», «tirer».

Le portrait portait donc en son sein la portabilité. Qui plus est, le *Dictionnaire du français* prête les divers usages suivants au verbe «tirer»:

1. Tracer. *Tirer un trait, une ligne.* ▷ *Tirer un plan*, le dessiner. – *Par ext., fig. Tirer des plans*: élaborer, mûrir des projets.
2. Imprimer. *Tirer un ouvrage sur papier bible.* ▷ v. intr. Être reproduit, imprimé, gravé. *Journal qui tire à un million d'exemplaires.* ▷ PHOTO Faire un tirage. – Loc. fam. *Tirer le portrait à quelqu'un*, faire son portrait, sa photographie.⁶

Tout l'historique médiatique qui va du dessin à la peinture, à l'imprimerie, à la gravure et à la photographie est représenté par la déclinaison de ce verbe au fil du temps pour se terminer sur cette locution familière «Tirer le portrait à quelqu'un» qui ne fait que renforcer l'importance de cette trilogie peinture, photographie et portabilité du portrait. Le portrait porte ainsi, non seulement en son sein la

portabilité, mais il se confond quasi ontologiquement à son support médiatique tout au fil du temps.

Dans cet esprit, il est intéressant de se rappeler la vision qu'Abraham Bosse, ce graveur français du XVII^e siècle, avait de la « portraiture » comme étant « un mot général comprenant et la Peinture et la Gravure », et « pour lui, “ portrait ” signifiait la même chose que “ tableau ” »⁷. Il y avait donc congruence du support et du « genre », tout en dénonçant le cloisonnement engendré par le caractère restrictif de cette nomenclature picturale.

IMPORTANCE HISTORIQUE DU PORTRAIT

Que le portrait porte en lui la portabilité et que sa déclinaison historique reflète à son tour tout le « portrait » médiatique est une condition nécessaire mais non suffisante de son utilisation comme véhicule analytique de la mise en relation de la peinture et de la photographie sous ce nouvel angle de la portabilité. Il appert essentiel d'établir également l'importance respective soit symbolique/métaphorique, soit métonymique du portrait par rapport au pictural et au photographique.

LA PEINTURE

La peinture portait en son origine le portrait. Deux passages de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien ont, en effet, établi la doctrine canonique du mythe originaire de la peinture qui se confond avec celui du portrait. Dans son récent ouvrage sur les *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Édouard Pommier rapporte :

*Au chapitre XV du livre XXXV, Pline l'Ancien évoque quelques traditions, égyptiennes et grecques, sur ce thème; sans se prononcer lui-même clairement, il [Pline] conclut prudemment: « tous reconnaissent qu'il [principe de la peinture] a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine ».*⁸

Voilà donc établie la thèse de la *circumductio umbrae*, de la circonscription de l'ombre. Il y a déjà à l'origine de la peinture à la fois l'image de l'ombre de l'homme, sa silhouette, et le dessin. Toujours selon Pommier, Pline l'Ancien poursuit ainsi au chapitre CLI :

*[...] le potier Butadès, à Corinthe, dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme: celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.*⁹

À ce discours premier sur la peinture¹⁰ viennent donc s'ajouter ici, en sus de l'image de l'ombre de l'homme, de sa silhouette, et du dessin, la motivation du geste, l'amour. L'amour, ce « grand maître des inventions » dit André Félibien¹¹, incite ainsi à pallier l'absence de l'être aimé, à réduire par le portrait cette distance « temporelle » qui sépare les deux amants mélancoliques. Cette addition connotative permet de dégager comme fonction première du portrait celle de la présentification de l'absent et provoque ainsi une lecture du portrait comme fétiche, au sens freudien du terme¹², c'est-à-dire comme matérialité, objet-fétiche, et non comme chez Lacan une projection idéelle¹³.

Il existe d'ailleurs nombre d'exemples littéraires pour *étoffer* (sans jeu de mots)¹⁴ cette prise en considération du portrait comme objet fétichiste. Je pense ici à *La Galeria* (1620), œuvre du poète italien Giovanni Battista Marino [1569-1625] où l'on retrouve l'image du poète qui, emporté dans une sorte de délire devant le portrait de la femme aimée,

*[...] en vient, dans sa douleur impuissante, à mordre le cadre qui renferme l'image de celle qu'il ne peut embrasser, pour trouver « dans une couleur feinte une douleur vraie ».*¹⁵

Il y a lieu de mentionner également le portrait de Madame de Clèves dérobé de son écrin par le Prince de Nemours dans le roman de Madame de La Fayette (1634-1693) ou le portrait-talisman de Sylvie dérobé à Des Frans lors de son passage dans les Alpes, dont nous parle Robert Challe (1659-1721) dans *Les Illustres Françaises*¹⁶.

C'est également par cette fonction *mémoriale*, cette présentification de l'absent, qu'Alberti introduit le portrait dans son traité théorique fondateur de la peinture, le *De Pictura* (1435):

Comme l'application qu'il faut mettre à cette étude risque de sembler trop pénible aux jeunes gens, je pense qu'il convient ici de montrer que la peinture mérite pleinement que nous lui consacrons notre travail et notre attention. Elle a en elle une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présent, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants, de façon à les faire connaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration pour l'artiste. Plutarque rapporte que Cassandre, l'un des généraux d'Alexandre, se mit à trembler de tout son corps en regardant une image dans laquelle il reconnaissait Alexandre qui était déjà mort et voyait en elle la majesté du roi; qu'Agésilas le Lacédémonien, parce qu'il se savait très laid, refusa de laisser son effigie à la postérité et, pour cette raison, ne permit jamais qu'on fit son portrait ou sa statue. C'est donc que les visages des défunts prolongent d'une certaine manière leur vie par la peinture.¹⁷

Dans le fil de cette référence à Plutarque, Alberti dote le portrait d'une valeur transcendante autre que celle de l'amour avancée par Plin l'Ancien; de la présentification de l'absent aimé, on passe ici à la fonction politique du portrait (portrait du roi, d'apparat, etc.). On retrouve d'ailleurs très bien développée chez Paleotti (1522-1597), dans son *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, cette cohabitation de la matérialité et de la transcendance dans le portrait, c'est-à-dire du réalisme du référent (personne privée) et de l'intemporalité de la fonction (personne publique). Voici ce que l'on peut lire dans la théorie des « deux corps » développée par Paleotti :

*Les princes chrétiens, que Dieu a placés à leur rang comme des lois vivantes et des instruments de la justice et sagesse divines pour le gouvernement des peuples, portent deux personnes ensemble : une personne publique et une personne privée.*¹⁸

Dans son livre *l'Histoire du portrait en cire*, Schlosser fait retour sur cette duplication ontologique du portrait en s'inspirant du livre mythique *Les Deux Corps du roi*¹⁹ d'Ernst Kantorowicz. Chez Schlosser, la duplication du portrait n'est toutefois pas ontologique, mais reflète plutôt les deux fonctions différentes réservées au corps réel et à son effigie. En effet,

[c]ette forme de duplication, où s'exprime un rituel plus subtil, a conditionné le déroulement des cérémonies funéraires des rois de France. Après avoir conduit en cortège le cadavre et sa représentation en cire d'après le naturel, on s'occupait séparément de l'un et de l'autre : au premier exclusivement on réservait le deuil, tandis qu'on destinait à la seconde le grandiose déploiement des fastes princiers. Dans son ouvrage mythique *Les Deux Corps du roi* [...], Ernst Kantorowicz a démontré de façon éclatante que c'est à juste titre que l'effigie ornée, dans cette duplication des insignes royaux, était nommée représentation [...]. La représentation artificielle et authentiquement ressemblante n'avait aucune fonction de substitution, car l'intention n'était plus de rendre présent le défunt, mais plutôt de montrer concrètement des principes dynastiques et politiques. Avec le sceptre, la couronne, le manteau, les décorations et les autres insignes, le corps fictif s'opposait au corps naturel du roi, voué à la décomposition. Il représentait en « effigie », l'immortalité du corps politique, de la dignité royale conçue comme une institution douée de pérennité.²⁰

Mais bien avant la Renaissance, l'Église chrétienne s'était ré-approprié le discours originaire de la peinture, qui devait dorénavant servir à la propagation de la foi. On trouve trace, entre autres, de l'empreinte de cette re-prise originaire dans le *Trattato* de Lomazzo :

*Il faut [...] rendre sans cesse des grâces particulières au Christ notre Seigneur, qui voulut lui-même être peintre en imprimant sa très sainte effigie sur le voile de sainte Véronique, afin que restât à la postérité un exemple unique de lui, qui nous inclinât à l'aimer et à le révéler en voyant cette image, comme on le fait à Rome.*²¹

Et Lomazzo d'ajouter : « Après le Christ, nous avons à révéler l'évangéliste saint Luc, qui nous a laissé, de sa main, le portrait de la Vierge Marie, avec son Fils dans les bras »²².

Ainsi, le portrait, par sa matérialité référentielle mimétique – qui est au cœur de toute la problématique théorique du portrait, soit celle de la ressemblance – et son pouvoir évocateur, qu'il soit amoureux, politique ou religieux, s'inscrit très tôt dans la littérature artistique comme un véhicule idéal.

Il semble que seule a été retenue comme centrale par ces théoriciens la problématique platonicienne de la ressemblance, soit celle de l'adéquation de la copie par rapport à l'original. L'artiste, pour être l'égal de Dieu, devait minimiser cette différence entre l'original et la copie pour que l'Art puisse égaler la Nature.

Les spécialistes ont toutefois occulté l'analyse de l'élément spatial déployé entre le spectateur-voyeur et l'objet-portrait, qui lui aussi pourrait avoir une incidence sur la capacité d'idéalisation du portrait. Une diminution de ce facteur spatial pourrait entraîner, entre autres, une augmentation de la fréquence de « consultation » du portrait favorisée ainsi par la portabilité de l'objet-portrait et encourager l'accessibilité du spectateur-voyeur au facteur idéal véhiculé par le portrait. Il semble plus approprié de parler ici de « consultation » plutôt que de « contemplation », la portabilité entraînant, à mon avis, un rapport de nature privée plutôt que publique. L'on peut d'ailleurs lire dans *L'Âge d'or du petit portrait* (1995) que

*[...] plutôt que la contemplation, la miniature appelle l'intimité de la « consultation » Elle est un espace privé, my privacy, dirait-on en anglais, dans lequel il faut pénétrer, dans lequel il faut s'absorber, plutôt qu'il ne vient au-devant de vous.*²³

André Thevet²⁴, qui réalisa au XVI^e siècle le premier « livre-galerie » français d'hommes illustres, relevait, en ces termes, dans ses *Portraits et vies des hommes illustres* l'espèce de fétichisme qu'on attachait déjà aux portraits et son effet d'entraînement sur la portabilité :

*De jour à autre, on voit pratiquer que volontiers nous portons aux anneaux, faveurs et pendants l'image de celui que plus nous aimons ou avons aimé durant leur vie. Et encore ceux desquels [sic] avons reçu quelque présent et bienfait, obligent tant leurs clients à leur effigier simulacres qu'ils les adorent comme dieux.*²⁵

On voit donc ici se profiler les desseins fétichistes de la miniature. Celui que l'on appelle le « petit portrait » atteignit son apogée au XVIII^e siècle avant de disparaître lors de l'avènement de la photographie.

C'est bien Walter Benjamin qui disait dans sa « Petite histoire de la photographie » (1931) :

Dès l'instant que Daguerre eut la chance de pouvoir fixer les images de la chambre noire, les peintres, sur ce point, furent congédiés par le technicien. Mais la véritable victime de la photographie ne fut pas la peinture de paysage, ce fut le portrait en miniature [c'est moi qui souligne]. Les choses allèrent si vite que, dès 1840, la plupart des innombrables miniaturistes étaient devenus photographes professionnels, d'abord accessoirement, ensuite de façon exclusive...²⁶

Avec le portrait en miniature, la peinture avait donc déjà pressenti la nécessité de la portabilité du portrait et ce n'est certes pas un hasard si l'emprise du photographique fit d'abord ses ravages auprès de la miniature.

LA PHOTOGRAPHIE

Autant le portrait est un cas de figuration pour l'origine de la peinture, autant celui-ci « personnifie » les débuts du photographique. En effet, le premier daguerréotype connu à ce jour²⁷, et ce, contrairement à ce que l'on croyait jusqu'à tout récemment²⁸, est un portrait, qui plus est le portrait d'un *peintre naturaliste*, Nicolas Huet, comme si la photographie avait décidé de ce geste parricide et avait dressé dans sa visée, dans sa mire, une *effigie in executio* ; ce portrait fut réalisé en 1837 par Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), celui que François Arago a gratifié du titre d'inventeur de la photographie lors de la présentation de son rapport sur le daguerréotype à la Chambre des Députés et à l'Académie des Sciences en 1839²⁹.

André Gunthert³⁰ démontrait, à partir de la correspondance de l'inventeur, son obsession pour la promptitude qui, une fois atteinte, lui permettrait de fixer le premier sur la plaque cette fameuse « image de l'homme » et de pouvoir ainsi en exploiter les bénéfiques. Cette recherche de la promptitude, du moindre coût et de la portabilité du matériel photographique tout en s'assurant d'un rendu formel clair et précis ont également incité d'autres personnages, tel William Henry Fox Talbot (1800-1877), à développer le négatif sur papier et le

processus du négatif/positif³¹, c'est-à-dire la portabilité et la reproductibilité de l'image. André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890)³², de son côté, a inventé le format carte-de-visite, cet archétype de la carte d'affaires... et Roland Barthes ne nous a-t-il pas donné la *Chambre Claire* à partir d'une réflexion élaborée autour du portrait de sa mère?

Le portrait porte donc non seulement en lui la portabilité, il offre en son sein toute la conjugaison au fil du temps des différents supports médiatiques. Associé au moment originaire, qu'il soit mythique ou non, du pictural et du photographique, il se présente également comme un véhicule idéal. Par sa structure ontologique d'objet-fétiche, il présentifie l'absence, il réduit ainsi la « distance temporelle » entre le référent et le spectateur-voyeur. Le portrait photographique « portatif » permet une diminution de la « distance spatiale » installée entre le spectateur-voyeur et l'objet-portrait. On retrouve donc ici, avec la portabilité du portrait, la combinaison de la disparition ou de la tendance asymptotique de l'évanescence de ces deux éléments qui définissent le monde sensible, soit le temps et l'espace. Il y a lieu de se questionner sur la matérialité et sur cette tendance déjà engagée vers un monde idéal.

Cette proposition de re-lecture du point de rencontre intermédial engagé au XIX^e siècle entre la peinture et la photographie re-hausse ainsi l'importance du portrait comme genre pictural... Félibien doit bien se retourner dans sa tombe! Le portrait est ici passé à l'avant-plan comme un concept permettant d'introduire la portabilité comme ce lieu de rencontre intermédiatique. Cette mélancolie de l'amant, cette blessure narcissique subie par la peinture s'est ici transformée sous l'impulsion de l'amour, du « génie moderne »³³, en une invention, toute mécanique soit-elle – qui a permis à la peinture de transférer son pouvoir d'évocation amoureux à la photographie pour mieux se remettre en question et se « prendre elle-même en main ». La main de l'artiste s'est mécanisée, certes, mais la silhouette dessinée de l'amant sur le mur a peut-être retrouvé son dessein indicel. Ainsi, d'une approche platonicienne du

portrait, c'est-à-dire de l'analyse de cet écart entre la copie et l'original, qui semble au cœur de la littérature, nous glissons donc ici davantage vers un regard d'analyse différentielle porté sur le portrait pictural et le portrait photographique sans égard à la *mimésis*... un peu plus deleuzien peut-être...

NOTES

1. *Le Petit Larousse illustré 1992*, Paris, Larousse, 1992.
2. E. Baumgartner et P. Ménard, 1996.
3. A. Ernout et A. Meillet, 1951.
4. Hachette. *Le Dictionnaire du français*, 1992.
5. J. Picoche, 1992.
6. Hachette. *Le Dictionnaire du français*, 1992.
7. A. Bosse, cité d'après P. Ortwin Rave, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, et repris dans N. Schneider, 1994: 10.
8. É. Pommier, 1998: 18.
9. *Ibid.*
10. D'aucuns pourraient souligner ici la congruence dans ce discours plus romancé de Pline l'Ancien de l'origine de la peinture et de celle de la sculpture. Il faudrait toutefois porter à leur attention la récupération que l'histoire de l'art a faite au cours du temps de ce texte en y évacuant toute référence originaire à la sculpture pour ne conserver que le performatif pictural. À titre d'exemples, il suffit de penser à la version de Quintilien pour lequel « c'est bien l'ombre portée d'un corps éclairé par le soleil [...] qui déclenche l'invention », ou à Vasari qui, dans le prologue des *Vies*, se réfère à Pline l'Ancien, dans une version qui remplace la jeune fille par un Lysien, Gigès: « Se tenant près d'un foyer, il regardait son ombre projetée sur le mur et, soudain, avec un morceau de charbon, il en fixa le contour sur le mur ». On retrouve le même type de récit mythique chez A. Félibien (1666) et on peut lire ce passage dans le poème *La Peinture* de C. Perreault:

Encore s'il me restait de ce charmant visage
 Quelque trait imparfait, quelque légère image,
 Ce départ odieux, disait-elle en son cœur,
 Quelque cruel qu'il soit, aurait moins de rigueur.
 Sur la face du mur marqué de cette trace,
 Chacun du beau berger connut l'air et la grâce,
 Et l'effet merveilleux de cet événement
 Fut d'un art si divin l'heureux commencement.

(É. Pommier, 1998: 19-20)
- Nombre d'autres textes pourraient s'ajouter à cette liste et ainsi contribuer à témoigner de l'évacuation de l'origine de la sculpture dans la reprise du mythe développé par Pline l'Ancien.
11. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Entretien I* [1666]; d'après É. Pommier, 1998: 19.
12. Pour plus de détails sur la théorie freudienne du fétichisme, voir S. Freud, 1987: 62-65; O. Rank, 1988: 147-166 et H. Rey-Flaud, 1994.
13. Pour plus de détails sur la théorie lacanienne de l'objet-fétiche, voir J. Lacan, 1994: 151-179.
14. Pour rester dans l'esprit du fétichisme, on ne peut passer sous silence le livre écrit par G. de Gaeton de Clérambault, 1991.
15. G. B. Marino, *La Galeria* [Venise, 1619-1620], t. 1; d'après É. Pommier, 1998: 185.
16. En effet, Des Frans et Sylvie, à la veille du départ de celui-ci pour

Rome, échangent leurs portraits. Mais Des Frans se fait attaquer par des brigands lors de son passage dans les Alpes. Il retrouvera le portrait peu de temps après à Grenoble dans la boutique d'un marchand : « Cette vue me rappela tout l'amour que j'avais eu pour elle, je tombai en faiblesse [...] Je le baisai, les larmes aux yeux. Ce marchand sachant qu'il m'avait été volé, me le donna pour ce que je voulus. Je l'emportai et l'ai toujours conservé depuis. Ce portrait affermit la résolution que j'avais prise de retourner vers elle; et je n'eus plus d'autre impatience que celle de monter à cheval ». R. Challe, *Les Illustres Françaises*, 1713, cité dans É. Pommier, 1998 : 265.

17. Alberti, Livre II, § 25, 1992 : 131.

18. D'après É. Pommier, 1998 : 456

19. Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique du Moyen Âge*, d'après J. von Schlosser, [1911] 1997 : 194.

20. Schlosser, [1911] 1997 : 198.

21. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura* [Milan, 1584]; d'après É. Pommier, 1998 : 159.

22. *Ibid.*

23. *L'Âge d'or du petit portrait* (catalogue d'exposition), 1995 : 10.

24. A. Thevet a écrit le livre *Portraits et vies des hommes illustres* présenté comme une galerie imaginaire des portraits des hommes illustres. On est donc passé avec Thevet de la galerie réelle de portraits comme celle qu'avait réalisée Paolo Giovio (1540), humaniste, philosophe, médecin et historien dans sa villa, conçue comme un temple de la vertu, appelée *Museo* et consacrée au plaisir du public au livre-galerie, grâce à l'imprimerie et à la gravure. Voici donc un autre exemple de la portabilité favorisée par l'avènement de ces médias.

25. A. Thevet, d'après É. Pommier, 1998 : 197.

26. W. Benjamin, [1931] 1971 : 22.

27. Le daguerréotype (1837) du peintre naturaliste Nicolas Huet a été découvert dans un marché aux puces par Marc Pagneux, marchand d'art et expert, selon un article publié dans *Libération*, 33, lundi 2 nov. 1998.

28. *Vue du boulevard du Temple* (1839), daguerréotype réalisé par Louis-Jacques-Mandé Daguerre, était considéré jusqu'à tout récemment comme le plus ancien de l'histoire de la photographie.

29. Pour plus de détails sur la présentation de F. Arago, voir « François Arago, 1839. Rapport sur le daguerréotype » dans M. Frizot et F. Ducros, 1987 : 10-14.

30. A. Gunthert, 1998 : 4-25.

31. Pour plus de détails, voir N. Rosemblun, 1989 : 24-32 et 54-56.

32. Voir « Eugène Disderi, 1862. Sur le portrait photographique », dans M. Frizot et F. Ducros, 1987 : 37-48.

33. Il est fait référence ici à la double articulation (mélancolie poétique et *melancholia generosa*) du concept de mélancolie développée par Aristote dans le *Problème XXX.I* et reprise par Marsile Ficin à la Renaissance. La mélancolie prit en effet avec l'humanisme italien une « valeur de force intellectuelle positive ». C'est d'ailleurs l'utilisation de ce concept de mélancolie qui a permis de développer cette nouvelle approche de la rencontre intermédiaire survenue au XIX^e siècle entre le pictural et le photographique. « Élever la mélancolie au rang de force intellectuelle, c'était évidemment bien autre chose que de l'interpréter comme un état émotif et subjectif. Les deux tendances peuvent se combiner, dans la mesure où la valeur émotive de l'humeur sentimentale et voluptueuse peut s'enrichir de la valeur intellectuelle de la mélancolie contemplative ou artistiquement féconde [...]. Ainsi, le système de Ficin – et c'est peut-être là sa vertu la plus grande réussit-il à doter la “ contradiction immanente ” de Saturne d'un pouvoir rédempteur : l'homme de génie mélancolique – que sa soumission à Saturne faisait souffrir, dans la mesure où l'astre infligeait à son corps et à ses facultés inférieures tristesse, peur et abattement – pouvait

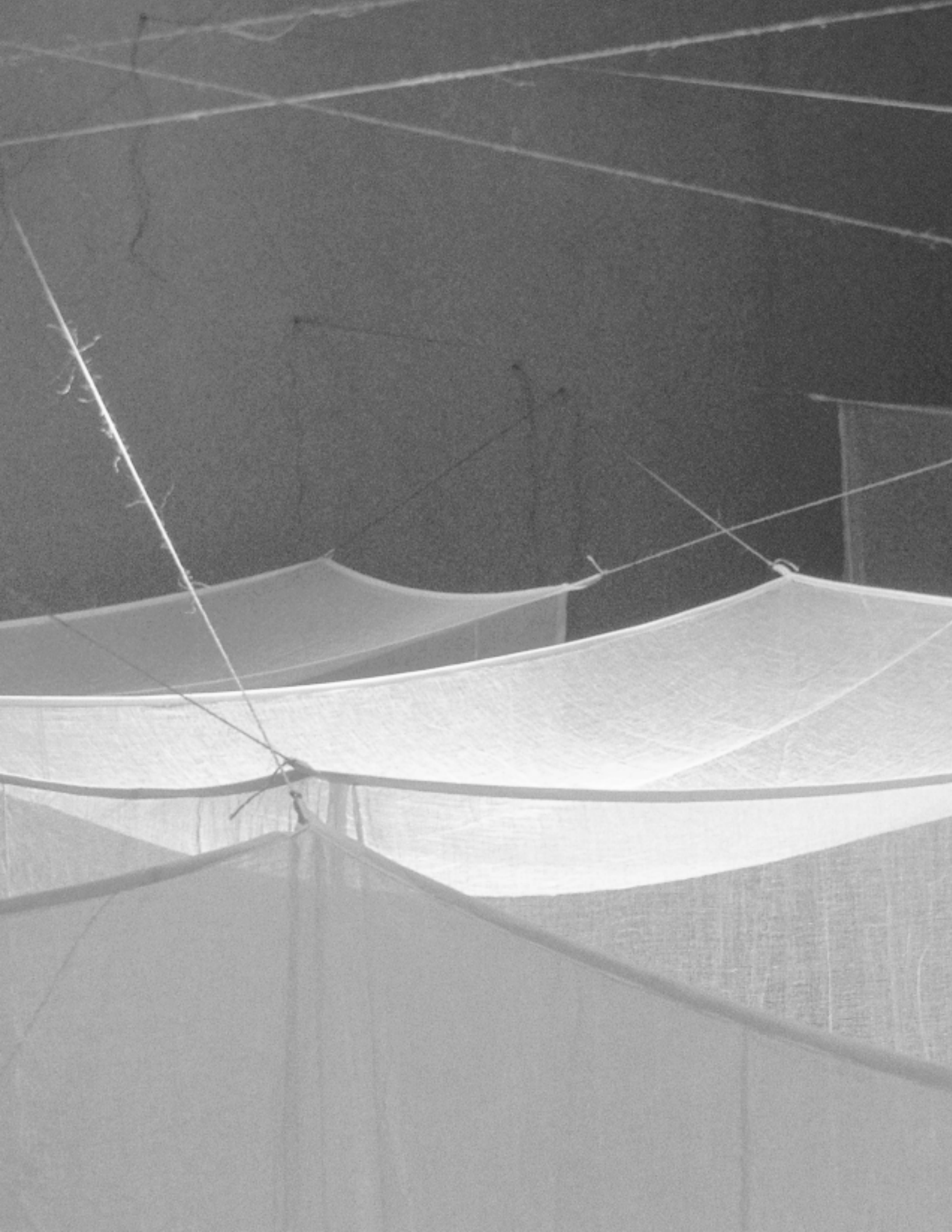
trouver salut dans l'acte délibéré de se tourner vers Saturne. Autrement dit, le mélancolique devait, de son propre mouvement, s'appliquer à cette activité qui constitue le domaine spécifique de l'astre sublime de la méditation, et la planète favorise avec une ardeur égale à celle avec laquelle elle fait obstacle et nuit aux fonctions ordinaires du corps et de l'âme : la contemplation créatrice, qui a son siège dans la “ mens ” et nulle part ailleurs. En tant qu'ennemi et oppresseur de toute vie qui est, en quelque manière, assujettie au monde présent, Saturne engendre la mélancolie; mais en tant qu'ami et protecteur d'une existence supérieure et purement intellectuelle, il peut aussi la guérir ». R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, 1989 : 389-390, 427.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERTI [1992]: *De la peinture. De Pictura (1435)*, trad. par J.L. Schefer, Paris, Macula Dedale.
- BARTHES, R. [1980]: *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil.
- BAUMGARTNER, E. et P. MÉNARD [1996]: *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Usuels de Poche ».
- BENJAMIN, W. [1931]: « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II. Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, coll. « Dossiers de Lettres Nouvelles », 1971, 15-35.
- ERNOUT, A. et A. MEILLET [1951]: *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*, 3^e éd., Paris, Librairie C. Klincksieck.
- FREUD, S. [1987]: « Substitut impropre de l'objet sexuel – Fétichisme », dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 62-65.
- FRIZOT, M. et F. DUCROS (dir.) [1987]: *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la Photographie.
- GAETON de CLÉRAMBAULT, G. de [1991]: *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, coll. « Les empêcheurs de penser en rond ».
- GUNTHER, A. [1998]: « Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose », dans *Études photographiques*, n° 5, novembre.
- Hachette. *Le Dictionnaire du français*, Paris, Hachette, 1992.
- KLIBANSKY, R., E. PANOFSKY et F. SAXL [1964]: *Saturne et la mélancolie*, trad. par F. Durand-Bogaert et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1989.
- LACAN, J. [1956-1957]: *Le Séminaire. Livre IV: La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, 151-179.
- L'Âge d'or du petit portrait* [1995]: catalogue d'exposition [exposition itinérante Bordeaux, Genève et Paris], Paris, Réunion des Musées nationaux.
- MADAME DE LA FAYETTE [1678]: *La Princesse de Clèves*, Paris, GF-Flammarion, 1966.
- PICOCHÉ, J. [1992]: *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaire Le Robert.
- POMMIER, É. [1998]: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.
- RANK, O. [1988]: « Freud and Fetishism : Previously Unpublished Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society », *Psychoanalytic Quarterly*, LVII, 147-166.
- REY-FLAUD, H. [1994]: *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages.
- ROSEMBLUN, N. [1989]: *A World History of Photography*, 2^e éd., New York, Abbeville Press Publishers.
- SCHLOSSER, J. von [1911]: *Histoire du portrait en cire*, trad. de l'allemand par É. Pommier, Paris, Macula, 1997.
- SCHNEIDER, N. [1994]: *L'Art du portrait*, Cologne, Taschen.

Lani Maestro

Lani Maestro est née à Manila aux Philippines. Elle a émigré au Canada en 1982. Son travail a été présenté au Québec, au Canada ainsi qu'à l'étranger. Elle est cofondatrice de *Harbour Magazine of Art and Everyday Life* (1991-1994), une revue consacrée aux œuvres et aux écrits d'artistes, et coéditrice des Editions Burning depuis 1992. Parmi ses expositions individuelles, on retrouve *To dream sleep*, présentée au Centre for New Media et au Centre culturel canadien à Paris (1998), *Dream of the other*, à la Centrale à Montréal, *The Passion of ear*, au Centre d'art contemporain de Basse-Normandie en France (1997) et *Cradle a Art in General* à New York (1996). Lani Maestro a également participé à la 11th *International Biennale* de Sydney en Australie (1998), à la 5th *Biennale d'Istanbul* et à l'exposition *Traversées/Crossings* au Musée des beaux-arts du Canada (1997).





les lieux de la mélancolie chez Lani Maestro

PAR MARIE FRASER

*Toujours resterais-je séduit par la grâce avec laquelle l'art de Lani Maestro m'entraîne dans un lieu de mélancolie et de compassion, une expérience émotionnelle inscrite dans les menus détails de ses profondeurs soigneusement ouvragées. Art qui prend racine dans le contrôle de sa destinée et dans le dialogue, l'œuvre de Lani Maestro nous mène à des explorations délicates des thèmes très intimes que sont le chez-soi, le lieu et la mémoire.*¹

Les installations de Lani Maestro nous « entraînent » dans un espace de la mélancolie provoquée par la perte des certitudes qui est au fond des réflexions contemporaines sur les pratiques culturelles et l'identité. L'intermédialité joue, chez elle, autant entre les médiums et les médias qu'entre les corps (nous qui regardons et faisons l'expérience de l'œuvre) et fait fuir toute certitude, abolissant toute possibilité d'unité et d'identification, toute chose donnée d'avance et tout *a priori*. Elle aurait pour effet de nous dérouter et, parce qu'elle a cette potentialité de fuir, elle nous conduirait à une lecture politique et à des réflexions sur l'identité, l'appartenance, la mémoire. Les œuvres qui sont présentées et commentées ici mettent en évidence cette capacité du travail de Lani Maestro à nous déstabiliser, à nous dérouter de manière à nous inciter à remettre en question nos certitudes. Elles sont le lieu d'une séparation et invitent à la reconnaissance d'une perte et d'une blessure identitaire, un renoncement à soi et à la stabilité du voir. La mélancolie viendrait se loger dans cette fuite provoquée par l'intermédialité. C'est cette particularité à déstabiliser notre perception et notre appréhension de l'œuvre que je voudrais examiner en regard de ces deux notions.

Ces lieux de la mélancolie qui résultent de l'intermédialité ont peut-être moins d'affinité avec la pensée freudienne qu'avec celle de Walter Benjamin. Certes, dans son célèbre article *Deuil et mélancolie* écrit en 1917, Freud pose les limites de la relation d'objet et l'importance du renoncement comme caractérisant ses deux états. La mélancolie, tout comme le deuil, serait causée par une « intolérance à la perte de l'objet ». C'est plutôt du côté de Walter Benjamin que l'on retrouve une pensée de la mélancolie proche de ce qui est en jeu dans le contexte intermédiatique et dans le travail de Lani Maestro. La mélancolie, en plus de se voir attribuer des fonctions presque heuristiques, se fait subrepticement politique. On sait le rôle fort important qu'elle joue : de la réhabilitation de l'allégorie, qui trouve sa source dans la tristesse, à l'ambiguïté de la tradition dans la modernité et, enfin, à une philosophie de l'histoire qui renonce à tout positivisme et réfute le progrès et la linéarité. L'expérience benjaminienne est bien la prise en charge d'un double deuil : deuil de l'Histoire et de la modernité, tel que le souligne Catherine Perret². La « blessure » causée par cette perte ou par cette séparation y prend toutefois une dimension philosophique et politique. À travers le mouvement dialectique qu'il voit comme inhérent à l'histoire de la mélancolie depuis Aristote, telle que décrite dans *L'Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin se trouve à affirmer cette nécessité du politique³. À la mélancolie, il oppose en effet la résistance et le détachement plutôt que le repli sur soi et désarticule l'attitude de passivité et de démission provoquée par le sentiment de perte qui caractérise le mélancolique.

Lani Maestro rappelle cette mélancolie benjaminienne, ses œuvres articulent autant la perte que sa prise en charge et sa guérison. Elle « exprime la perte, l'éloignement et la disparition, mais aussi le souvenir et la guérison », comme l'a déjà montré Germain Koh : « la prise de conscience de l'identité coïncide avec sa disparition »⁴. Ses installations sont issues des rapports hybrides mettant en relation différents matériaux, souvent éphémères, des références textuelles, différents médiums et médias technologiques (la photographie, l'image vidéo et le son par exemple), mais Lani Maestro donne à ce mouvement entre les médiums une dimension précaire et incertaine nous obligeant à repenser notre rapport à l'œuvre. Elle arrive à exprimer cette fragilité et cette précarité en nous mettant en présence de lieux et de formes extrêmement dépouillés et minimales, comme avec l'installation *Le Souffle blessé (A Wound in the lung, 1994)*. Non sans rappeler *Earth Work* de Walter de Maria, cette chambre de terre est comme « un trou, un vide, [qui] devient un lieu d'appartenance, telle une matrice ou encore une tombe »⁵. Il s'agit d'un lieu vide et plein tout à la fois : la pièce est vide, il n'y a que de la terre, en même temps qu'elle en est pleine, elle est impénétrable, mais tout aussi pénétrante. La terre vient ici exprimer l'idée d'origine et d'appartenance, la terre-mère et le souffle, en même temps que la chambre fermée nous place à une certaine distance. Contraints de regarder cette chambre depuis l'embrasure d'une porte, nous sommes confrontés à cette séparation que le titre donne comme une blessure. La terre remplit le lieu jusqu'à mi-jambe et l'assourdit, le rendant encore perméable à toute présence. L'espace est lisse, sombre, et pour seul accident ou événement une cavité apparaît au loin, créée par un effet de lumière, venant à peine troubler l'horizontalité et la densité. Le thème de la naissance, la terre comme origine et matrice, est ici inséparable du thème de la mortalité ; la froideur de la terre, sa densité et son odeur évoquent tout autant une tombe. Cette réflexion sur l'appartenance et la séparation qu'évoquent ici la naissance et la mort, Lani Maestro la concilie à sa condition d'exilée :

*Avec l'expérience du déplacement, disait-elle à propos de Souffle blessé, existe un désir mélancolique, celui d'un souvenir qui prend forme. L'objet de ce désir prend ses racines dans ce semblant de chez-soi qui constitue le ventre de la mère. Les quêtes d'identité constituent toutes de profonds désirs de chez-soi. Nous sommes tous des exilés du fait que nous sommes venus au monde.*⁶

Cette expérience de l'exil motive également l'installation *Cradle (Couche, 1996)*, qui évoque encore plus avec force l'idée de la demeure, le chez-soi, comme origine et fondement de l'appartenance, mais aussi comme séparation. Ce parallèle entre l'expérience de l'exil et la mélancolie, Julia Kristeva l'a déjà tracé lorsqu'elle disait dans *Soleil noir* que « le mélancolique est un étranger dans sa langue maternelle »⁷. De manière à remplir complètement une pièce, de petites habitations de toile de moustiquaire et de nattes de palme sont suspendues dans l'espace par des fils tendus aux murs et au plafond. Cette œuvre arrive à évoquer à la fois l'isolement et l'idée de communauté, et la demeure devient le lieu d'une mémoire et d'une commémoration, une possible survivance. Trinh T. Minh-ha a réfléchi sur la notion de demeure du point de vue de l'exilé et du migrant, en la définissant comme le lieu d'une « mémoire à venir ». Sa réflexion est très proche de ce que Lani Maestro tente ici d'évoquer :

[...] le langage ne peut vivre et se renouveler qu'en s'hybridant et qu'en transformant ses propres règles comme s'il migrerait dans le temps et l'espace. La demeure pour l'exilé et le migrant ne peut guère être plus qu'un lieu transitoire et circonstanciel, puisque son « origine » ne peut être retrouvée, et puisque sa présence/absence ne peut être entièrement bannie de la demeure « reconstruite ». Métaphoriquement et littéralement parlant, ce sont les aller-retour entre le chez-soi et l'extérieur qui deviennent la manière d'habiter. Chaque mouvement entre ici et là supporte patiemment un mouvement à l'intérieur de l'ici et un

mouvement à l'intérieur de là. En d'autres mots, le retour est aussi un trajet dans la couche d'une « mémoire à venir ». ⁸

La présence et l'absence se traduisent souvent chez Lani Maestro par le silence et le vide. Signes d'un possible effacement de la mémoire, ils posent paradoxalement la nécessité de cette même mémoire. Plusieurs œuvres, en effet, font entendre ce silence nous incitant à faire l'expérience de l'absence. *I want! I want! I want!* est un bel exemple. La bande sonore alterne entre un temps de silence et un temps sonore où se mêlent des voix et des rires que l'on peut facilement confondre avec des pleurs; ces deux intervalles s'inversent selon le moment de notre entrée dans l'espace d'exposition. Calme, tranquillité, puis soudainement la confusion des voix vient remplir cet espace vide. La bande sonore de l'installation *Pulse* (1998) fonctionne de façon similaire: offrant de prime abord un lieu calme, paisible, l'habitat est perturbé et envahi par une agitation de bruits d'oiseaux.

Par des ouvertures relativement petites dispersées çà et là dans la structure architecturale qui compose *I want! I want! I want!*, on peut voir des échelles qui vont dans toutes les directions, brouillant les perspectives et les points de vue malgré l'extrême symétrie du cube blanc. Ces échelles n'évoquent pas tant le désordre que le lointain et l'impossibilité de résorber la distance malgré le désir. L'installation fait référence à une gravure de William Blake du 18^e siècle représentant un homme sous une échelle qui, la nuit, lève les bras vers le ciel. Au bas de la gravure apparaît cette légende écrite à la main: « *I want! I want!* ».

Toujours confronté à l'autre et à cet inaccomplissement du désir, toujours pris à gérer les proximités autant que les distances – le proche comme le lointain pour reprendre les mots de Benjamin –, le spectateur y perd ses propres repères, ses propres règles. L'intermédialité ne sert pas qu'à brouiller les spécificités qui définissent les médiums et les identités avec le modernisme, elle déstabilise le rapport du spectateur à ce qu'il voit, à ce qu'il est, son rapport à l'autre et au monde. Les installations de Lani Maestro rattachent cette « notion » à l'idée d'interstice et de migration, elles nous forcent à penser les croisements en termes d'espace *entre*, et surtout en termes de mouvement et de déplacement, c'est-à-dire d'espace *et* de temps.

1. S. Horne, *Lani Maestro. Le Souffle blessé*, Québec, La chambre blanche, 1996, p. 31.

2. Je renvoie notamment aux textes sur Baudelaire et aux *Thèses sur le concept d'histoire*, où la figure de l'Ange à la fois pose les limites de l'Histoire et représente une modernité « déchirée » (C. Perret). Également, en développant son concept d'allégorie en opposition au symbole, Walter Benjamin se débarrasse de l'expressionnisme, il est critique d'une littérature dont l'enjeu est le narcissisme mélancolique du sujet; le renoncement qu'implique le deuil ne se ramène pas à une quelconque forme de repli, au contraire, il s'affiche comme détachement et résistance. « C'est la culpabilité [disait-il dans *L'Origine du drame baroque allemand*] qui interdit au signifiant allégorique de trouver en lui-même l'accomplissement de sa signification. À l'aveu du manque, au deuil de ce qui manque, l'allégorie préfère la culpabilité d'un crime imaginaire; c'est là sa mélancolie ». Voir C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 39.

3. À propos de cette dimension dialectique et politique de la mélancolie, voir l'ouvrage de M. Pinsky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1993, p. 11-13.

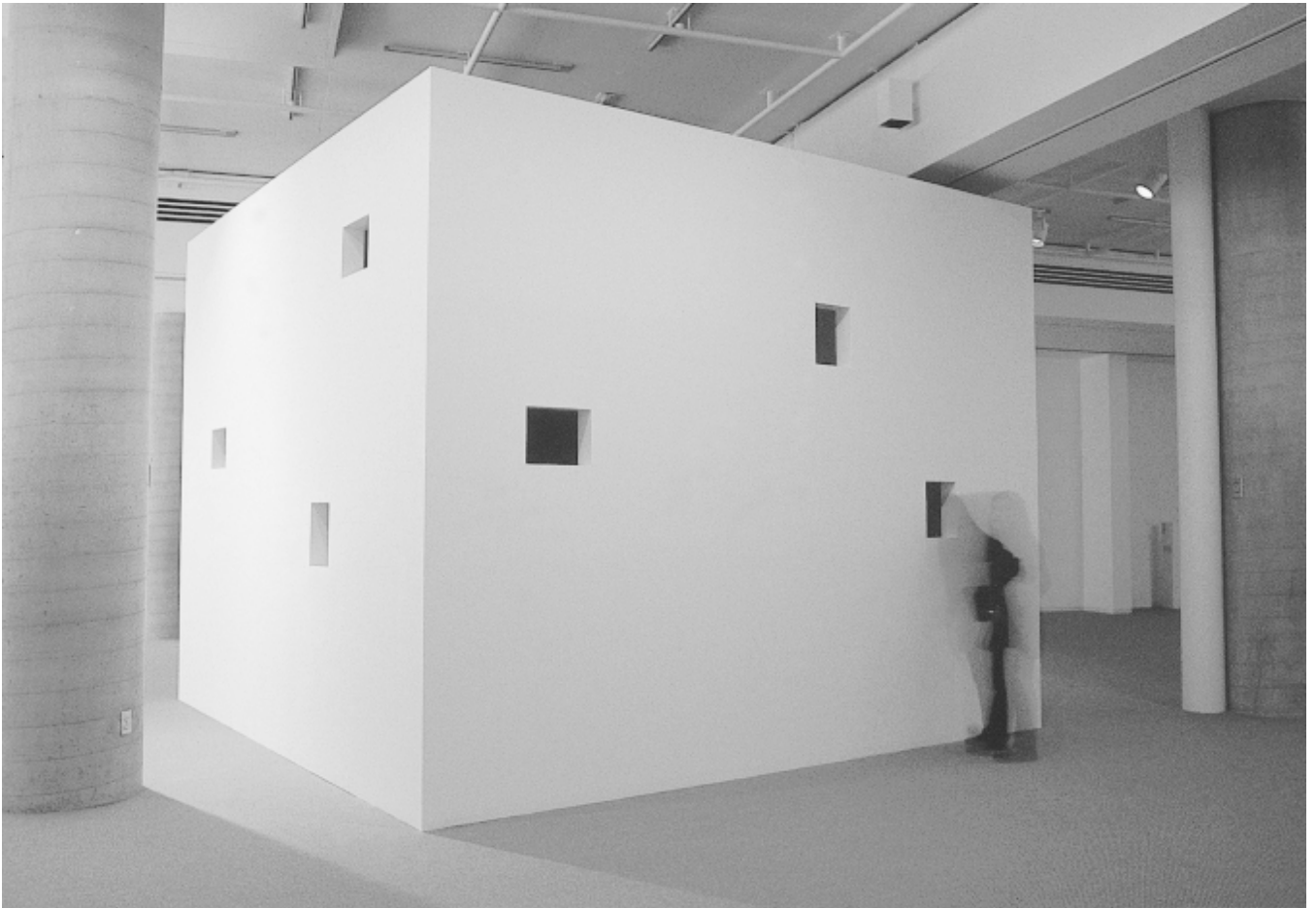
4. G. Koh, « Lani Maestro », dans *Traversées*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1998, p. 143 et 146.

5. S. Horne, *op. cit.*, p. 40.

6. *Ibid.*, p. 36.

7. J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

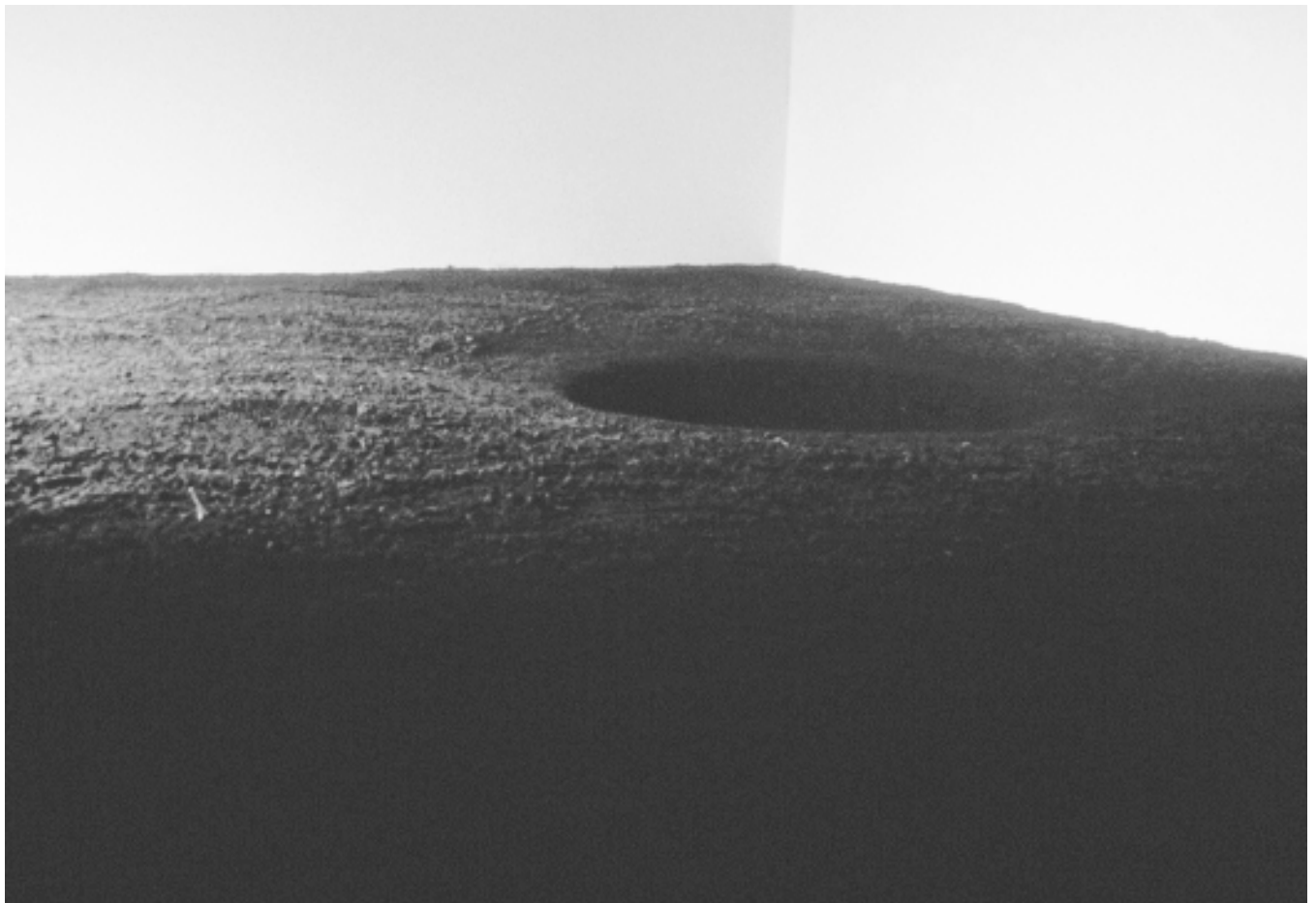
8. Trinh T. Minh-ha, « Other than myself/my other self », dans *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, Londres et New York, Routledge, 1994, p. 14-15 (c'est moi qui traduis).













Les installations

Cradle (Couche), 1996.

Étamine, ficelles de sisal, nattes de palme.

Dimension variable.

Présentée lors de l'exposition *Crossings/Traversées*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Photo: Elizabeth Davis.

I want! I want! I want!, 2000.

Échelles de pin taillées à la main, structure de gypse et métal, moniteurs audio, lumière.

Structure: 13' x 13' x 14'; échelles: 14'.

Galerie de l'UQAM, Montréal.

Photo: Paul Litherland.

Dream of the other (Rêve de l'autre), 1998.

Diapositives, 2 projecteurs de diapositives, bande sonore.

Galerie La Centrale, Montréal, Québec.

Photo: Lani Maestro.

Le Souffle blessé (A Wound in the lung), 1994.

Terre, bois, verre et gypse.

La Chambre blanche, Québec.

Photo: Ivan Binet.

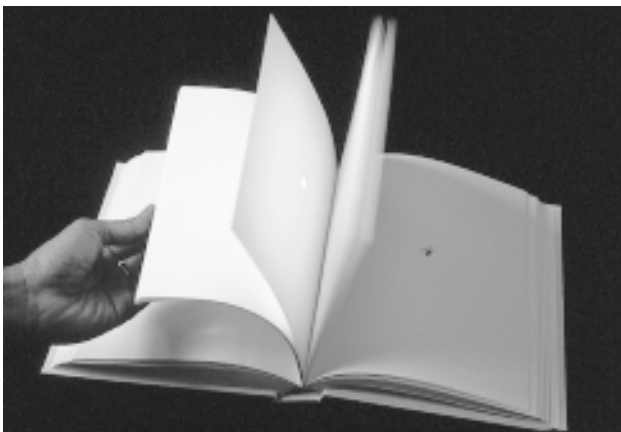
Taema, 2000.

Détail de l'installation.

Livre, bois, verre, vidéo.

Gendai Gallery Ontario.

Photo: Paul Litherland.



DÉPRESSION DU SPECTACLE DE LA SUR-NATURE: RÉFLEXIONS AUTOUR DU TRAVAIL DE DIANA THATER

DIANA THATER

CHRISTINE ROSS

Dans le cadre de sa participation à la biennale du *Carnegie International 1999/2000*, l'artiste américaine Diana Thater s'appropriait le site même du Botany Hall du Museum of Natural History de Pittsburgh pour y déployer une installation vidéo, visant tout à la fois à articuler et à jeter un regard critique sur la mise en spectacle de la nature. La salle du Botany Hall est une toute petite salle muséologique qui dissémine le savoir botanique par une succession de jardins artificiels creusés dans les murs. L'intervention de Thater consistait à projeter de façon concomitante et continue une multiplicité d'images vidéo silencieuses représentant des dauphins nageant librement dans l'eau. Les projections multiples – contrôlées par une dizaine de projecteurs situés dans différents points de l'espace – avaient pour effet notable de délimiter les images les unes par rapport aux autres, les empêchant de se fondre les unes dans les autres dans un tout panoramique. Une série de stries correspondant aux limites de chaque image territorialisaient ainsi le plafond en divers quadrilatères écraniques, la salle se voyant visuellement mobilisée par une multiplicité kaléidoscopique d'images sans son. Ce qui néanmoins se présentait, d'un premier coup d'œil, comme la nature à l'état sauvage – les dauphins circulant librement dans l'eau – devait peu à peu être admis dans sa dimension cultivée. Ce déplacement, voire cette *déception*, s'élaborait par la projection d'images d'entraîneurs partageant les mêmes eaux que les mammifères aquatiques. Le spectateur était donc progressivement appelé à réaliser que ces eaux correspondaient en fait à des bassins artificiels d'élevage et d'observation scientifique. C'est alors que la stratification écranique du plafond prenait tout son sens : autant le bassin est-il un territoire qui circonscrit les mouvements des dauphins, autant les projections en territorialisent leur représentation. Ce que l'installation *in situ* révélait en fin de compte, c'est la *spectacularisation* de la nature par le musée d'histoire naturelle grâce à l'aménagement des salles et l'exploitation de technologies contemporaines de l'image : les projections vidéo, tels les jardins artificiels creusés dans les murs, sont des petits théâtres qui délimitent, classifient et mesurent l'objet naturel. En d'autres termes, l'œuvre montrait la muséologie comme un mode de connaissance et de diffusion du savoir fondé sur la mise en spectacle de la nature.

S'engager dans une installation de Diana Thater, c'est entreprendre un travail de deuil par rapport à la notion de progrès, dans la mesure où la nature est représentée comme façonnée par les lois technologiques du spectacle qui non seulement colonisent l'élément naturel à des fins d'observation et de connaissance, mais qui effacent également toute évidence de dé-naturalisation. La force de ce travail tient à sa faculté de mettre en question le rapport que le sujet contemporain entretient avec les technologies du spectacle, plus précisément avec le spectacle de la *sur-nature*. L'hypothèse que je voudrais développer est la suivante: la vidéographie, lorsqu'elle est exploitée en tant qu'espace d'interaction médiatique, pose la question de l'histoire du développement technologique et de son rôle dans la constitution du sujet moderne. Je dirais même, et ceci est sûrement plus spécifique à l'œuvre de Diana Thater, que l'intermédiarité doit être vue comme un moyen de *déprimer* la relation (post)moderne entre subjectivité et technologie. Mon objectif ici sera donc double. D'abord, cerner les possibilités actuelles de mise en scène critique du spectacle. Ensuite, voir en quoi les stratégies esthétiques de dépression de l'image électronique se rapportent aux mutations de la subjectivité contemporaine en cours depuis les années 60.

LE SPECTACLE

En quoi le spectacle est-il problématique? À quoi pourrait correspondre sa mise en visibilité? Quelles sont les stratégies esthétiques aptes à problématiser la technologie du spectacle? Pour tenter de répondre à ces questions, il est crucial de revenir à Guy Debord, un des premiers théoriciens à avoir proposé une réflexion critique sur le spectacle dans son élaboration contemporaine. Ce retour permet de dégager non seulement une des définitions les plus articulées du spectacle, mais aussi les présupposés théoriques qui structurent une telle définition. Comme je chercherai à le démontrer, l'utilité encore actuelle de la notion debordienne tient à sa compréhension du spectacle en termes de *séparation*.

Mais cette utilité a aussi ses limites que l'œuvre de Thater permet de dégager.

Dans *La Société du spectacle* (1967), Debord définit la société moderne comme une organisation sociale qui a perdu sa valeur de société en ce que le spectacle est précisément ce qui mine le lien social qui sous-tend le tenir-ensemble propre à toute communauté. Dès le paragraphe 25, il écrit: «La *séparation* est l'alpha et l'oméga du spectacle»¹. Cet effet de séparation – la fragmentation du lien social et l'extériorisation du spectacle par rapport au sujet – provient d'une médiation accrue du réel, d'une victoire de l'apparence sur la réalité, causée non pas tant par la présence de plus en plus envahissante des images que par les développements du capitalisme et sa constitution d'un sujet en état continu de contemplation et de méconnaissance. Sa caractérisation des effets de séparation du spectacle est clairement énoncée dans le passage suivant et montre à quel point elle se rattache au constat d'une commodification intensifiée de la vie quotidienne:

*L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente.*²

Pour le théoricien donc, le sujet existe à l'extérieur de lui-même, c'est-à-dire séparé de ses propres gestes et désirs qui n'existent que représentés par les images et les objets qui l'entourent. Debord a une compréhension marxiste de cet état d'extériorisation, puisqu'il est perçu comme dérivant du développement du mode capitaliste de production qui sépare le travailleur de son produit à travers la spécialisation des tâches et la parcellisation des gestes³. Il dérive également de la commodification développée des objets qui fait du sujet un contemplateur passif de la réalité en le nourrissant de faux besoins et de faux désirs. En d'autres termes, dans une société du spectacle, l'individu absorbe et est absorbé par des

images qui semblent lui conférer cohérence et unité, mais qui en fait le désunifient. Pour réactualiser ce constat en termes de théorie de l'identification, on peut dire que l'identité du sujet contemporain prend forme par ce que Kaja Silverman désigne comme une *identification idiopathique*. Ceci signifie que le sujet contemplatif en est un qui se méconnaît de façon répétitive dans l'image, comme dans l'expérience du stade du miroir décrite par Lacan où l'enfant incorpore l'autre comme s'il était le moi, confondant besoins et désirs, idéalité et réalité. Une telle passivité d'adhésion aux images contemporaines atteste du fait que les images spectaculaires «sont facilement incorporées» et qu'elles fournissent au sujet un sens illusoire de cohérence, d'unité et de maîtrise⁴, même si la méconnaissance est une division de lui-même.

Le spectacle sous-tend donc un effet d'absorption par l'image pour autant qu'on comprenne que cet effet correspond à une séparation du sujet par rapport à son environnement (le sujet comme transcendance) et à une négation du sujet désirant, divisé par son entrée dans l'ordre symbolique (le sujet comme conflit). Le spectacle est une réalité qui confère au sujet une subjectivité transcendante et unifiée, remédiant ainsi –de façon temporaire tout au moins– au manque constitutif du sujet moderne. La pertinence encore actuelle d'une telle définition force à être attentif aux passages où Debord élabore une critique antioculaire du spectacle puisqu'il est loin d'être sûr qu'une telle critique puisse encore tenir aujourd'hui. Le spectacle est une organisation sociale qui prend forme dans une période où la vision est devenue le sens privilégié de la perception: remplaçant le toucher –sens du lien et du contact–, la vision a ceci de problématique qu'elle favoriserait la passivité perceptive, l'illusion et la méconnaissance. Ce qui est significatif à propos de cette perspective antivisuelle, c'est qu'elle introduit un paradoxe important dans *La Société du spectacle*, laquelle peut se résumer ainsi: Debord se positionne comme un observateur apte à reconnaître le spectacle, malgré le triomphe de la vue et au détriment de la perte du toucher, même si le spectacle est, par définition, un

processus impossible à reconnaître, puisqu'il découle précisément de la méconnaissance réitérée du sujet qui croit voir dans l'image ou dans l'objet des produits de sa propre activité, alors que ceux-ci résultent de la logique capitaliste de commodification. Ce premier paradoxe est relié à un deuxième problème méthodologique, qui consiste à définir le spectacle comme une organisation unifiée – une «vérité générale» –, alors qu'il se rapporte intrinsèquement à un processus de fragmentation, de parcellisation et d'extériorisation. Debord insiste:

*Le concept de spectacle unifie et explique une grande diversité de phénomènes apparents. Leurs diversités et contrastes sont les apparences de cette apparence organisée socialement, qui doit être reconnue dans sa vérité générale. [...] L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte.*⁵

Qu'est-ce à dire sinon que, pour Debord, le spectacle est paradoxalement une désunification du réel par la vision et une totalité unifiée qui peut (précisément parce qu'elle est unifiée) devenir visible par un regard critique. La théorie debordienne est donc aussi totalisante –aussi négatrice de la désunification– que le spectacle qu'elle cherche à miner. Par ailleurs, le démasquage des illusions du spectacle qu'elle souhaite opérer est une politique rédemptrice de *reconnaissance* qui oublie un des premiers préceptes de Debord, à savoir que le spectacle est une société façonnée par la *méconnaissance*.

La question qui s'impose est donc celle-ci: comment adopter la catégorie du spectacle pour des fins critiques sans réitérer le totalitarisme et l'antioculisme inhérents au modèle debordien? Quelques décennies après *La Société du spectacle*, la critique du spectacle semble plutôt passer par une re-pensée de la vision que par sa pure et simple condamnation. Chez Diana Thater, cette re-pensée de la vision exprime la nécessité de troubler les fantasmes de transcendance et de désaveu du sujet contemporain, et articule une critique de la vision monoculaire telle qu'elle s'est développée depuis le développement quatrecentiste de la perspective (« nous n'avons pas réussi, écrit-elle, à déconstruire un

monde qui [...] autorise visuellement la vision monoculaire de l'œil immobile»⁶). Comme le soutient l'historienne d'art Amelia Jones dans son examen du *body art*, une critique du spectacle ne présuppose pas nécessairement un refus ou une dénégation du plaisir visuel⁷. En fait, discréditer le plaisir visuel signifie dénier le rôle du corps dans la perception, sa part physiologique et sensuelle, tout comme cela signifie méconnaître l'impact du spectacle sur la perception – le fait qu'une critique du spectacle ne peut s'articuler que par un sujet percevant lui-même marqué par le spectacle. Les recherches menées par Jonathan Crary sur les origines dix-neuviémistes du spectacle ont montré comment la perception est un acte discipliné et normalisé autant par les discours scientifiques dominants que par la technologie optique développée non seulement pour mesurer la perception, mais aussi pour divertir le spectateur en termes de plaisir visuel (pensons ici au kaléidoscope, à l'appareil photographique et à la cinématographie). Comme le maintient la théoricienne de cinéma Linda Williams, la perception moderne se matérialise par l'intégration de plaisirs visuels issus de la culture populaire de divertissement. Il importe de reconnaître ce processus si nous voulons comprendre quelque chose non seulement à la perception contemporaine, mais aussi au potentiel de perceptibilité critique du sujet :

«Le rapt, la fascination stupide» : ceci correspond certainement à une apte formulation de ce qui provoque la présente anxiété exprimée à propos de la culture de masse visuelle contemporaine et les dangers de la capture visuelle. Nous devons néanmoins nous questionner sur l'utilité actuelle d'une telle caractérisation de la soumission spectatorielle à l'image visuelle du film. Le problème relié à une telle formulation se situe dans le fait qu'elle érige une opposition entre les plaisirs sensuels de la vision et l'abstraction de la pensée critique – comme si la pensée ne pouvait jamais s'articuler par et à travers le corps. En accusant les spectateurs de participer à l'excès à la fois du visuel et du corporel, elle réduit cet excès à une pornographie «essentielle» qui ne fait qu'avilir la vision en tant que telle. La vision, spécialement la vision qui engage le corps dans une réponse viscérale, est stigmatisée soit comme étant une forme abusive de pouvoir ou au contraire comme une forme de passivité.⁸

Pour ce qui est de la croyance qu'a Debord en la possibilité de reconnaître le spectacle, ses paradoxes révèlent que celui-ci n'est pas quelque chose que l'on peut espérer reconnaître pour la simple raison qu'il n'est pas plus unifié que le sujet qui le contemple. En d'autres termes, si pour Debord «le concept de spectacle unifie et explique une grande diversité de phénomènes apparents», cette unité ne peut être que temporaire si l'on tient compte du fait que la subjectivité est toujours une subjectivité en procès, formée par une série d'identifications et de désidentifications conscientes et inconscientes, interdépendantes bien que souvent contradictoires. La tentative de Debord de reconnaître l'unité supposée du spectacle est loin d'être la réponse la plus satisfaisante à son développement. Comme je souhaite le démontrer, les installations de Diana Thater n'opèrent pas tant une révélation, une reconnaissance ou une distanciation du spectacle qu'une intermédialité qui favorise au contraire l'identification, la projection et la proximité. L'objectif est de *ne pas* retirer le spectateur du domaine du spectacle, mais d'inscrire son activité visuelle dans ce que j'appellerais la matérialité de la projection. L'intermédia est exploité de façon telle que l'installation devient un espace d'immersion partielle du spectateur, qui articule des mécanismes structurels et formels pour questionner le processus d'unification du spectacle et pour créer une brèche dans la définition lacanienne du sujet, selon laquelle le sujet n'est sujet que dans la mesure où il est toujours un être regardé, «dans le spectacle du monde»⁹. Si, pour Lacan et Debord, le spectacle est une totalité (il englobe le sujet), l'intermédia conçu par Thater est plutôt une *question sur la totalité*, c'est-à-dire sur les limites de la victoire de l'apparence sur la réalité et les possibilités du sujet à faire le deuil du spectacle.

LA SUR-NATURE

Lorsqu'on entre dans une installation de Diana Thater, on circule dans un espace intermédia qui met en scène le spectacle de ce que Lucien Sfez a récemment désigné comme le spectacle de la sur-

nature – la croyance utopique (caractéristique de la fin du 20^e siècle) en notre capacité de prédire, de contrôler, de conquérir et de perfectionner la nature par la technologie (tels l'ingénierie génétique, la robotique, les biotechnologies de reproduction, l'éco-technologie antipollution, la visualisation numérique, la pharmacologie et les appareils de la *body-fitness*), de façon à assurer notre survie¹⁰. Ses mises en scène prennent habituellement la forme de projections filmiques ou vidéo d'images de la nature – paysages de fleurs multicolores, chevaux sauvages courant librement dans une campagne rustique, zèbres, chevaux ou singes faisant des prouesses acrobatiques devant la caméra, dauphins nageant ouvertement dans l'eau –, à travers lesquelles le spectateur est invité à circuler. Très rapidement, le spectateur devient conscient qu'il regarde une nature *recréée*: les fleurs sont des fleurs cultivées, les animaux sauvages sont des acteurs professionnels filmés par une équipe de tournage souvent visible dans l'image, les dauphins circulent dans un bassin d'eau territorialisé, les paysages naturels sont des parcs à thème aménagés comme le *Medieval Times Buena Parc* et le *L.A. County Arboratum* en Californie. Ici, les technologies de l'image (le film, la vidéo et je dirais même la peinture) s'allient aux éco-technologies pour constituer une sur-nature en termes de spectacle. Les installations de Thater montrent comment la sur-nature dépend non seulement des bio- et éco-technologies pour s'élaborer, mais aussi des technologies de l'image qui la représentent et assurent son déploiement en termes de spectacle, un spectacle défini ici comme un système discursif visuel constitutif d'un désir de transcendance du sujet par rapport au corps, à l'autre, à l'histoire, à l'environnement. En d'autres termes, elles révèlent en quoi la sur-nature, mise en spectacle qui présuppose prévisibilité et contrôle du corps et de la planète, est une négation de la mortalité, un désir de transcender la maladie et d'accéder à un réel dénué de toute forme d'incertitude, de manque et de contingence. Pour ce faire, et c'est ce qui les distingue des projets scientifiques décrits par Lucien Sfez (entre autres, le Projet du Génome Humain et Biosphère II¹¹), elles

intègrent la dépression à même le spectacle. Le spectacle de la sur-nature ou la sur-nature comme spectacle s'y déploie *mais pour être potentiellement déprimé* par diverses stratégies esthétiques, telles l'absence de son, l'intégration des équipes d'entraînement ou de tournage à même l'image, la mise en évidence des appareils de diffusion (moniteurs, magnétoscopes) et du filage dans l'espace. La pertinence de ce travail se situe dans son élaboration d'une série de stratégies intermédiatiques, qui repense le rapport du spectateur au spectacle de la sur-nature, afin de lui permettre de voir comment et en quoi sa subjectivité se constitue à même le «sauvage réinventé» si caractéristique de l'utopie de la sur-nature. Le spectacle est donc représenté non pas comme un phénomène en soi (à condamner ou à célébrer), mais comme un processus constitutif de la subjectivité contemporaine.

L'INSUFFISANCE DU VOIR ET LA PERTE DU CORPS PERCEPTIBLE

Dans son étude sur Marcel Duchamp, David Joselit souligne comment, à partir de la fin du 19^e siècle, un certain pan de l'art moderne a sonné le glas de la représentation métaphorique du corps pour en représenter sa commodification¹². Dès l'*Olympia* (1865) de Manet, l'art établit une équivalence entre le corps, le signe et le marché. Ici, la femme – dont le sens oscille, comme l'a démontré T.J. Clark¹³, sans jamais se fixer, entre le nu idéal et la prostituée des faubourgs parisiens – n'est pas *comme* une commodité, elle *est* une commodité, perdant sa valeur et de nature et d'utilité pour assurer, en tant que valeur d'échange, les relations entre hommes. Transformé en devise, le corps n'est plus perceptible, c'est-à-dire qu'il se retire comme corps naturel: sémantiquement colonisé, il n'existe plus qu'à travers sa dimension sémiotique de marchandise. Le *Grand Verre* (1915-1923) de Duchamp s'inscrit dans cette même perte de visibilité du corps. Articulant deux espaces séparés qui isolent les célibataires de la mariée, le *Verre* est une poésie de la perte par le délai sans fin de consommation érotique qu'il met en œuvre. Le corps, chez

Duchamp, a ingéré la logique de la consommation, du délai, de l'échange infini rattaché à la valeur d'échange. Mais s'il y a effectivement perte du corps moderne à la vision, un constat développé par Joselit mais initialement formulé par Rosalind Krauss dans son examen des œuvres cubistes de Picasso, n'y a-t-il pas corrélativement perte des facultés perceptives empêchant le sujet de reconnaître le processus de commodification du corps? Dans son étude sur les arcades parisiennes, Walter Benjamin stipule – dès les années 20 et 30 – que le sujet moderne a perdu sa faculté d'aperception et que celle-ci a progressivement fait place à une forme d'anesthésie de la conscience¹⁴. Pour parer aux agressions de la modernité urbanisante (massification, industrialisation, intensification sensorielle), le sujet a appris à engourdir ses facultés perceptives et mnémoniques en faisant de plus en plus appel à différentes formes d'intoxication, tels que l'opium et les divertissements de masse incluant le cinéma, la foire publique et les magasins à rayons. Si la modernité se définit comme une perte du corps naturel, c'est qu'elle engendre également une perte incarnée de la perception consciente. Cette perte – qui n'est pas nécessairement négative ou pleinement achevée –, je la verrais comme une *insuffisance du voir*.

Lorsqu'on pense à l'ensemble des procédés prothétiques aujourd'hui disponibles pour augmenter les capacités oculomotrices de l'être humain, on réalise à quel point le développement de la vision est un champ d'étude extrêmement actif dans le domaine scientifique. Endoscopie, laparoscopie et tomographie assistée par ordinateur, échographie, résonance magnétique, microscopes électroniques, télescopes satellites, caméras de surveillance, technologies d'identification criminelle, scanners à fonctions multiples: ces systèmes de visualisation élaborent une panoplie d'images qui repoussent constamment les frontières du perceptible. Fait significatif néanmoins, les recherches récentes de Paula Treichler, de Lisa Cartwright et de Sarah Kember, entre autres, montrent que cette capacité à élargir le champ du visible entraîne avec elle une anxiété visuelle

grandissante chez les experts, dans la mesure où la compétence requise pour lire et interpréter ces images fait de plus en plus problème¹⁵. Insuffisance et amélioration du voir sont des données inséparables. Les capacités de l'œil semblent pouvoir être améliorées de façon infinie, mais elles ne répondent pas toujours à la machine. Cette insuffisance est aussi constatée par la neurobiologie, les sciences cognitives et la psychanalyse où la recherche sur les déficits d'attention, les troubles de sommeil et la dépression occupent un champ de plus en plus important de l'enquête scientifique. Des publications sur l'aveuglement non intentionnel, sur l'impossibilité d'une perception (consciente) sans attention, sur l'altération des facultés perceptives du sujet dépressif, sur l'impact des images mentales sur la vision ne sont que quelques exemples de discours scientifiques préoccupés par la difficulté de définir la perception comme simple enregistrement du monde. La question que je voudrais soulever ici est la suivante: si le corps est « en retard » par rapport à la machine optique, comment profiter de ce retard, de cette insuffisance du voir pour mettre en question le mythe si clairement énoncé par Donna Haraway dans son examen des technologies modernes de visualisation: « le mythe de pouvoir tout voir à partir de nulle part »¹⁶?

L'élaboration de l'insuffisance perceptive en est une – c'est l'hypothèse que je tente de développer ici – qui critique non seulement le mythe de « pouvoir tout voir », mais l'identité unifiée et transcendante qu'un tel mythe présuppose.

Diana Thater explique en ces termes le questionnement que je cherche à décrire ici:

*Entre les types de caméras et l'équipement de projection utilisés, je veux que le spectateur puisse voir simultanément des espaces plats et profonds, ainsi que la place à partir de laquelle il voit et l'espace dans lequel il regarde. [...] une peinture de Bridget Riley [...] n'est pas une entrée dans l'espace profond derrière mais en face de la toile. De la même façon, mon travail a comme sujet l'écran plat et l'espace réel qui se tient devant l'écran en opposition à l'espace illusionniste situé à l'intérieur de l'image.*¹⁷

Regarder à partir d'un espace et dans un espace simultanément, entrer à la fois dans l'espace profond derrière et devant l'image. Une telle simultanéité est mise en marche, entre autres, par l'installation des moniteurs, magnétoscopes, projecteurs, prises de courant et filage sur le plancher du site, qui force le spectateur à prendre conscience de la technologie de son regard. Elle est aussi mise en œuvre par la structuration multiécranique de l'espace qui amène le spectateur à prendre conscience de son inscription dans un espace physique territorialisé à partir duquel il interagit, par son propre corps, avec l'espace imaginaire dans l'image.

Ainsi, avec l'installation *The Best Sense is the Nonsense* (1999), Diana Thater propose un espace composé de deux écrans de projection et d'un moniteur vidéo placés l'un devant l'autre, chacun transmettant des images de zèbres qui font différentes acrobaties à l'aide d'un entraîneur. Des images filmiques transférées sur vidéo sont projetées sur le mur du fond, le mur le plus éloigné du site. Ces images à haute résolution (si on les compare aux images vidéo de l'écran du milieu et du moniteur) sont paradoxalement les moins visibles et les moins facilement accessibles. Par ailleurs, elles donnent lieu à des séquences où les rayures de l'animal, saisies en gros plan, inondent l'écran, ce qui occasionne un aplatissement de l'image qui bloque l'entrée imaginaire du spectateur dans l'image. Le spectateur est ramené à la surface de l'image, c'est-à-dire, plus précisément, à la frontière qui sépare l'extérieur de l'intérieur, l'espace physique de la salle de l'espace illusionniste de l'image.

L'installation est également composée de projecteurs de lumière qui activent, lorsque le spectateur se trouve près de l'écran, la projection de son ombre sur l'écran. Cette projection est opérée de façon telle que, dans le cas de l'écran du fond, elle réduit l'échelle du spectateur et que cette échelle devient incompatible avec celles de l'entraîneur et de l'animal dans l'image. Cette incompatibilité appuie le blocage opéré par les rayures: le spectateur se voit à nouveau refuser son entrée dans l'espace imaginaire

de l'image. La projection vidéo du centre élabore un effet de blocage similaire mais qui s'articule cette fois par une augmentation de l'échelle du spectateur, celle-ci devenant démesurément grande par rapport aux corps représentés dans l'image. On peut commencer à entrevoir le type de relation que cet espace intermédiaire exerce entre le spectateur et l'image. Les seuls moments où le spectateur entre dans l'espace illusionniste de l'image sont les moments où il est à distance. Lorsqu'il est proche et que l'image devient accessible, son entrée sera bloquée. Par ailleurs, les images filmiques à haute résolution sont les moins accessibles de l'installation. Ce questionnement du rapport entre le proche et le lointain, entre l'entrée dans et le blocage par l'image, est renforcé par l'installation des écrans un derrière l'autre dans l'espace. Cette succession de plans introduit le spectateur dans un espace proprement pictural, un espace constitué d'un avant-plan, d'un plan médian et d'un arrière-plan, qui est ici inversé puisque la récession des orthogonales s'élabore à partir de l'arrière vers l'avant contrairement au système perspectiviste hérité de la Renaissance, où les orthogonales se rejoignent au point de fuite situé au centre de la ligne d'horizon. En d'autres termes, les orthogonales ici se rejoignent au point de fuite situé à l'avant-plan de l'espace, c'est-à-dire au point où se situe traditionnellement le point de vue.

Ce que l'intermédialité film-vidéo-peinture instaure en fin de compte, c'est une série d'oscillations entre distance et proximité, espace imaginaire et espace physique, point de vue et point de fuite, avant et arrière, profondeur et surface, une série d'oscillations qui s'élaborent par notre déplacement dans l'espace et qui ne cessent de déprimer notre horizon d'attente. Suis-je proche d'une image qui se refuse à moi? Suis-je loin? Où suis-je si j'occupe le point de fuite dans lequel, théoriquement, je disparaîs? Où commence l'espace illusionniste, où se termine l'espace physique? Où s'arrête le spectacle? Où débute-t-il? En fait, dès que la question de la spatialité du spectacle naturel est posée, c'est celle de la représentation qui émerge, conséquemment celle de

la subjectivité, c'est-à-dire celle *de la mise en spectacle pour les fins d'une subjectivité*.

Qui dit intermédia chez Thater dit également intermédialité *de l'image*. Je ne fais pas tant référence ici aux transferts film-vidéo, qui sont fréquents dans l'œuvre de Thater, qu'au travail de répétition de l'image, plus précisément le montage qu'exploite Thater à travers ses installations, opération qui consiste à introduire une séquence narrative pour ensuite la couper et la reproduire. L'installation *The Best Space is the Deep Space* (1999), par exemple, présente sur trois moniteurs et avec un léger décalage, mais toujours de façon répétée, une même séquence d'une dizaine de secondes mettant en scène un cheval filmé avec son entraîneur qui le guide dans sa gèneflexion. Thater exploite ici, comme dans la plupart de ses œuvres, la capacité de reproduction et de recyclage de l'image vidéographique pour introduire progressivement un élément de tragédie dans le spectacle. La répétition de la gèneflexion rend manifeste la façon dont la bio-technologie façonne, colonise et réorganise la nature, ici le cheval de cirque. Transmis de façon répétée et recyclée, intermédiatisé d'un écran à l'autre et d'une séquence à l'autre, le façonnement devient manifeste dans son instrumentalité, c'est-à-dire comme façonnement. En d'autres termes, les images du cheval en gèneflexion sont toujours significativement *en train de mourir ou d'être recyclées* pour désigner la pulsion de mort à l'œuvre dans toute sur-nature, une désignation renforcée par l'absence de son et l'exploitation du ralenti. Apparaissant, toujours sur le seuil d'être coupé et reproduit comme même, évanescents au niveau sonore tout au moins, le spectacle est une pulsion de mort.

Les installations offrent en cela une lecture du progrès en tant que désintégration. Thater explore l'image comme Walter Benjamin utilise les arcades parisiennes du 19^e siècle transformées en ruine après l'arrivée du magasin à rayons, comme une mémoire collective qui manifeste notre inhabilité à penser le progrès autrement que dans une logique de production effrénée de mondes de rêve, de spectacles,

toujours à être abandonnés et remplacés par de nouveaux¹⁸. Ce faisant, par leur intermédialité, les installations mettent également en cause le discours du progrès technologique selon lequel les images numériques dépassent les images électroniques qui dépasseraient les images picturales. Chez Thater, la peinture, le film et la vidéo sont des quasi-ruines capables d'évoquer notre besoin de nouveaux spectacles pour asseoir notre subjectivité. L'intermédia est en cela un acte de réminiscence, un moyen de «saisir la construction de l'histoire en tant que telle»¹⁹, comme une mise en spectacle de la nature qui nous confirme comme sujets.

LA DÉPRESSION

Lorsqu'on examine le travail de Diana Thater, la catégorie de la nature est maintenue pour penser sa perte et tenter de la réarticuler autrement. Les stratégies esthétiques se déploient de façon à briser les dimensions métaphoriques et métonymiques de la représentation de la nature. En insérant les modalités d'enregistrement des images (équipe de tournage) dans l'image, en rendant manifestes les moyens de diffusion des images (magnétoscope et filage) dans l'espace de l'installation, en exploitant le cycle perpétuel du ralenti et de la répétition par lequel la nature perd son identité de nature, en indiquant l'effet de cadrage des images, ses paysages et animaux ne sont plus comme la nature ou de nature, mais une nature-spectacle commodifiée, une *sur-nature*. Ses installations sont donc orchestrées de façon à rendre manifeste le processus de mise en spectacle de la nature, son existence de plus en plus prégnante en tant que spectacle, mais elles sont aussi un site de deuil où le spectacle est électriquement déprimé. Le spectacle est représenté – mis en scène et situé quelque peu à distance – seulement quand le spectateur accepte de voir et de participer à la dépression du spectacle. S'il accepte, s'il a des chances d'accepter ce jeu, c'est qu'il est un être déprimé ou en voie de l'être.

Selon le sociologue Alain Ehrenberg, la dépression est «révélatrice des mutations de l'individualité à la fin du XX^e siècle»²⁰. En cela, elle définit le sujet

contemporain, le spectateur même des installations de Diana Thater. Maladie de la responsabilité dominée par le sentiment d'insuffisance, elle arrive dès les années 60, période où les normes de socialisation fondées sur la loi du père, la discipline, le sens de la culpabilité et de l'interdit (menace de la castration) commencent à être remplacées par des normes de performance, d'initiative, de flexibilité, de motivation et de communication. Enjoignant l'individu à «devenir lui-même» et à «choisir sa vie», ces nouvelles normes sont constitutives d'un individu qui se développe non plus selon les paramètres freudiens ou lacaniens du permis et du défendu, ou encore de la docilité telle que définie par le taylorisme ou le fordisme, mais selon les paramètres du possible et de l'impossible à la base non seulement de la culture entrepreneuriale mais aussi de la culture plastique sur-naturelle du *body-building*, du *face-lifting* et du *body-fitness*. La dépression résulte de l'incapacité du sujet à répondre à cette demande de mouvement permanent, où «aucune loi morale ni aucune tradition nous indiquent du dehors qui nous devons être et comment nous devons nous conduire»²¹, et où l'individu idéal doit faire appel à ses propres ressorts internes pour se constituer. Ehrenberg:

Hypothèse 1 : la dépression nous instruit sur notre expérience actuelle de la personne, car elle est la pathologie d'une société où la norme n'est plus fondée sur la culpabilité et la discipline mais sur la responsabilité et l'initiative. L'individu est confronté à une pathologie de l'insuffisance plus qu'à une maladie de la faute, à l'univers du dysfonctionnement plus qu'à celui de la loi. [...]

Hypothèse 2 : le succès de la dépression repose sur le déclin de la référence au conflit (qui permet de maintenir un écart entre ce qui est possible et ce qui est permis) sur laquelle s'est construite la notion de sujet que la fin du XIX^e siècle nous a léguée.

L'histoire psychiatrique de la dépression est caractérisée par la difficulté à en définir le sujet. [...] Comme la névrose guettait l'individu divisé par ses conflits, déchiré par un partage entre ce qui est permis et ce qui est défendu, la dépression menace un individu apparemment émancipé des interdits, mais certainement déchiré par un partage entre le possible et l'impossible. Si la névrose est un drame de la culpabilité, la dépression est la tragédie de l'insuffisance. Elle est l'ombre

*familière de l'homme sans guide, fatigué d'entreprendre de devenir seulement lui-même et tenter de se soutenir jusqu'à la compulsion par des produits ou des comportements.*²²

La dépression résulte de l'insécurité identitaire, des sentiments de l'insuffisance et de la fatigue d'être soi-même, le repli dépressif constituant une «attitude protectrice de retrait», qui permet la survie du sujet quand celui-ci n'a plus la faculté de lutter²³. Lorsque l'art contemporain repense la vision et situe le spectateur de façon à ce qu'il entreprenne un travail de deuil par rapport au spectacle, au corps, à la nature, au progrès technologique, lorsqu'il se veut critique et que, pour ce faire, il déploie des stratégies d'insuffisance de l'image, c'est qu'il a pris conscience de l'insuffisance du voir contemporain – une insuffisance reliée, entre autres, à la subjectivité même du spectateur contemporain sujet à la dépression, performatif mais insuffisant, plein d'initiative mais fatigué, responsable mais anesthésié, identifié mais désidentifié. Ces états peuvent sembler négatifs mais peuvent aussi être explorés, comme c'est le cas chez Thater, comme productifs puisqu'ils sont une critique de la sur-nature. Ehrenberg définit la dépression comme «une pathologie du temps (le déprimé est sans avenir) et une pathologie de la motivation (le déprimé est sans énergie, son mouvement est ralenti, et sa parole lente)»²⁴. C'est précisément cette définition de la dépression qui est à l'œuvre dans les installations de Thater: l'intermédia prive peu à peu le spectacle (par le recyclage, la répétition et le déplacement du spectateur entre les médias) de ses trois principaux outils de conviction: la projectabilité dans le futur par l'oubli du passé, le pouvoir de communication et le pouvoir de motivation. Thater pathologise les médias en élaborant une dépression technologique – l'image se répète, les médias ont été vidés de leur dimension sonore, le spectateur accède à une image qui déçoit son expectative et fait osciller les points de référence par lesquels il constitue sa subjectivité et son positionnement dans l'espace, le site le situe au point de fuite où, théoriquement, il disparaît. La sur-nature ne peut plus alors fonctionner comme une garantie de

sa continuité et de sa capacité à transcender l'environnement. Comme le soutient Ehrenberg, la dépression, une des principales pathologies de notre temps, est l'envers exact de nos normes de socialisation de performativité, d'affranchissement, de responsabilité, d'initiative et de flexibilité. En cela, elle est « la contrepartie du déploiement de [l']énergie » du sujet contemporain²⁵. Lorsqu'elle déprime les images, l'intermédialité offre au sujet un garde-fou qui l'invite à repenser ses limites par rapport au spectacle actuel qu'est celui de la sur-nature.

NOTES

1. G. Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Éd. Gallimard, 1967, §25.
2. *Ibid.*, §30.
3. *Ibid.*, §26.
4. K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996, p. 22.
5. Debord, *op. cit.*, §10.
6. D. Thater, « Skin Deep », dans *The Best Animals are the Flat Animals – The Best Space is the Deep Space*, Los Angeles, MAK Center for Art and Architecture, 1999, p. 35. Notre traduction.
7. A. Jones, *Body Art : Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
8. L. Williams, « Discipline and Distraction : Psycho, Visual Culture, and Postmodern Cinema », dans J. C. Rowe (sous la dir. de), « *Culture* » and the Problem of the Disciplines, New York, Columbia University Press, 1998, p. 91. Notre traduction.
9. J. Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, [1964] 1973, p. 121.
10. L. Sfez, *La Santé parfaite : critique d'une nouvelle utopie*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.
11. Le Projet du Génome Humain est un projet international qui vise à cartographier et à séquencer la totalité des gènes humains et qui promet de nous donner avec précision les origines génétiques de l'ensemble des maladies de façon à ce qu'on puisse éventuellement supprimer, par manipulation génétique, les mauvais gènes qui menacent la santé de l'individu. Biosphere II (1991-1993) est un projet américain qui consistait à construire un modèle réduit de la biosphère terrestre en plaçant sous d'immenses hangars de verre, pendant une période de deux ans, les cinq principaux biomes de l'humanité, 3000 espèces d'animaux et de plantes et huit humains. Bien que le projet ait

- échoué, l'objectif principal était de traiter les problèmes de l'environnement et de construire un modèle qui servirait de prototype pour des colonies dans l'espace, à la lumière de la prophétie que le système solaire va se détruire dans 300 millions d'années et que l'humain aura bientôt démoli l'équilibre écologique de la planète.
12. D. Joselit, *Infinite Regress : Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.
 13. T. J. Clark, « Preliminaries to a possible treatment of "Olympia" in 1865 », *Screen*, vol. XXI, n° 1, printemps 1980, p. 18-41.
 14. Voir S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1995.
 15. Voir, entre autres, P. Treichler et L. Cartwright (sous la dir. de), *Imaging technologies, Inscripting Science*, n° spécial de *Camera Obscura* (28), 1992 ; et S. Kember, *Visual Anxiety : Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
 16. D. J. Haraway, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 189.
 17. Thater, entretien avec le « Education Department », New York, Museum of Modern Art, 1998. Notre traduction.
 18. S. Buck-Morss, déjà cité à la note 14.
 19. W. Benjamin, cité par S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 78.
 20. A. Ehrenberg, *La Fatigue de soi : dépression et société*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1998, p. 10.
 21. *Ibid.*, p. 14.
 22. *Ibid.*, p. 15-17.
 23. *Ibid.*, p. 183.
 24. *Ibid.*, p. 250.
 25. *Ibid.*

L'HISTOIRE RUINÉE, LES MAÎTRES TRAHIS DE L'ADAPTATION

L'HISTOIRE RUINÉE

OLIVIER ASSELIN

Toute notre vie nous nous reposons sur les grands esprits, sur les soi-disant maîtres anciens, voilà ce qu'a dit Reger, et alors nous sommes mortellement déçus par eux, parce qu'ils ne remplissent pas leur office au moment décisif. Nous thésaurisons les grands esprits et les maîtres anciens et nous croyons qu'ensuite, au moment décisif pour la survie, nous pouvons les utiliser à nos fins, ce qui ne signifie d'ailleurs rien d'autre qu'en abuser à nos fins, ce qui se révèle une funeste erreur. Nous remplissons de ces grands esprits et de ces maîtres anciens le coffre-fort de notre esprit et nous revenons à eux au moment décisif de la vie; mais lorsque nous ouvrons le coffre-fort de l'esprit, il est vide, voilà la vérité, nous sommes là, devant ce coffre-fort de l'esprit, vide, et nous voyons que nous sommes seuls et, en vérité, dans un dénuement complet, voilà ce qu'a dit Reger.

Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*¹

Les rapports entre les arts ont bien varié historiquement, pour toutes sortes de raisons, selon l'évolution de la hiérarchie des arts, la configuration des professions et des publics, les structures de financement. Durant l'âge dit «classique», la littérature est considérée comme l'art par excellence, et les autres arts, comme la peinture et la sculpture, s'en inspirent sans cesse, en imitant ses formes et surtout en adaptant ses contenus, les discours qu'elle tient, les histoires qu'elle raconte. Et parfois, toutes ces pratiques se rencontrent dans le «bel composto», ce montage des arts au cœur de l'architecture. En revanche, dans la modernité, ces imitations et ces adaptations sont souvent proscrites (par certaines pratiques au moins, par certaines théories aussi, comme celles de Lessing et de Greenberg): chaque art doit alors respecter les limites de son médium et s'en tenir aux contenus qui lui siéent. Et la peinture, par exemple, d'exclure ainsi progressivement la narration (le «littéraire»), puis la figuration (le «sculptural»). Mais en même temps, paradoxalement, la modernité rêve à la *Gesamtkunstwerk*, à l'œuvre d'art totale, qu'elle pensera trouver successivement dans l'opéra, le théâtre et le cinéma. Aujourd'hui, que l'hégémonie du littéraire et le discours de la pureté ont sans doute été bien ébranlés, il est facile de penser que l'heure est au libre-échange entre les arts: l'impureté, l'hybridité, le multimédia sont à la mode (comme si, en soi, ils avaient quelque valeur).

Pourtant, sous cette apparente pluralité, se cachent sans doute d'autres hiérarchies artistiques. En particulier, de nouvelles technologies sont apparues, de nouveaux médias, comme la photographie, le cinéma et, plus récemment, la télévision puis Internet, qui ont sans doute obligé à une redéfinition des arts et de leurs relations. Comme bien des nouveaux médias en quête de légitimité, la photographie et le cinéma ont commencé par imiter et adapter l'art. (Il faut dire qu'un bon nombre de leurs premiers artisans venaient des beaux-arts et du théâtre et continuaient à s'adresser, en partie au moins, au public de l'art.) La photographie et le cinéma ont ainsi emprunté aux beaux-arts et au théâtre des sujets des formes et même des effets (comme cette aura, si valorisée, que la photographie et le cinéma ont peut-être tenté à leur manière de reproduire en insistant toujours sur la dimension miraculeuse de leur technologie). Mais de leur côté, comme tous les arts menacés par l'apparition d'une technologie ou d'une industrie concurrente, efficace et rentable, qui tend à s'imposer comme le modèle de toutes les pratiques artistiques, l'art et le théâtre ont peut-être commencé par se définir *contre* la photographie et le cinéma pour rejeter, toujours au nom de l'«art pur», tout ce qu'ils pouvaient sembler partager avec eux. Mais ils n'en ont pas moins fini par imiter la photographie et le cinéma, par certains aspects au moins, souvent sans même le savoir, ou alors au nom d'une critique qui cache parfois beaucoup d'admiration. Mais aujourd'hui, la télévision a probablement supplanté la photographie et le cinéma, elle est devenue l'industrie dominante et ainsi le modèle de toutes les pratiques, tandis que la photographie et le cinéma sont devenus officiellement des arts comme les autres, souvent d'ailleurs *contre* la télévision.

Quoi qu'il en soit, dans l'histoire de ces rapports entre les arts, les technologies et les médias, l'adaptation a toujours joué un rôle central. L'adaptation est généralement définie comme la transposition d'une œuvre d'un genre littéraire à un autre ou, plus généralement, d'un médium à un autre. Le postulat de base (le plus souvent implicite) de toute

adaptation est que les médias sont traduisibles les uns dans les autres ou, au moins, que l'essentiel d'une œuvre peut passer d'un médium à l'autre (et, inversement, que ce qui ne passe pas ne pouvait pas être essentiel). On suppose ainsi que l'essentiel d'une œuvre est son *contenu* et que ce *contenu* est clairement indépendant de la *forme* que l'œuvre peut avoir prise. Et, souvent, ce *contenu* est identifié au *référént* de l'œuvre ou à son *sens*, à l'*histoire* qu'elle raconte ou au *message* qu'elle transmet – par opposition à la forme, au signifiant, au récit, etc. Contre ce postulat, certains préfèrent penser que l'adaptation est impossible, que chaque œuvre est à jamais intraduisible et que toute traduction est toujours une nouvelle œuvre. Mais il est probablement plus juste de supposer que si, sans doute, bien des choses se perdent et bien des choses se créent dans toute adaptation, quelque chose aussi doit bien passer.

De toutes ces questions, j'ai pu éprouver la difficulté pratiquement. En 1997, les productions Pixcom me demandaient de réaliser une adaptation de *Maîtres anciens*, une création théâtrale de Denis Marleau d'après le roman de Thomas Bernhard. Je dois sans doute à Denis Marleau d'avoir été pressenti pour cette tâche². Je suppose que l'intérêt que je porte au Théâtre Ubu depuis ses débuts (dont témoigne un article que j'écrivais à son sujet³), comme mon goût du cinéma (dont témoignent les quelques films que j'ai pu m'obstiner à faire) ont joué en ma faveur. Quoi qu'il en soit, je me suis, bien sûr, empressé d'accepter. *Maîtres anciens* me semblait alors et encore aujourd'hui l'une des plus remarquables réalisations du Théâtre Ubu. Mais, paradoxalement, l'admiration que j'éprouvais pour cette réalisation allait rendre ma tâche plus délicate encore. Il me fallait adapter une création à laquelle j'aurais préféré ne rien changer. Heureusement, l'œuvre de Marleau était déjà elle-même une adaptation et assez libre de surcroît, ce qui m'autorisait sans doute à prendre quelques libertés. Mais il ne s'agissait pas tant pour moi de trahir pour faire œuvre à mon tour, que de justifier les trahisons que toute adaptation fidèle impose et surtout celles que mon inexpérience n'allait pas manquer de

produire. J'espère tout de même ne pas avoir trop terni le joyau qu'on m'a confié. Voici donc le récit d'une adaptation, ponctué de quelques réflexions.

L'ORIGINE (LE TEXTE)

Dans *Maîtres anciens*, comme souvent chez Bernhard, l'histoire se résume finalement à peu de choses. Tout se passe à Vienne, aujourd'hui. Reger est un critique musical célèbre, qui écrit pour le *Times*. Tous les deux jours, depuis des décennies, le vieil homme se rend au Musée d'art ancien, pour aller s'asseoir sur le même banc de la salle Bordone, devant le même tableau, *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret, et méditer de longues heures. Mais ce jour-là, Reger a donné rendez-vous à son ami, le jeune écrivain Atzbacher. Atzbacher arrive en avance, pour observer un moment Reger, sans être vu de lui. Reger reste immobile à contempler *L'Homme à la barbe blanche*. Parfois, le vieux gardien Irrsigler, qui veille sur la salle Bordone, comme sur son ami Reger, vient chuchoter quelques mots à l'oreille du critique. Tout à coup, Reger se lève, sort un moment, puis revient s'asseoir sur son banc, à l'heure précise du rendez-vous. Atzbacher sort alors de sa cachette pour aller s'asseoir auprès de Reger. Une longue conversation s'engage – un monologue plutôt, puisque Reger parle toujours plus qu'il n'écoute – qui dure des heures. Puis Reger révèle enfin à son ami la raison de leur rendez-vous ici aujourd'hui. À l'occasion de son quatre-vingt deuxième anniversaire, Reger a acheté deux places pour *La Cruche cassée*, une comédie présentée au *Burgtheater*, et il invite Atzbacher à l'y accompagner le soir même. Ils y vont. Et la représentation est exécration, nous dit-on.

Évidemment, l'intérêt du texte réside moins dans l'action – minimale – que dans les nombreuses réflexions dont elle est le prétexte. Comme la plupart des œuvres de Bernhard, *Maîtres anciens* est essentiellement un long monologue, quasiment ininterrompu et bien répétitif, obsessionnel même, une véritable logorrhée, paranoïaque de surcroît. Reger se lance en effet dans une diatribe impitoyable contre le monde entier, contre l'Autriche, son passé politique et

religieux, national-socialiste, catholique et antisémite, contre l'État et ses bureaucrates, l'École et les professeurs, contre l'art et la culture, la culture classique comme la culture moderne, la grande culture comme la culture de masse et le kitsch, contre les artistes, les écrivains et les savants, les bourgeois et les prolétaires, etc. Mais la charge n'est pas sans ambivalence. Cette misanthropie témoigne en fait d'une profonde haine de soi et souvent on sent poindre, sous cette virulente critique, une sensibilité extrême, et aussi une souffrance désespérée qui est d'autant plus touchante qu'elle est constamment combattue et niée. Elle éclate d'ailleurs dans le récit émouvant que fait Reger de la mort de sa femme.

Soudain j'ai donné libre cours à mes larmes, je n'avais plus pleuré depuis des années et tout d'un coup j'ai donné libre cours à mes larmes, voilà ce qu'a dit Reger. J'étais assis là et je donnais libre cours à mes larmes et j'ai pleuré, pleuré, pleuré, pleuré [...], j'ai pleuré toutes les larmes de mon corps. (231-232)

De même, l'iconoclasme de Reger témoigne en fait d'un désir excessif d'amour, de beauté et de perfection. Cet art détesté reste aussi le seul moyen de salut.

C'est tout de même la musique qui me sauve toujours, le fait que la musique vit toujours en moi [...]. Les tableaux de ces soi-disant maîtres anciens [...], rien d'autre ne sauve les gens comme nous que justement cet art maudit et satané et souvent répugnant à vomir et fatal, voilà ce qu'a dit Reger. (197-198)

Quand on sait l'itinéraire de Thomas Bernhard lui-même – qu'il a raconté dans son quintette d'œuvres autobiographiques: *L'Origine*, *La Cave*, *Le Souffle*, *Le Froid* et *Un Enfant* –, il est difficile de ne pas voir en Reger un autoportrait à peine déguisé. On le sait, Bernhard est un enfant naturel, que son père ne reconnaîtra pas, ni ne verra jamais. Après avoir vécu quelque temps auprès de son grand-père maternel, Johannes Freumbichler, un écrivain célèbre qu'il aimait «plus que tout», l'enfant est placé à Salzbourg dans un internat aux allégeances variables – nazies puis catholiques –, et ensuite au Lycée. Il vit là les horreurs de la guerre, les bombardements, les abris, puis les

ruines. À quinze ans, il interrompt volontairement ses études pour travailler dans un magasin d'alimentation de la banlieue ouvrière de Salzbourg, où il contracte une pleurésie (en déchargeant un camion de pommes de terre durant une tempête de neige, écrira-t-il). La maladie dégénère en une tuberculose qui le contraint à passer des années à l'hôpital, puis au sanatorium, et dont il ne se remettra jamais tout à fait. Et puis, comme pour ajouter au tragique, son grand-père meurt, puis sa mère peu de temps après. Bernhard retourne aux études pour entrer finalement au Mozarteum, le Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de Salzbourg, où il étudie le chant et la mise en scène. Diplômé, avec un mémoire sur Brecht et Artaud, il s'installe finalement à Vienne. Il y fait un temps du journalisme, puis commence enfin sa carrière littéraire.

Dès cette époque je m'étais réfugié dans l'écriture, j'écrivais et écrivais, je ne sais plus, des centaines et des centaines de poèmes, je n'existais que lorsque j'écrivais, mon grand-père, le poète était mort, maintenant moi j'avais le droit d'écrire. J'utilisais abusivement le monde entier en le transformant en poèmes.⁴

Bernhard est lui aussi un critique acerbe de la société autrichienne. Régulièrement, à l'occasion de la publication de ses livres, de la mise en scène de ses pièces, de remises de prix, il s'en est pris violemment et publiquement – souvent dans des lettres ouvertes publiées dans les journaux – aux personnes et aux institutions les plus respectées : ministres, maires, directeurs de théâtre, auteurs, académies, congrès d'écrivains, etc. Par exemple, en 1985, la publication de *Maîtres anciens* et la mise en scène du *Faiseur de théâtre* déclenchent une polémique. Le ministre des Finances de l'époque, qui n'apprécie guère le genre de l'œuvre de Bernhard, s'offusque de ce qu'on puisse « faire passer dans l'écriture ses propres problèmes et [...] se défouler aux frais du contribuable »⁵. Bernhard répond, plutôt crûment, dans la presse :

Ce Monsieur Vranitzky ne comprend, semble-t-il, strictement rien à l'art et à la littérature [...]. Comme ses collègues, ce Monsieur Vranitzky n'est pas très intelligent et il est très exactement un de ces socialistes de salon en costume trois pièces; qui ont conduit

notre État autrichien, la seconde République, à la situation dans laquelle il se trouve actuellement : dans la fosse d'aisance du ridicule (Maîtres anciens), à son terme. (Ibid.)

Mais, bientôt, le ministre de l'Éducation et de la Culture s'en mêle en publiant un communiqué :

Bernhard projette apparemment ses problèmes personnels de plus en plus importants dans ses textes littéraires. Cependant, cette situation psychologique n'empêche pas l'écrivain de faire de l'invective son métier et d'en tirer un profit commercial. (Ibid.)

Et Bernhard de répondre à cet autre ministre, dans une autre lettre ouverte :

*Les énormités que Monsieur Moritz a dites à mon sujet et sur mon travail ne font que confirmer la déchéance et la perfidie de l'actuel État autrichien et de ses représentants. [...] La primitivité et l'arrogance primaire avec laquelle les charlatans pseudo socialistes qui exercent aujourd'hui en Autriche sans entraves le pouvoir, avec laquelle les fossoyeurs pseudo socialistes de l'État, dépourvus de scrupules, osent argumenter, tout cela est tout simplement terrifiant. [...] Qu'un ministre de la Culture en fonctions, responsable, qui plus est, de l'éducation de générations futures, déshonore quelqu'un et le recommande, devant des centaines de milliers de téléspectateurs, à l'institution psychiatrique, cela, dirait l'austro-agitateur et moraliste Reger dans mon livre *Maîtres anciens* ne constitue pas seulement un acte délictueux, que je n'ai naturellement aucune envie de poursuivre en justice, mais c'est une honte nationale. (Ibid.)*

Mais quels qu'aient été les rapports entre la vie et l'œuvre de Bernhard, entre les opinions de l'auteur et celles de ses principaux personnages, le texte de *Maîtres anciens* n'est pas pour autant strictement monologique. Le propos de Reger ne nous est pas présenté ici directement, par Reger lui-même, il est toujours rapporté par un autre personnage, Atzbacher ou Irssigler. La voix de Reger est constamment reprise par d'autres voix et plusieurs fois répétée, comme dans une chambre d'échos. Le texte prend ainsi une forme musicale, apparentée à la fugue ou plus généralement au canon, en lequel la mélodie donnée par une première voix est répétée par une seconde après un laps de temps, puis par une troisième, etc. Le

monologue devient ainsi polyphonique, les voix sont multipliées – même si elles ne sont pas simplement additionnées, mais enchassées les unes dans les autres. Nous y reviendrons⁶.

LA DOUBLE SCÈNE (LA REPRÉSENTATION)

Le travail théâtral de Denis Marleau ne relève pas simplement de la mise en scène. Généralement, il implique tout un travail préalable d'adaptation. En effet, Marleau porte souvent à la scène des textes qui n'y étaient pas destinés: des manifestes, des discours, des poèmes, des romans, etc. Une telle *trahison* des œuvres originales se justifie aisément lorsqu'elle porte, comme souvent au Théâtre Ubu, sur des textes de l'avant-garde, puisque l'avant-garde elle-même a fait de la trahison, la trahison de la tradition, du passé et de ses monuments, son principal impératif⁷. Mais dans le cas de *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, l'adaptation est plus délicate.

Ni le texte, ni l'auteur en effet n'appelaient l'adaptation théâtrale. Même si Thomas Bernhard a beaucoup écrit pour le théâtre, rien n'indique qu'il eût apprécié l'adaptation théâtrale de cette œuvre-ci. Même si le texte est d'un genre indéfini, qui semble hésiter entre le roman et l'autobiographie ou l'autoportrait, il reste un texte en prose qui est destiné à la lecture. Cependant, si rien ici n'appelle l'adaptation, quelques aspects du texte au moins l'autorisent. D'abord, l'action principale de *Maîtres anciens* se passe, comme souvent au théâtre, dans un seul et même lieu: le Musée d'art ancien. Ensuite, même s'il présente un narrateur qui écrit, le texte donne à la parole et à la voix une place primordiale, puisqu'il rapporte toujours des conversations et des monologues. Enfin, l'histoire s'achève sur une invitation au théâtre – Reger convie son interlocuteur à cette représentation de *La Cruche cassée* qui, bien qu'elle soit «exécration», permet peut-être enfin de faire le deuil du passé. De toute façon, *Maîtres anciens* n'exige pas le respect du passé, de ses œuvres et de ses autorités. Même s'il apprécie l'art plus que tout, Reger ne cesse de le déprécier: «nous pouvons utiliser [les grands esprits et les maîtres anciens] à nos fins, ce qui

ne signifie d'ailleurs rien d'autre qu'en abuser à nos fins» (234), dit Reger, autorisant peut-être ainsi bien des trahisons.

Dans son travail d'adaptation, Denis Marleau a évidemment pris bien des libertés avec l'œuvre originale, qui se trouve ici plutôt transformée. Déjà, l'œuvre nous arrive bien sûr en *traduction*, dans la traduction française de Gilberte Lambrichs, et non plus dans sa langue originale allemande – et l'on sait combien il se perd et se crée du sens dans toute traduction. Ensuite, le texte a été considérablement abrégé pour satisfaire aux exigences de la scène: Marleau a coupé abondamment dans le texte pour n'en retenir que quelques fragments. Et ces fragments ont été soigneusement ajustés, sans toutefois en changer l'ordre, ni y ajouter un seul mot, et si bien que le travail de l'adaptation – le découpage et le collage – ne paraît pas.

Puis, Marleau a mis le tout en scène, figurant ces lieux et incarnant ces personnages de papier et parfois fort librement. Certains personnages sont même deux fois incarnés, puisque Marleau a choisi de les faire jouer par deux acteurs différents, pour rendre compte des multiples temps du récit et aussi, sans doute, pour rendre le texte plus dialogique: Irrsigler est toujours interprété par Alexis Martin, mais Reger est interprété par Pierre Collin et Gabriel Gascon, Atzbacher par Henri Chassé et Pierre Lebeau. D'autres personnages sont au contraire condensés en un seul, probablement pour souligner, entre autres choses, la logique répétitive du récit: Reger rencontre celle qui deviendra sa femme sur la banquette du Musée d'art ancien exactement de la même manière qu'il y rencontra jadis un Anglais, et ainsi les deux personnages deviennent ici une seule et même personne – cette Anglaise incarnée par Marie Michaud⁸. Mais cette modification, qui peut sembler mineure, constitue sans doute aussi un commentaire sur la vie affective de Reger, qui est non seulement misanthrope, mais aussi misogyne: son rapport aux femmes est pour le moins ambivalent (Reger a aimé sa femme plus que tout, mais considère, par exemple, que «la tête féminine est des plus récalcitrantes»

[211]). Par ailleurs, le ton des personnages, le jeu des comédiens, est aussi ambigu que le texte même de Bernhard, qui est à la fois tragique et comique (le sous-titre de *Maîtres anciens* est d'ailleurs *Comédie*): Alexis Martin et Marie Michaud sont franchement burlesques, Pierre Lebeau et Henri Chassé plus sérieux, Pierre Collin construit un Reger plutôt entier, celui de Gabriel Gascon est plus sensible et grave.

Mais si le texte de Bernhard peut bien autoriser certaines libertés dans l'adaptation des personnages, il est plus contraignant dans l'adaptation des lieux: les personnages sont largement fictifs, mais les lieux, eux, sont pour la plupart bien réels – en particulier le *Kunsthistorisches Museum*, qui a vraiment sa salle Bordone, où trône effectivement *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret. Évidemment, pour Denis Marleau, il n'était pas question de tenter de reconstituer sur scène le Musée réel, cette salle, ce banc, de reproduire les œuvres exposées là, dont le célèbre Tintoret. À moins bien sûr d'être parfaite aux yeux exigeants des amateurs éclairés, une reconstitution est toujours mauvaise – et surtout les reproductions de tableaux de maîtres, qui n'ont pas souvent la finesse de l'original (elles témoignent alors moins de la beauté de l'art du passé que du mauvais goût de certains contemporains). Bien des pièces et des films ont ainsi été gâchés par de piètres reproductions. À la reconstitution littérale, Marleau a donc préféré la transposition métaphorique. Sur cette voie, le scénographe Claude Goyette a conçu un magnifique musée imaginaire, structuré comme un amphithéâtre ou un cirque romain (un demi-cirque en fait), du genre du Colisée, percé de trois vomitoires, par où se font les entrées et les sorties de scène. Et sur les murs de ce musée imaginaire, point de tableaux, mais seulement des noms propres, les noms propres de tous les maîtres anciens invoqués par Reger: peintres, musiciens, écrivains, philosophes, etc. Mais le principal objet du regard (et du discours), le tableau *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret, brille par son absence. Marleau l'a imaginé accroché sur ce quatrième mur – invisible – qui sépare la scène du parterre. Reger est ainsi assis face au public, il a les

yeux rivés sur un point imaginaire, situé on ne sait trop où, quelque part entre lui-même et l'infini. Il nous regarde sans nous voir:

*Il était évident que déjà depuis très longtemps il ne regardait pas
L'homme à la barbe blanche mais toute autre chose, derrière
L'homme à la barbe blanche, non pas le Tintoret mais
quelque chose au loin, hors du musée. (39)*

Dans l'adaptation de Marleau, tout se passe ainsi dans ce seul musée imaginaire. Les divers lieux et temps du récit sont figurés, non pas par des changements de décor, mais par des changements de comédiens et d'éclairage. Probablement pour clarifier encore le passage du temps, Marleau a d'ailleurs pris la liberté de doubler le banc de la salle Bordone: souvent, par un jeu de lumière, nous passons d'un banc à l'autre, d'un couple de comédiens à l'autre, c'est-à-dire d'un temps et/ou d'un lieu à un autre.

LA VOIX ET LA VUE (LE TEMPS)

Pour traduire au cinéma cette adaptation théâtrale de *Maîtres anciens*, il eût sans doute été plus facile d'en faire une simple *captation*, mais ce n'aurait pas rendu justice, ni service, à cette magnifique mise en scène. Les captations sont généralement peu intéressantes: ce qui plaît au théâtre peut bien ennuyer au cinéma et *a fortiori* à la télévision. Le théâtre, le cinéma et la télévision n'ont pas les mêmes conventions, les mêmes contraintes formelles, historiques, économiques et sociales: leurs matériaux, leurs structures narratives, leurs publics, leur financement aussi, sont très différents. Ce qui oblige à faire, ici aussi, tout un travail d'adaptation, non pas pour le simple plaisir de trahir mais au contraire pour rester fidèle à l'esprit de l'œuvre et de son adaptation scénique, en tenant compte des diverses contraintes du médium télévisuel.

Le premier problème de l'adaptation de *Maîtres anciens* a été celui du dispositif narratif. Comme nous l'avons vu, le texte de Thomas Bernhard présente bien, comme le roman classique, un narrateur anonyme et omniscient. Mais ce narrateur ne rapporte pas directement l'histoire, mais plutôt d'autres récits – comme dans les romans à tiroirs du XVIII^e siècle.

Dès la première page en effet, un narrateur paraît, dont nous ne connaissons jamais l'identité, qui nous rapporte ce qu'écrit Atzbacher, qui, lui-même, nous rapporte ce que dit Reger ou Irrsigler, qui, lui aussi, à l'occasion, nous rapporte les propos de Reger. Et puis, le dispositif se complique encore, puisque Atzbacher ne décrit pas une seule histoire, une seule action, un seul temps, mais plusieurs: ce rendez-vous inusité avec Reger un samedi et puis d'autres rencontres antérieures.

Pour adapter un tel dispositif narratif (comme d'ailleurs tout récit) à la scène, le moyen le plus simple est évidemment de faire dire le texte par un seul acteur. Pour des raisons évidentes, ce parti n'est pas souvent retenu et l'on préfère en général transformer la monodie du texte littéraire en une polyphonie scénique, même si c'est au prix de quelques trahisons. Pour ce faire, on efface souvent allégrement le narrateur au profit des personnages, comme si la question de la voix narrative était négligeable.

Dans *Maîtres anciens* pourtant, la question est essentielle, le *récit* (l'acte de raconter) est aussi sinon plus important que l'*histoire* (les événements racontés). On l'a dit, le texte se construit autour des propos bien répétitifs de Reger, que tous les personnages répètent sans cesse à leur tour, puis le narrateur extradiégétique. Et c'est là le principal problème de l'adaptation scénique de *Maîtres anciens*: comment présenter le narrateur (comme le fait le roman) sans sacrifier les personnages dont il parle et présenter les personnages (comme le fait le théâtre) sans effacer le narrateur qui les raconte.

Pour résoudre cette quadrature du cercle, Marleau a donc eu cette brillante idée de dédoubler les personnages, les faisant jouer, comme nous l'avons vu, par deux comédiens. Atzbacher 1 (Lebeau) et Reger 1 (Gascon) représentent ces deux personnages dans le présent de l'action principale; Atzbacher 2 (Chassé) et Reger 2 (Collin) représentent ces deux mêmes personnages dans le passé. Ce dédoublement trahit sans doute un aspect essentiel du dispositif narratif du texte de Bernhard: ce narrateur anonyme, qui nous rapportait là ce qu'écrivait Atzbacher qui, lui-même,

nous rapportait ce que disait Reger ou Irrsigler, etc., est ici supprimé. Comme pour signaler au moins ce problème, la mise en scène commence par Irrsigler nous lisant les premières lignes du livre de Bernhard à voix haute, mais évidemment les autres personnages prennent vite le relais de ce narrateur intradiégétique. Quoi qu'il en soit, ce dédoublement a bien sûr l'avantage de rendre sur scène le texte plus vivant, c'est-à-dire dialogique. Et surtout, il rend compte, sinon de l'enchâssement des narrateurs, du moins de leur multiplication et des différents temps du récit. Évidemment, sur scène, il n'est pas toujours aisé de distinguer le présent du passé, les deux narrateurs des deux personnages qu'ils sont censés raconter: tous les quatre semblent souvent habiter le même lieu et le même temps, la même réalité – ils vont d'un banc à l'autre. Et la lecture se complique d'autant plus que cette logique temporelle n'est pas toujours appliquée strictement: souvent, en effet, il arrive qu'un Reger dise des répliques de l'autre Reger, qu'un Atzbacher dise des répliques de l'autre Atzbacher, que les temps et les lieux se confondent – probablement pour des raisons esthétiques, pour rythmer autrement et varier la mise en scène (le découpage technique auquel je me suis livré, pour retrouver la logique temporelle du récit, a été particulièrement difficile, comme d'ailleurs au tournage le travail de la scripte sur la continuité – la logique temporelle était *presque* parfaite. Ainsi, pour m'en tenir aux nouvelles règles, plus strictes, que m'imposait l'adaptation, j'ai dû, au tournage, réattribuer certaines répliques d'un Reger à l'autre, d'un Atzbacher à l'autre).

Aussi, pour fascinante qu'elle soit sur scène, cette idée n'en est pas moins difficile à transposer au cinéma et, *a fortiori*, à la télévision. Le dédoublement d'un personnage (que ce soit pour signifier deux temps différents comme ici, ou deux aspects d'une psyché comme dans *Cet obscur objet du désir* de Buñuel) est probablement plus difficile à suivre dans un film qu'au théâtre, et plus encore lorsque les deux doubles paraissent en même temps sur la scène, dans la même image. Et l'affaire se complique si le dédoublement, qui n'est pas une convention, n'est pas clairement

expliqué ou au moins thématiqué dans le récit lui-même. Le film, et surtout le film télévisuel, est sans doute plus conventionnel que le théâtre et le réalisme y est plus difficile à transgresser – pour toutes les raisons, surtout historiques, économiques et sociales, que nous évoquions plus haut. Par contre, le film a une structure narrative plus protéiforme que celles du roman et du théâtre. Là où le roman était strictement monophonique et le théâtre strictement polyphonique, le cinéma est un art composite, qui tient à la fois de l'un et de l'autre. Le narrateur – celui qui nous raconte l'histoire – y est multiple, au moins triple: une instance nous montre la scène d'un point de vue, une autre nous la fait entendre d'un point d'écoute et une troisième – à qui, en dernière instance, on attribuera la responsabilité du film – agence toutes ces images et ces sons. Mais cette complexité est riche, puisqu'elle permet de présenter à la fois un narrateur, qui raconte des temps différents clairement distingués (comme dans le roman), et des personnages en chair et en os (comme au théâtre). Dans le cas de *Maîtres anciens*, elle allait permettre d'adapter la structure narrative du roman de Bernhard, tout en maintenant la structure narrative de l'adaptation scénique qu'en a fait Marleau.

Mais l'adaptation filmique de ces structures narratives requiert sans doute aussi l'adaptation des fictions narratives qui les justifient. On l'a vu, la mise en scène de Marleau se présente comme deux récits oraux quasiment parallèles. Mais le texte de Bernhard se présente comme le récit d'un narrateur anonyme qui nous rapporte ce qu'écrit Atzbacher qui, lui-même, nous rapporte ce que disait Reger ou Irrsigler, etc. Le livre imprimé se présente ici comme le récit écrit d'un autre récit écrit qui rapporte plusieurs récits oraux. La plupart des adaptations de textes littéraires au cinéma se contentent de faire du narrateur un personnage du film (un personnage qui souvent écrit et parfois même dit son texte à voix haute en écrivant) et/ou de transposer la narration écrite sur la voix *off*, pour l'illustrer à l'image. La voix *off* peut bien sembler être l'équivalent filmique du narrateur littéraire, mais, comme l'a bien montré André Gaudreault⁹, ce n'est

pas tout à fait le cas: le narrateur d'un film est en fait un monstrateur, un méga-monstrateur, qui présente à la fois le son et l'image. Ainsi, la fiction *textuelle* de *Maîtres anciens* ne peut pas se transposer telle quelle dans le médium *audiovisuel* sans manquer l'essentiel. Pour l'adapter, il fallait donc inventer une autre fiction, qui ne se trouve ni dans le roman ni dans son adaptation scénique, mais qui reste fidèle autant que possible à l'esprit de l'œuvre adaptée tout en respectant la lettre du médium d'adaptation – une fiction qui fictionnalise non seulement le son ou l'image, mais à la fois l'un et l'autre, l'ensemble du médium.

J'ai donc choisi de supposer que le Musée d'art ancien, le lieu principal du film, est protégé par un système de surveillance audiovisuel. Partout, des micros et des caméras sont discrètement installés qui captent en permanence et enregistrent, jour et nuit et depuis longtemps, tout ce qui se passe là. Le film que nous voyons se présente ainsi comme un montage de ces images et de ces sons de temps différents, une sélection en fait dans l'ensemble infini des images et des sons que fournit sans cesse ce système de surveillance et dont le destin est généralement d'être effacé après quelque temps.

L'auteur de ce montage serait ainsi l'équivalent du narrateur principal. Mais qui donc pourrait-il être? Dans le texte de Bernhard, ce narrateur est anonyme. Dans la création de Marleau, il est tout simplement effacé. Mais l'adaptation théâtrale présente tout de même un substitut de ce narrateur, un délégué intradiégétique, en la personne d'Irrsigler, le gardien de la salle Bordone. La pièce s'ouvre en effet sur Irrsigler qui découvre, sur le banc du musée, un livre, le livre même de Thomas Bernhard, et il en commence la lecture à voix haute. Très vite cependant, après la première phrase en fait, il s'arrête et s'éclipse, pour laisser la scène se raconter d'elle-même – comme, dans un film, la voix *off* inaugurale se tait pour laisser l'image parler d'elle-même, les personnages en particulier. Et la pièce se termine de la même manière: Irrsigler nous lit la dernière phrase du texte de Bernhard, puis ferme le livre, pour le déposer sur

le banc avant de disparaître. Évidemment, Irrsigler n'est probablement pas l'écrivain anonyme du texte de Bernhard (le gardien de la salle Bordone ne semble pas particulièrement intéressé par l'écriture), mais il était légitime d'en faire le premier lecteur dans l'adaptation théâtrale. Et il m'a semblé aussi acceptable d'en faire le gardien du système de surveillance audiovisuel, le responsable de l'enregistrement et du montage, l'auteur même du film. Après tout, dans le texte même de Bernhard, Irrsigler était déjà le gardien jaloux de la salle Bordone et des maîtres anciens, le maître de l'espace et du temps, de la mémoire – celle de la grande histoire, comme celle de Reger.

Ainsi, depuis ce centre de surveillance équipé de plusieurs moniteurs et de magnétoscopes, Irrsigler nous raconte en voix *off* et nous fait voir et entendre toute l'histoire, à l'aide d'images et de sons, captés et enregistrés au musée, nous faisant circuler d'un moment à un autre, dans le présent et le passé, au gré du récit et de sa fantaisie. Les caméras sont fixes pour la plupart (comme le sont généralement les caméras de surveillance), mais elles nous présentent plusieurs points de vue sur la scène et plusieurs valeurs de plans. La qualité même de l'image, bleue, orangée, pastel ou noir et blanc, nous indique le moment de son enregistrement, le temps du récit: une nuit (dans le musée désert), la veille (au même endroit), l'avant-veille et un passé plus lointain (au musée ou ailleurs). Et ainsi, se superposent ici, comme dans le roman, la voix *off* du narrateur omniscient (incarné par Irrsigler), la voix *off* d'Atzbacher, des images et des sons de Reger, d'Atzbacher et d'Irrsigler au musée le jour du rendez-vous, des images et des sons de Reger, d'Atzbacher, d'Irrsigler (et de quelques autres visiteurs) au musée le jour d'avant, etc. Mais évidemment, puisque la règle est souvent l'ennemie de l'art, je me suis permis de rompre parfois avec la logique de ce système de surveillance, pour introduire dans le film des images d'une autre nature, qui puissent figurer ce dont aucune caméra n'aurait pu témoigner, en particulier quelques souvenirs lointains de Reger.

LE FOR INTÉRIEUR (LES LIEUX)

Un autre important problème de l'adaptation du théâtre au film est évidemment celui des lieux. Pour des raisons historiques et techniques, le théâtre a généralement une plus grande unité de lieu que le film. L'action de *Maîtres anciens* se passe la plupart du temps au Musée d'art ancien. À l'occasion cependant, les personnages visitent quelques autres lieux: l'hôtel Ambassador, où Reger se rend tous les après-midi, l'appartement de Reger, etc. Dans son adaptation théâtrale, Marleau a choisi, bien naturellement, de privilégier le Musée. Tous les autres lieux évoqués sont représentés par le Musée, toutes les scènes qui ont lieu ailleurs y sont jouées. Les producteurs de l'adaptation télévisuelle auraient bien aimé que notre version de l'histoire se passe dans un vrai musée, comme le Musée des beaux-arts de Montréal ou le Musée des beaux-arts d'Ottawa, pour éviter évidemment tout le théâtral du théâtre. Mais comment donc aurions-nous pu nous passer du décor de Claude Goyette, si intimement lié au propos de Marleau, à l'ensemble de l'œuvre, à sa qualité même? J'ai donc insisté.

Mais il fallait tout de même adapter ce décor. Même si j'allais privilégier aussi ce point de vue frontal, imposé au théâtre mais rare au cinéma, je ne voulais pas y être contraint, mais au contraire pouvoir, à l'occasion, filmer la scène de partout, de face et de côté bien sûr, mais aussi de haut, de l'arrière et de loin. Il fallait donc fermer le quatrième mur et compléter l'amphithéâtre. Mais les coûts de construction de l'autre moitié du décor ont semblé excessifs aux producteurs. J'ai donc opté pour une solution moins onéreuse, mais peut-être plus conforme à l'esprit – illusionniste – du cinéma. Pour filmer les personnages de dos, nous avons tout simplement inversé le banc sur lequel ils étaient assis et filmé ainsi l'arrière du décor comme s'il s'agissait du devant (après tout, rien ne ressemble plus à une partie du Colisée qu'une autre partie du Colisée). Pour les plans généraux, nous avons fini le décor en postproduction, par un travail de reconstruction et d'animation numérique, ajusté aux mouvements de caméra.

Par contre, pour éviter autant que possible le huis clos théâtral et varier l'expérience du téléspectateur (qui, pour les producteurs de films, semble toujours un enfant insatiable, impatient et tyrannique), j'ai choisi de figurer d'autres lieux évoqués dans le texte de Bernhard – comme l'appartement de Reger avec son importante bibliothèque – ou inventés – comme ce centre de surveillance. Pour éviter les écueils du réalisme et, surtout, souligner la nature allégorique de ces lieux, j'ai pensé leur donner, autant que possible, la forme du cercle parfait que l'amphithéâtre achevé manifestait si clairement. C'est que, pour Reger, tous ces lieux sont intimement liés : le musée est comme la bibliothèque, la bibliothèque comme le musée, le musée et la bibliothèque sont des métaphores de l'esprit et, inversement, l'esprit est comme un musée ou une bibliothèque. Dans un passage exemplaire du texte de Bernhard – malheureusement abandonné dans l'adaptation théâtrale –, Reger file en effet cette métaphore : « Toute notre vie [...], nous remplissons de ces grands esprits et de ces maîtres anciens le coffre-fort de notre esprit » (234-235). Et ailleurs, il affirme inversement : « La salle Bordone est ma chambre de lecture comme de pensée » (34). C'est pour souligner cette métaphore fondatrice – et la mettre ainsi en abyme – que j'ai choisi d'ouvrir le film par un long plan séquence aérien (réalisé avec l'aide d'une grue et complété numériquement) qui, de très loin, nous fait entrer par le haut dans l'amphithéâtre du musée, jusqu'au banc où est assis Reger, puis, à travers son chapeau noir, dans la tête même du personnage, où nous découvrons le centre de surveillance du musée, d'où Irrsigler nous livrera, enfin, les images du film.

Par ailleurs, il m'a semblé intéressant de figurer quelques lieux dans des décors dits « naturels ». L'hôtel Ambassador a été filmé dans une salle de réception de l'hôtel Windsor. Pour abstraire un peu ce lieu réel, nous l'avons rempli de tables blanches identiques inoccupées. De même, Saint-Pierre de Rome, évoquée plusieurs fois dans le texte de Bernhard, a été filmée, évidemment, à la Cathédrale Marie-Reine-du-Monde, qui, comme on sait, en est précisément une réplique

– à un tiers de l'original. L'église contient même une reproduction du baldaquin du Bernin. Comme Saint-Pierre représente pour Reger l'apogée du kitsch catholique, la Cathédrale de Montréal était sans doute, de ce point de vue, mieux adaptée encore au propos bernhardien que son modèle romain.

LES EMPREINTES DIGITALES (L'IMAGE ET LE SON)

Le tournage télévisuel (qui tend à devenir le modèle de toutes les productions) est évidemment toujours trop long du point de vue des investisseurs et toujours trop court du point de vue des artisans. Dans le cas de *Maîtres anciens*, au moins, la diction et le phrasé, le jeu des comédiens et la mise en scène avaient déjà été établis, et brillamment, dans la création théâtrale. Il ne fallait surtout pas tenter de rendre cette interprétation plus « réaliste » ou « psychologique », comme semblent l'exiger souvent le cinéma et la télévision. Il s'agissait au contraire de ne pas en altérer la perfection. De même pour les costumes, auxquels nous n'avons pas touché. Il a seulement fallu adoucir les maquillages (la scène, qui est toujours vue de loin, en plan général pourrions-nous dire, demande des maquillages accentués que le cinéma, avec ses gros plans, n'apprécie guère). L'hypothèse du dispositif de surveillance simplifiait aussi considérablement le tournage, puisque la plupart des plans exigeaient ainsi une caméra fixe. Seuls certains plans généraux du musée ou de la bibliothèque de l'appartement de Reger, les plans de l'Ambassador et certains inserts, comme ceux de la Cathédrale, ont demandé des *travellings*, des panoramiques ou des plans de grue. Nous avons bien sûr partout varié la valeur des plans – du plan d'ensemble du musée au gros plan d'un personnage –, mais le tournage à deux caméras nous a fait gagner du temps (la vidéo coûte moins cher que le film, surtout parce que le support magnétique est moins précieux que la pellicule).

En fait, la principale difficulté du tournage résidait dans l'ajustement des différents temps du récit – au niveau des voix et de l'image. D'abord, il fallait que les comédiens disent leurs répliques de

telle sorte que nous puissions, par la suite au montage, insérer entre elles les autres voix narratives sans couper le plan. Il fallait donc mesurer les silences. Pour ce faire, nous avons chargé un souffleur de lire aux comédiens, pendant le tournage de chaque scène, les autres voix narratives qui allaient s'y insérer par la suite. Ensuite, il fallait que les différents plans de la salle Bordone représentant un temps du récit soient cadrés de telle sorte que nous puissions, au montage, les *fondre* parfaitement à d'autres plans du même lieu représentant d'autres temps du récit. Pour ce faire, nous avons installé sur le plateau une télévision témoin – branchée à la fois sur la caméra et un magnétoscope – qui nous a permis d'ajuster parfaitement sur le même écran, par transparence, l'image à filmer à celles que nous avons déjà filmées.

Toujours pour sortir un peu du huis clos théâtral, j'ai aussi ajouté quelques scènes muettes qui, si elles ne se trouvaient pas dans l'adaptation théâtrale, étaient pour la plupart au moins évoquées dans le texte; par exemple, Reger dans son appartement, pleurant sa femme, rêvant dans son sommeil agité ou regardant le monde extérieur par sa fenêtre; Irrsigler surveillant les visiteurs de la salle Bordone (des écoliers suivant leur professeur, des touristes plongés dans le catalogue, d'autres prenant des photographies à l'unisson); Reger allumant un lampion à l'église avant de se recueillir ou visitant Saint-Pierre de Rome; Irrsigler époussetant au plumeau les noms propres des maîtres anciens, etc. À l'occasion, il m'a aussi semblé utile d'ajouter quelques images *ready-made* tirées d'archives ou d'ouvrages choisis – comme ces tristes images de la Seconde Guerre mondiale (avec ces écoliers portant des masques à gaz, ces jeunes nazis brûlant des livres, les ruines d'une ville bombardée, etc.) ou ces célèbres photographies bucoliques de Heidegger (que Reger commente longuement avec une ironie cinglante)¹⁰. Ces images muettes constituent évidemment une *illustration* du texte de Bernhard et des paroles prononcées sur scène. Mais elles constituent en même temps une sorte de *lecture* de l'œuvre adaptée, qui souligne certaines dimensions du texte.

Au montage, j'ai aussi pris certaines libertés. Bien sûr, nous avons dû couper quelques passages: certaines scènes nous paraissaient longues, dans la deuxième partie surtout, où Reger monologue davantage – et puis nous nous étions engagés à réaliser un film d'une heure trente. J'ai aussi essayé de tirer profit de quelques-unes des ressources infinies du montage vidéo numérique *en ligne* (comme on dit en français): pour compliquer les lieux, nous avons, dans certains plans généraux, multiplié à l'infini les salles du musée; pour clarifier la logique temporelle du récit, nous avons joué sur la couleur de l'image selon une convention simple inspirée de l'adaptation scénique (du bleu à l'orangé, du pastel au noir et blanc); pour adapter les savantes polyphonies de Marleau, nous avons élaboré des images en collage, qui juxtaposent sur un fond indéfini les têtes des personnages qui disent leur texte à l'unisson ou en contrepoint; pour accentuer le burlesque de certaines scènes (comme au temps du cinéma muet), nous avons accéléré certaines images (d'Irrsigler et de Heidegger notamment).

Pour ce qui est de la musique, j'ai repris évidemment les très belles et savantes compositions de Denis Gougeon qui, fort justement, reprenait ici certains thèmes classiques pour les déconstruire à la manière moderne. Comme la télévision a, plus que le théâtre, peur du vide et du silence, nous avons doublé et déplacé même à l'occasion certains morceaux. Nous nous sommes permis aussi d'ajouter quelques morceaux – de Bach et de Mozart surtout (dont parle Reger), mais aussi (avec un brin de perversion qui, cependant, ne me semblait pas une trahison) un passage de *muzak* classique (j'espère que Denis Gougeon me pardonnera). Enfin, pour animer ou colorer certaines scènes, nous avons bruité et conçu quelques environnements sonores discrets, mais pas toujours réalistes.

Et enfin, après une longue pré-production, dix jours de tournage et une trentaine de jours et de nuits de montage, nous avons «livré» un film d'une heure et trente minutes¹¹. Dans cette adaptation, j'ai toujours essayé de rester fidèle autant que possible à la *lettre* du

texte de Bernhard et de la création de Marleau. Lorsqu'il fallait faire autrement (pour les diverses raisons évoquées ici et là: narratives, formelles, techniques, économiques, sociales), j'ai essayé de rester fidèle au moins à l'*esprit* de ces créations, en particulier à cet incomparable *ton*, qui caractérise l'une et l'autre – un ton à la fois comique et tragique, burlesque et grave. *Maîtres anciens* (le texte comme la pièce) est une œuvre forte, qui aborde certaines des questions les plus graves de cette fin de siècle, en particulier dans cette réflexion trouble sur le passé nazi et dans cette critique de la culture de masse et du kitsch contemporain. Chez Bernhard, toute esthétique est ainsi politique. Et, de cela, le musée est sans doute exemplaire. Dépositaire de la culture officielle, il protège un certain héritage contre le passage du temps et surtout contre les nouvelles formes de l'oubli qui le menacent aujourd'hui dans la société du spectacle. Mais il est aussi souvent le lieu d'une autre forme de l'oubli, autrement plus redoutable, celle qui consiste à offrir du passé une image ou un récit idéalisé, pour mieux dénier le passé réel – et toute la souffrance qu'il porte. En fait, le musée est, comme l'histoire elle-même, toujours une ruine. Il ne faut certes pas la ruiner davantage, mais non plus la restaurer: il faut la préserver telle quelle – pour ne pas oublier, justement. Et c'est ainsi seulement que l'histoire paraît telle qu'elle est: un spectacle à la fois tragique et comique, qui suscite des sentiments variés: tantôt de la mélancolie, tantôt de l'enthousiasme, mais aussi, parfois, les deux à la fois ou ni l'une ni l'autre. Devant cette ruine infinie, imposante et dérisoire, il arrive en effet qu'on ne sente rien, ou trop de choses, ou qu'on ne sache pas vraiment quoi sentir.

L'art est ce qu'il y a de plus grand et en même temps ce qu'il y a de plus répugnant, a-t-il dit. Mais nous devons nous persuader que le grand art, l'art sublime, existe, a-t-il dit, sans quoi nous désespérons. Même si nous savons que tout art finit dans la maladie et dans le ridicule et dans les poubelles de l'histoire, comme d'ailleurs tout le reste, nous devons, avec une assurance parfaite, croire au grand art et à l'art sublime. (66)

Voilà ce qu'a dit Reger¹².

NOTES

1. Traduction de G. Lambrichs (Paris, Gallimard, 1988, p.234-235). Dans ce qui suit, toutes les références au texte de T. Bernhard renvoient à cette même traduction.
2. Et il faut sans doute remercier C. Chalouh et A. Ergas de Télé-Québec d'avoir pris l'initiative de cette série d'adaptations et surtout d'avoir choisi parmi tant d'autres productions théâtrales cette exigeante création de D. Marleau. Sans cette commande d'un télédiffuseur éclairé, il est probable que peu de producteurs auraient été tentés par une telle entreprise.
3. « Le Théâtre Ubu. L'avant-garde entre la scène et le musée », *Parachute*, n° 66, avril, mai, juin 1992, p. 20-26.
4. T. Bernhard, *Le Froid*, trad. par A. Kohn, dans *L'Origine. La Cave. Le Souffle. Le Froid. Un Enfant*, Paris, Gallimard, 1990, p. 325-326.
5. Sur cette polémique, voir *Arcane 17: L'envers du miroir*, Cahier n° 1 (Thomas Bernhard), mars 1987. Ces repères biographiques ont été repris dans le dossier du film réalisé par J.-P. Limosin, *Thomas Bernhard*, coproduit par France 3 et AMIP, 1998.
6. À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon texte « Le Théâtre Ubu. L'avant-garde entre la scène et le musée ».
7. Pour une présentation générale de la vie et de l'œuvre de Thomas Bernhard, voir C. Thomas, *Thomas Bernhard*, Paris, Seuil, 1990.
8. C'est probablement là la seule modification au texte que s'est autorisée Marleau: la féminisation de ce passage de l'Anglais.
9. Voir à ce sujet: A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Méridiens Klincksieck, 1988; A. Gaudreault et F. Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
10. Ces photographies sont de Digne Meller Marcovicz, qui nous a autorisé à les reproduire, moyennant finances, évidemment, et à condition que sa signature apparaisse quelque part sur l'image.
11. On me pardonnera de dire ici que, sur les bons conseils de sa mère sans doute, ma fille Élisabeth a choisi de naître au milieu du tournage, durant la seule journée de congé qu'un horaire complexe et inflexible nous avait laissée. Qu'une naissance soit venue interrompre ce dialogue interminable avec les maîtres anciens me semble un hasard plein d'enseignements – comme un emblème.
12. Pour conclure comme il se doit, voici un extrait du générique du film: « Directeur artistique: Claude Goyette; costumes: Lyse Bédard; musique: Denis Gougeon; assistante à la réalisation: Marie-Julie Dallaire; scripte: Johanne Boisvert; directeur photo: André Turpin; caméraman: Pierre Dussault; chef électricien: David Clarke; directeur technique: Richard Paradis; preneur de son: Marcel Chouinard; monteur: Michel Grou; infographiste: Brigitte Dion; postproduction sonore: Roger Guérin; directrice de production: France Racine; producteur: Daniel Harvey ».

THÉÂTRE D'UN ART DU MOUVEMENT À UN ART EN MOUVEMENT : DU CINÉMA AU THÉÂTRE DE L'IMAGE

CHANTAL HÉBERT ET IRÈNE PERELLI-CONTOS

Penser le théâtre dans une perspective médiatique ou intermédiatique, c'est chercher à le rapprocher – et à le confronter – de ce à quoi il s'oppose d'ordinaire, soit des pratiques qui, comme le cinéma et la vidéo par exemple, reposent sur une infrastructure technologique. À l'aube du XXI^e siècle pourtant, le théâtre s'est à ce point modifié sous la pénétration technologique qu'il n'est désormais plus possible de l'approcher comme un « art pur », si tant est qu'il ait déjà été possible de le faire. Les processus d'échange, de métissage, d'hybridation sont si fréquents et si diversifiés qu'on doit bien tenir compte du réseau d'influences et d'interférences qui a fini par se tisser et par introduire sur la scène non seulement de nouvelles techniques, mais surtout – et c'est ce qui nous intéresse ici – de nouvelles modalités de représentation. Car si, à travers l'histoire, la scène a toujours tiré profit des progrès techniques – ce qui se comprend en raison du statut éminemment matériel de celle-ci –, on ne s'étonnera pas qu'elle ait été perméable à l'évolution incessante des technologies et on comprendra que ce qui aura le plus profondément marqué le théâtre des vingt dernières années – ces années dites postmodernes – ce sera sans doute l'interaction effective des pratiques et des techniques médiatiques qui ont infiltré la pratique scénique. Mais au progrès technique correspond aussi l'intégration ou l'absorption des « valeurs » de la technologie. Or avec les nouvelles techniques d'imagerie, envisagées comme nouvel outil d'écriture, un ordre visuel inhabituel a fait son apparition dont est tributaire l'écriture scénique.

Ainsi donc à l'heure de la mondialisation des médias, de l'expansion rapide de nouvelles technologies, de l'éclatement des frontières entre les cultures et les disciplines artistiques, le théâtre au Québec, aussi bien qu'en Europe ou qu'aux États-Unis, s'est mis à l'exploration de formes nouvelles et de contenus nouveaux, s'essayant « à représenter le monde avec des règles qui, comme l'écrit Jean-Pierre Ryngaert, ne dérivent pas toutes d'Aristote »¹. Or parmi les différentes tendances ou explorations tentées au cours des vingt dernières années², force est de reconnaître la place et l'importance de l'une d'entre elles, qui a contribué à redéfinir la théâtralité, par la création d'un langage théâtral différent, imagé et

polysémique: le théâtre de l'image. Accordant la primauté à l'image, comme son nom l'indique, et à ses composantes (lumières, objets, formes, mouvements, rythmes, etc.), l'originalité de ce théâtre tient dans son écriture scénique qui s'offre comme un jeu combinatoire d'objets, de techniques, de modèles hétéroclites, autrement dit d'éléments à assembler; éléments empruntés à la fois au réel, aux différentes disciplines, aux autres arts, aux autres cultures, aux technologies actuelles, etc. L'exercice d'assemblage peut s'apparenter à un puzzle transformable dont plusieurs pièces, toutefois, sont manquantes et dont même les règles d'assemblage restent parfois à découvrir. On se trouve ainsi devant une nouvelle manière d'écrire directement sur la scène avec d'autres éléments que les mots. Cette écriture, qualifiée de « magique » par certains, au lieu de redoubler le monde, donne à voir des images aux structures spatiales inédites, aux textures étranges, aux perspectives éclatées s'ouvrant sur des imaginaires singuliers dont les logiques et les topologies nous sont encore peu familières. Il en résulte une crise de la représentation susceptible d'être interprétée comme une blessure à caractère mélancolique et qui mérite, croyons-nous, de retenir l'attention.

Or nous savons que cette crise remonte au moins au début du siècle et qu'elle a été enclenchée, entre autres, par l'avènement du cinéma. On n'a pour s'en convaincre qu'à se rappeler les expériences des avant-gardes russe et italienne, pensons à Meyerhold et à Marinetti. En 1928, par exemple, Meyerhold était préoccupé de « cinéfier la scène: [de] la rendre si mobile qu'elle permette de donner une succession rapide de tableaux »³. « Les étonnantes possibilités dont dispose le cinéma, disait-il, (transporter l'action d'un pays à un autre, sauter du jour à la nuit, etc.) le théâtre peut, lui aussi en user commodément »⁴, et ce dans le but de « créer un théâtre et une scène dont le dynamisme et la capacité d'impact seront sans précédent »⁵. De même, le rêve des futuristes n'était-il pas « d'atteindre au théâtre [...] la rapidité et la force de stupéfaction du cinéma »⁶, tout en étant « indépendant du monde phénoménal »⁷. Ce postulat esthétique

d'un « art pur, délivré des scories de la logique narrative et des lois de l'orthodoxie formelle »⁸, a nourri les recherches des futuristes, ouvrant vraisemblablement la voie au théâtre de l'image actuel. Bref, tantôt inspiré par le cinéma, tantôt par les arts visuels ou encore par le music-hall, le théâtre s'est transformé, faisant entrer en scène le spectateur qui était jusque-là, en raison du « quatrième mur », tenu à bonne distance des images du monde. Depuis et surtout avec les nouvelles technologies, il a le pouvoir de faire pénétrer – de faire plonger – créateurs et spectateurs dans des univers insoupçonnés, ceux, dirait Paul Valéry, des phénomènes de l'imagerie mentale. Il a, de ce fait, le pouvoir de remettre définitivement en cause l'espace traditionnel de représentation et, avec lui, nos modes de perception et de (re)connaissance.

Nous proposons donc ici d'éclairer certaines modalités du théâtre de l'image, pour tenter de saisir comment ce théâtre, créateur d'images multi-dimensionnelles, est en train de bouleverser le régime de vision du spectateur et, par conséquent, son rapport au monde. Pour ce faire, il nous faut passer à l'étude de l'*activité* de quelques-unes au moins de ces images, qui ont délaissé les structures linéaires et réalistes de la représentation au profit d'associations inattendues qui se répondent ou s'opposent dans une structure en réaménagement permanent, permettant ainsi à la représentation de se poser pas plus comme représentation concrète, réaliste et achevée du monde sensible que comme sa recombinaison originale et, de ce fait, de nous apprendre à voir autrement ce monde qui nous entoure. À l'issue de cette constatation qui résume en quelque sorte ce qui semble être l'aboutissement des révolutions scéniques du XX^e siècle, on peut se demander si on ne serait pas bel et bien passé de la représentation à la modélisation qui, en tant que recombinaison du monde, s'imposerait comme acte quasi démiurgique? La question mérite d'être posée car si, historiquement, l'art se définissait surtout en tant que production d'une œuvre créée à partir d'un modèle concret, emprunté au réel dont elle serait la représentation, force est de constater que

cette définition aujourd'hui n'opère plus, du moins lorsqu'on aborde tout un pan du théâtre contemporain, et plus particulièrement le théâtre de l'image. La scène ne lève plus le rideau sur une «tranche de vie». Actuellement, les créateurs semblent retrouver le mouvement des choses et en rendre compte, de même que l'acte de création semble s'ancrer dans le principe du mouvement qui anime et qui métamorphose, principe qui meut l'œuvre vivante. Le théâtre de l'image, procédant à un immense brassage d'éléments hétérogènes, en les déconstruisant et en les reconstruisant, dévoilerait les pièces et le fonctionnement de ce mécanisme obscur qu'on appelle «création». C'est ainsi qu'une œuvre prend vie et corps sous les yeux du spectateur, lui procurant le sentiment de capter le moment fugitif de sa création ou d'y assister. Le spectacle que nous offre le théâtre actuel serait-il donc celui de l'accouchement artistique considéré comme un processus vivant, comme une épigénèse riche en surprises, en métaphores et en métamorphoses⁹?

VINCI: UN VOYAGE INITIATIQUE

Ne pouvant aborder tout le théâtre de l'image, nous tirerons nos exemples de *Vinci*¹⁰, œuvre emblématique de celui qui, au Québec, a la réputation de véritable «faiseur d'images», l'auteur, metteur en scène, cinéaste et comédien Robert Lepage. L'œuvre de cet artiste prolifique et polyvalent est non seulement représentative de la nouvelle poétique qui semble sourdre de l'ère informatique mais constitue un terrain de choix permettant de mieux rendre compte des conséquences épistémologiques du croisement des médias dans la production culturelle contemporaine et de la manière dont le théâtre de l'image participe au renouveau de l'écriture et de la pensée. À un moment où s'implante un nouvel ordre visuel – qui est en train de rompre avec les règles de représentation implantées depuis la Renaissance (et de ce point de vue la référence à Léonard de Vinci ne serait pas fortuite) –, ce que son théâtre explore au moyen de l'image et au-delà de celle-ci, ce sont précisément les codes du visible tels que bouleversés

par l'impact de la technologie. Si, comme dit Lepage, «les médias ont changé et changent notre façon de penser, autant sur le plan de la forme que du contenu»¹¹, ce que l'image théâtrale en tant que médium est en train de changer, c'est particulièrement la façon séculaire de voir, en exposant sur la scène – c'est-à-dire en mettant sous les yeux – le nouveau regard que notre époque pose sur le monde.

La spécificité du théâtre de Lepage repose sur une écriture scénique qui procède par collage, montage, assemblage ou bricolage de sons, de lumières, d'objets, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'autant d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme *ressources sensibles* potentiellement exploitables tout au long du processus de création. En cédant ainsi l'initiative aux éléments de la scène plutôt qu'à un texte préétabli, ce théâtre visuel met en évidence deux principes qui se recoupent: le premier pointe l'une des assises du fonctionnement de l'image, soit la nature spatiale de sa structure qui est assemblage, *combinaison*; le second épingle le fondement de la pensée qui est *montage*. C'est ce que nous révèle l'étude de *Vinci*, spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage qui occupe seul la scène pendant un heure et demie et qui, glissant du XX^e siècle à la Renaissance, propose une réflexion sur l'art, segmentée en un itinéraire d'une dizaine de tableaux:

*Chaque tableau correspond à une étape du voyage initiatique de Philippe, un jeune photographe québécois à la recherche de sa vérité artistique: parvenir à créer de façon intègre dans un monde où les compromis sont nécessité et loi.*¹²

Nous résumons brièvement. C'est la mort de Marc, un ami cinéaste, qui s'est suicidé plutôt que d'être infidèle à son art, qui fait surgir en Philippe de nombreuses questions sur lui-même, sur l'art et la création. À la suite de quelques séances de psychanalyse, Philippe décide de s'envoler pour l'Europe.

*La trajectoire du personnage va de Québec à Vinci, en passant par Londres, Paris, Florence et par la rencontre et la confrontation avec différents guides (psychologiques, touristiques, artistiques), et surtout, à travers eux, avec lui-même.*¹³

Ce voyage sera pour Philippe l'occasion de vaincre son angoisse principale: la peur du vide, de l'abandon dans la création artistique.

A STRANGE IMPRESSION OF... DÉCALAGE

Vinci commence avec l'arrivée d'un guide aveugle portant des lunettes noires qui, sur une musique orientalisante, s'adresse en italien au public, agissant un peu à titre de présentateur. Sur scène, cette présentation est faite devant un écran (qui avec quelques panneaux vitrés constituent le seul décor de Vinci), écran sur lequel est projetée une traduction française du discours du guide qui se tient debout devant un train électrique en mouvement. Ce train servira de métaphore aux considérations sur l'art qui traversent toute la pièce: «*l'arte è un veicolo*». Philippe, le jeune photographe qui, aux dires de ses amis, se pose trop de questions sur l'art, arrive d'abord à Londres et subit son premier choc (tableau 2: *Big Ben, London*). Un guide touristique britannique s'adresse, sur un ton particulièrement condescendant, à un groupe de «*little French Canadians*» montés à bord d'un autobus pour visiter la ville. L'intérieur de l'autobus, le rétroviseur et le guide – dont la figuration tient dans la seule silhouette de la casquette – sont vus en ombres chinoises. Les Londoniens conduisent à gauche, explique-t-il, ce qui procure «*a strange impression of... décalage*». La solution? «*Look into to mirror... or open the window*», conseille le guide. Philippe découvrira progressivement que la réalité peut arborer plusieurs masques. Le spectateur découvrira à son tour que Robert Lepage joue avec art du contrepoint en superposant les motifs figuratifs formels, incidemment théâtre et ombres chinoises (ce qu'il fera à plusieurs reprises dans le spectacle), installant une sorte de relation dialogique entre la projection en aplat (propre à la peinture, au cinéma et à la vidéo) et le jeu en trois dimensions (propre au théâtre), démarche artistique contribuant à interroger la forme «*image*» – en surface et en profondeur, statique et animée, réelle et virtuelle – par laquelle passe tout le réel perçu. Ne peut-on pas penser que dans l'observation du monde physique qui est pointée

ici, de façon triviale peut-être (les Londoniens conduisent à gauche, ce qui procure une «*impression de décalage*»), vient en quelque sorte se réfracter l'idée selon laquelle, dans la figuration, tout est affaire de perception. Aussi, quel que soit le traitement auquel le «*visible*» sera soumis pour répondre aux lois de la représentation, il nous faudra toujours des outils pour nous aider à surmonter nos problèmes de lisibilité, de décalage, et ce, que nous soyons créateur ou spectateur. Si le miroir était, pour les peintres de la Renaissance, un de ces instruments privilégiés permettant de corriger les imperfections de la vue, ce n'est peut-être plus l'objet le plus adéquat aujourd'hui pour venir soutenir notre perception de la réalité sensible... en dépit de ce qu'en dit le guide britannique dans la pièce. Les «*imperfections de la vue*», qui ont préoccupé les artistes à travers l'histoire de l'art, pourraient peut-être moins tenir de l'élaboration d'une science et d'un art du visible soumis à la représentation et à ses règles de composition (celles mises en place depuis la Renaissance, comme nous l'avons dit) que de la vision même que nous avons des choses, autrement dit du fait que toute figuration (peinture, dessin, photo, cinéma, théâtre) est image d'image et qu'en tant que telle, elle ne sera jamais copie conforme de la «*réalité sensible*» ou du «*visible*».

Nous sommes tentées de dire tout de suite qu'avec le théâtre de l'image, on passe de l'ordre de l'écriture, qui s'ordonne en fonction des mots que l'on aligne l'un après l'autre, à l'ordre de la vision qui fait plutôt appel à la contiguïté et qui, de ce fait, risque davantage la contamination. Autrement dit, on passe de l'homogénéité de la parole écrite à l'hétérogénéité de la vision. Car, par opposition à l'écriture qui présuppose ordre, raisonnement et savoir, la vue, qui est polydirectionnelle, paraît trouble, anarchique. Aussi, pour voir, il faut découper; mais il faut avant tout percevoir. Et dès qu'on perçoit, on est en acte de cognition et, par conséquent, en acte d'interprétation, voire d'auto-interprétation, c'est-à-dire que l'on fragmente, sélectionne, réorganise en «*créant*», à son tour et à l'instar des acteurs, des configurations plus

ou moins originales de ce que l'on voit. L'idée avancée ici d'auto-interprétation, comme véritable plan focal du théâtre de l'image, déborde donc largement le simple fait de reconnaissance des images du monde, de sorte que la notion de *signification*, chère à la mise en scène traditionnelle, ne peut plus être posée *a priori*, c'est-à-dire comme sens intégral et autonome, alors que le logocentrisme paraît ébranlé dans ses fondements.

L'ARTE È UN VEICOLO

Quittant Londres, le photographe (Philippe) arrive à Paris et rencontre la Mona Lisa dans un Burger King du boulevard Saint-Germain (tableau 4: *Burger King, boulevard Saint-Germain, Paris 5^e*). Que penser de cet échange «interculturel», de cette surimpression baroque de temps et d'esthétiques? Pure fantaisie postmoderne? Ou structure intertextuelle accordée à l'esprit du temps, qui révèle le besoin fondamental de bricolage dans toute activité créatrice, fissurant le mythe du texte clos. Il est clair que le travail de composition du théâtre de l'image relève du *bricolage*¹⁴ en raison notamment de ses jeux d'associations, comme celui que nous venons d'évoquer («travestissement» d'un modèle italien du XV^e siècle en Parisienne «branchée» de 1985), mais il appert aussi que celui-ci offre au-delà de ses représentations inédites, fondées bien souvent sur des agencements composites, des images complexes conçues comme métaphores de la réalité perçue. Or les stratégies métaphoriques qui animent ce «bricolage» patent du théâtre de l'image constitueraient «une boucle constructive [...] qui part de l'œil [...] pour retourner à l'œil [...] en re-construisant un monde à partir des "échantillons prélevés"»¹⁵. C'est en fouillant la mémoire et en prélevant donc des échantillons à d'autres disciplines artistiques (peinture¹⁶, cinéma¹⁷, littérature¹⁸) et à d'autres cultures (orientale¹⁹, européenne et américaine²⁰) que le théâtre de l'image ouvrirait sur l'universel, expérimenterait et révélerait un nouveau rapport au cosmos. Ceci parce que le mixage des références et des fragments (on pourrait dire aussi la construction par épisodes ou par

«attractions» pour reprendre le langage d'Eisenstein), dont *Vinci* est emblématique, opère chaque fois comme une plongée dans l'espace sensoriel et mnésique individuel – donc subjectif –, empruntant le chemin, non pas de la démonstration ou de la connaissance logique, linéaire, déterministe, mais plutôt celui de l'hypothèse analogique ou de la métaphore qui, sous une allure de baguette magique, mène à la modélisation. Par ces références ou emprunts aux autres arts et aux autres cultures, perçus parfois comme des dérapages ou des décalages, le théâtre de l'image en arriverait à faire glisser son spectateur vers un nouvel espace perceptif, celui de la conscience qui conçoit, qui interprète, celui de la fabrication intérieure de l'image, ouvrant par ce mouvement, par ces déplacements, par ce jeu, de nouveaux territoires à la connaissance et à la pensée, faisant finalement et par analogie la démonstration du leitmotiv de *Vinci*: «*l'arte è un veicolo*».

Au lieu donc d'imiter les apparences, le théâtre de l'image impose au regard des décalages visuels qui, ébranlant les modalités de la perception, remettent en question la notion traditionnelle de représentation en tant que copie plus ou moins conforme à un réel conçu pendant longtemps comme stable et objectif. La représentation désormais (tant la représentation théâtrale que la représentation mentale) est perçue – et, par conséquent, devrait être analysée – comme étant travaillée, œuvrée par la mémoire, l'imaginaire et le monde, passant du donné vers le construit, amorçant un nouvel ordre artistique, une nouvelle poétique capable de remettre en question les modalités de la perception parce que sachant déverrouiller la réalité. Ne serait-ce pas le propos ou en tout cas un des sens possibles de la séquence suivante?

BRICOLAGES

Nouvelle métamorphose de Lepage – qui interprète à lui seul tous les personnages de la pièce – en Mona Lisa (tableau 5: *Mona Lisa, huile 77 x 53cm, le Louvre, Paris*). La *Joconde* démythifiée, personnage pictural en deux dimensions, a ici vie et épaisseur. Elle raconte que

le paysage dans lequel « un ami » l'a peinte autrefois est celui qui succède à une catastrophe atomique :

Mes mains, dit-elle, étaient sur mon ventre, comme si je portais en moi l'embryon d'une génération nouvelle d'enfants-lumière. Et pour bien faire comprendre que j'étais la seule à savoir, il m'avait peint un sourire énigmatique. (Extrait de Vinci)

Ébranlant le savoir, la figure que le créateur tente de restituer ici ne serait-elle pas celle du paradoxe ? Car dans le « morceau de réalité » prélevé, Robert Lepage ne fait pas que reproduire passivement l'héritage de la culture. En « grand imagier »²¹ qu'il est, il incarne d'abord le plus « réalistement » et mimétiquement la figure à représenter, incidemment la *Joconde*, pour ensuite s'affranchir librement de la sujétion au modèle emprunté au réel, effaçant ainsi tout résidu naturaliste.

Admettant, comme nous l'avons fait, que l'image n'est pas juste une saisie, mais un acte originel d'organisation, on comprendra que le créateur ne veut pas se limiter à redoubler le monde ; s'il le fait, c'est pour mieux s'en écarter, c'est pour mieux en jouer. Or ce jeu tient pour beaucoup dans le nouveau regard qu'il porte, autrement dit dans la pensée créatrice qu'Edgar Morin définit comme suit en reprenant les mots de Szent-György :

*[la pensée créatrice, la découverte] consiste à voir ce que tout le monde a vu et à penser ce que personne n'a pensé. [...] L'imagination élabore des formes ou figures nouvelles, elle invente/crée des systèmes à partir des éléments captés ici ou là ou détournés des systèmes dont ils faisaient partie, ce qui confirme, dans la sphère de la pensée, le caractère bricoleur de toute évolution créatrice.*²²

Robert Lepage ne manifeste-t-il pas son aptitude à bricoler en détournant la *Joconde* de son système premier de référence pour l'intégrer dans un nouveau système ? Quant à la transformation opérée, elle résulterait de l'assemblage d'éléments, opération qu'il est tentant de rapprocher du montage cinématographique, comme activité structurante. André Gaudreault ne dit-il pas que « c'est par le montage que le narrateur peut se permettre d'exercer son pouvoir sur le narré ». « C'est

ni plus ni moins par les raccords qu'il parle »²³. Passons donc au prochain raccord.

OPEN THE WINDOW...

Il s'agit de la séquence où le guide italien, aux lunettes noires, imprime un mouvement très rapide à sa canne blanche avant de conclure que la différence entre l'art et la mort est simplement une question de vitesse. Sur scène, ce geste de la main qui agitait à grande vitesse la canne créait une sorte d'écran immatériel sur lequel étaient projetées des diapositives d'œuvres d'art. « Ces visions furtives détachées sur l'obscurité et constituées de pur mouvement et de pure lumière [semblaient] établi[r] la marge très mince qui existe entre œuvre et néant »²⁴. Or ne se pourrait-il pas que, comme le soutient Pierre Ouellet,

*[...] les images so[ie]nt moins des écrans, où se représenterait le monde projeté [...] que de véritables fenêtres [...] où le monde se dé-présente dans les limites, réelles mais irréalisantes, de l'ouverture que l'imagination poétique pratique dans le mur aveugle de la spatialité pure, telle une déchirure par où la pensée passe[rait] avec le regard.*²⁵

Auquel cas, les « fenêtres fictives » ainsi ouvertes (« *Open the window* », conseillait le guide britannique ; cf. *A strange impression of...* décalage) seraient « du même coup défenestration : [i.e.] précipitation, par cette déchirure même [que l'œuvre d'art] ouvre dans l'espace, d'où le regard et tout le corps avec, âme comprise, se jettent sur les "choses" du monde »²⁶. N'est-ce pas ce que nous suggère la dernière séquence de *Vinci* ?

MÉTAPHORES VISUELLES

Au terme de son voyage, Philippe déployant d'immenses ailes, semblables à celles qu'avait imaginées et dessinées Léonard de Vinci, vainc sa peur du vide et réalise un envol triomphal (tableau 9 : *Vinci, un mont planté d'oliviers*). C'est, en effet, du haut de la falaise surplombant le village de Léonard que Philippe ose s'abandonner et plonger dans l'infini, ayant enfin saisi le secret de la création artistique que le guide florentin avait un peu plus tôt tenté de communiquer : « l'imagination, avait-il dit alors, procure un envol

libérateur». Cette phrase, il l'avait prononcée alors qu'il faisait visiter à un groupe de photographes la Piazza del Duomo de Florence (tableau 7 : *Duomo, Firenze*). Seul, sans accessoires, il les avait promenés du baptistère au campanile et à l'ensemble de la cathédrale, ne parcourant la scène qu'en largeur, et disant ne pas voir les richesses qu'il décrivait :

S'il est parmi vous des gens qui, comme moi, ne peuvent pas voir tous ces vitraux, ces coupôles, ces chefs-d'œuvre, que quelqu'un vous les suggère simplement et que vous les voyez de l'intérieur; vous êtes à ce moment-là un aussi grand architecte que Léonard de Vinci, car l'imagination procure un envol libérateur...²⁷

Il est significatif que ce soit le guide aveugle qui comprend

[...] la vraie beauté des choses et a de cette beauté une vision intérieure qu'il tente de nous transmettre. [...] Possédant les yeux de l'âme et de l'imagination [...] il appara[ît] [...] comme l'image même de la liberté créatrice.²⁸

À elle seule cette séquence donne à penser que le spectateur doit, à la suite du créateur, accepter de jeter son regard dans la déchirure du mur du monde et forcer, à l'instar du guide italien, la mémoire et l'imagination à faire entrer l'« impossible » dans l'« apparence réelle » et, de ce fait, arriver à surmonter les problèmes de lisibilité. Si bon nombre de textes dramatiques et spectaculaires contemporains présentent certaines obscurités, celles-ci tiendraient peut-être du fait – et c'est ce que viendrait nous rappeler le théâtre de l'image par la voie de la métaphore – que la création, même à l'heure du visuel – et peut-être plus à l'heure du visuel –, demeure une activité de l'intérieur. Il devient de plus en plus évident que percevoir n'a rien de passif.

Une sorte d'équivalence peut ici être établie entre le travail de « lecture » et celui de « l'écriture » ou entre le travail non pas tant de « réception » que de « perception » et celui de « création », venant nous rappeler le rôle de premier plan qui est dévolu au spectateur²⁹. Il est intéressant de signaler au passage que la conception qu'avait Eisenstein du cinéma au début du siècle tenait déjà de cette approche, à savoir

que « [...] le spectateur est entraîné dans un acte de création au cours duquel sa personnalité, loin d'être asservie à celle de l'auteur, s'épanouit [...] »³⁰. Et pour mieux comprendre ce qui peut déterminer (asservir ou émanciper) sa vision, il faut, comme Philippe, vaincre sa peur et se jeter dans le vide; car, comme l'explique encore Pierre Ouellet,

[L']œil n'est pas un organe réceptif, qui se contente de capter les stimuli de son environnement; organe préhensif, il va chercher, chasser même [...] au sein du monde dans lequel il baigne les aspects qui l'attirent [...] Le regard va à ce qu'il voit, se projette dans l'espace, s'y fraye un chemin, parcourt l'étendue, explore ses recoins [... au point de nous faire] associer vision et motion en une même expérience esthétique.³¹

Or cette association de la vision et de la motion n'est-elle pas au cœur du cinéma et du théâtre? Mais à la différence du premier qui, au début du siècle, s'est présenté comme un art du mouvement, le théâtre de l'image s'impose, à la fin de ce même siècle, comme un art en mouvement. Un art qui s'intéresse à toutes les nuances du changement, de l'imitation à la métaphore, et qui cherche moins à faire voir le mouvement du monde réel qu'à poser le regard sur lui-même (pour ne pas dire sur la pensée) et, incidemment, sur ses propres mouvements et mécanismes obscurs. Car le théâtre de l'image semble avoir inventé une trajectoire fonctionnant surtout par captation métaphorique, c'est-à-dire par *transport* ou *déplacement* non pas du monde réel ou de son image, mais bien du regard tant de l'artiste que du spectateur. Si cette trajectoire métaphorique se concrétise, sur le plan du contenu, par la thématique du voyage (omniprésente chez Lepage), elle s'avère, sur le plan formel, une véritable *métaphore visuelle*, sorte d'accélérateur de la vision qui déforme ou, mieux, transforme l'aspect habituel des choses, les donnant à voir sous d'autres angles, sous d'autres aspects et, bien souvent, sous celui du « jamais-vu ». La métaphore visuelle s'érige ainsi en figure centrale de l'écriture scénique, machine qui « motive l'artiste », dispositif qui le « locomotive », comme l'explique le présentateur italien dans *Vinci*³², tout en stimulant la

« locomotion » du regard, de l'imagination, de la mémoire, bref, de la pensée du spectateur.

Il semble bien que ce que raconte ou donne à voir *Vinci*, c'est qu'au-delà de tous les appareils qu'on a mis au point depuis la Renaissance pour réfléchir la réalité sensible, le dispositif le plus raffiné sera toujours celui qui sera capable de générer des images en imagination, de mettre l'imagination elle-même en mouvement. Se pourrait-il qu'en dépit de la poussée des technologies nouvelles, qui ont contribué à l'essor de la culture médiatique, la motricité recherchée soit désormais moins celle de l'image (puisque celle-ci est acquise depuis l'avènement du cinéma et des images cinématiques) que celle de la pensée? N'est-ce pas là le sens du message livré par le personnage du guide aveugle dans *Vinci*, qui finalement voyait avec les yeux de l'âme et de l'imagination? Pourrions-nous voir à notre tour, dans ce tableau (tableau 7 : *Duomo, Firenze*), la métaphore de la remise en cause du dualisme fondateur de notre espace de représentation classique? Et pourrions-nous penser, du coup, que la coupure entre vu et voyant autour de laquelle s'articulait la vieille relation spectaculaire, illustrée par la rampe séparant la scène de la salle, serait maintenant suturée? Le dispositif commun au théâtre et au cinéma, opposant une salle obscure à une révélation lumineuse, viendrait-il d'être brisé, sinon du moins ébranlé? Et l'image pourrait-elle enfin être voie d'accès à l'immatériel, à l'invisible, ainsi que l'a toujours envisagé l'art oriental?

Pour l'heure, on peut penser que le théâtre de l'image, et plus particulièrement le théâtre de Robert Lepage qui nous intéresse ici, nous mettrait en présence d'une nouvelle forme d'écriture-langage, dynamique et interactive, que l'on pourrait qualifier, selon l'expression de Pierre Lévy, de « pensée-image »³³. Loin d'être simple illustration animée de la pensée, la « pensée-image » serait instrument de connaissance et de pensée, tout en étant image animée. Chose certaine, l'écriture scénique de Lepage se présente comme une *écriture dynamique*, dont les symboles sont porteurs de mémoire tout en étant dotés d'une capacité de réaction autonome. Ce qu'il est important de comprendre c'est

que les caractères de cette écriture ne signifient pas seulement par leur forme ou leur disposition, mais surtout par leurs mouvements et leurs métamorphoses. Aussi ce théâtre offre-t-il des images insolites, des modèles inédits qui, bouleversant les habitudes perceptives du spectateur, mettent en doute tant sa faculté de voir que sa logique traditionnelle.

UN ART EN MOUVEMENT

Pour juger de l'importance de la transformation opérée par le théâtre de l'image et plus particulièrement par l'écriture dynamique ou « pensée-image » de Lepage, il importe de se rappeler que l'écriture, depuis l'origine, s'est toujours déployée sur un support statique, utilisant des symboles fixes (alphabets ou idéogrammes) qui se succèdent linéairement. Si, avec l'avènement du cinéma et de la télévision, le mouvement et l'image ont pris le pas sur le langage linéaire et statique, générant un langage bidimensionnel et animé, ce dernier toutefois n'a pas la propriété d'être interactif. Or c'est précisément cette propriété que va réussir à installer le théâtre de l'image en usant d'un langage qui n'est pas construit *a priori*, mais se présente plutôt comme une sorte de répertoire d'idéogrammes en évolution constante, et dont la saisie du sens n'est possible que dans la mesure où le spectateur s'y investit.

Élaborée de façon interactive, cette nouvelle écriture scénique est bien plus qu'une simple question de mode. En y regardant de près, nous constatons qu'elle s'accorde de façon étonnante avec cette écriture dynamique à base d'icônes, de schémas et de réseaux sémantiques, inventée par les nouvelles technologies de communication qui, soutient Lévy, stucturent déjà « une part significative de la création artistique contemporaine avant même son informatisation »³⁴. Cette « concordance » formelle serait donc plus qu'une simple coïncidence³⁵. Dans cette perspective, les juxtapositions audacieuses de références à d'autres cultures et à d'autres disciplines ainsi que l'utilisation de nouvelles technologies, pratiquées par le théâtre de l'image, seraient plus logiques qu'elles en ont l'air, et surtout rappelleraient

que le théâtre est *mémoire*, en même temps qu'acte indispensable d'adaptation au réel. Alors donc qu'il semble s'affirmer comme référent *métaphorique* de l'architecture cognitive individuelle et collective, le théâtre de l'image ne participerait-il pas, à sa manière, au renouveau contemporain de l'écriture et de la pensée? Et, avec lui, ne serait-il pas en train de se dessiner une nouvelle poétique adossée à l'imaginaire contemporain et à l'environnement dans lequel nous vivons? Une sorte de poétique du jeu libre et fluide, de la construction par fragments ou par attractions, mais surtout de la construction *en mouvement*, ouvrant, par ses plongées dans le vide (*cf. Open the window*) et par ce qui vient frapper le regard, de nouveaux territoires à la création, à la connaissance et à l'expression visuelle de la pensée. Alors que le théâtre et le cinéma peuvent aujourd'hui jouer à loisir de la stylisation ou de stratégies illusionnistes, maîtrisant les modes de représentation du volume, de la profondeur et de l'animation, la métaphore visuelle dont use le théâtre de l'image serait-elle à présent le principe clé d'une conception neuve, même si elle constitue un terrain qu'il faut croire encore traumatisant pour la production visuelle? Il nous faut conclure, et nous laisserons cette question ouverte pour en poser quelques autres.

Si nous pouvions résumer visuellement la Renaissance avec un Léonard, et qu'on nous demandait de faire le même exercice pour résumer la trame mentale et la sensorialité du XX^e siècle, quelle(s) œuvre(s) choisirions-nous? Nous aurions probablement davantage à afficher – au minimum – un programme double. La première partie pourrait s'ouvrir par une projection des frères Lumière mais, si nous voulons témoigner de l'ère nouvelle dans laquelle, selon Régis Debray, nous sommes maintenant entrés, celle dite du visuel, comme il l'appelle, quelle œuvre retiendrions-nous? «Nous étions jusqu'à présent *devant* l'image, écrit-il, nous sommes désormais *dans* le visuel»³⁶. Ne serait-ce pas un des sens de l'allégorie visible du regard qu'a porté Lepage sur *Vinci* en lui donnant une autre vie? Que faire voir donc, en deuxième partie, comme image capitale d'une génération dont on ne cesse

d'exciter l'imagination ludique? Le théâtre de Lepage? Mettons. Mais en raison de l'éphémérité même du théâtre qui ne laisse pas de traces, on devra alors chercher à faire image pour que s'active l'imaginaire et se mette en branle la perception. En d'autres mots, mettre en marche «l'atelier de la pensée», comme le disait Shakespeare. Instituer un mode de communication où le *distinguo* narration/monstration, tel qu'opéré par André Gaudreault pour marquer les points d'ancrage du système filmique, consiste ici à rapporter, à *dire* ce qu'ont fait certains personnages dans une pièce, pour *montrer* non pas tant leurs agissements (comme le préconisait Aristote dans sa *Poétique*), que d'abord et surtout le travail, le mouvement, les actions de la pensée à laquelle doit être insufflé un dynamisme tel qu'elle puisse prendre son envol et mener le spectateur à la jonction ou aux confins des mondes visible et invisible.

Il est clair qu'ayant abattu la barrière des codes de l'illusionnisme et du réalisme qui ont longtemps maintenu le regard occidental dans une sorte de «naïveté», le spectateur actuel ne sera jamais plus effrayé à la vue de l'arrivée en gare du train de Lumière; il pourra cependant craindre de plonger dans le vide de l'espace de l'imaginaire dans lequel cherche à le faire basculer le théâtre de l'image, ne sachant trop où cela peut le mener, à quelle révélation le saut peut le conduire, maintenant qu'est loin derrière lui l'espace unitaire de la Renaissance. C'est pourtant l'exigence à laquelle il est confronté, invité qu'il est à présent à *réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire*, comme le suggère Edgar Morin. Ce serait donc au spectateur qu'incomberait de faire tenir ensemble les fragments de l'œuvre comme autant «d'échantillons du monde» prélevés, et de combler par l'imagination les trous laissés par les pièces manquantes du puzzle. Alors que la scène théâtrale semble être devenue à présent le milieu ou le creuset d'un «*in-lusio*» – au sens d'entrer dans le jeu – intermédiatique, ne serait-ce pas à nous spectateurs de faire la preuve de la faculté combinatoire qu'a notre propre imagination de faire tenir ensemble une série d'images... comme le fait, à sa façon, le cinéma et, à la sienne, le théâtre? Et

pour ce faire, ne disposons-nous pas de la « machine » la plus fabuleuse, notre cerveau, notre pensée perceptive, notre pensée créatrice? De ce défi à relever, semble dépendre notre condition d'aveugle ou de voyant. Saurons-nous devenir cette génération d'enfants-lumière (cf. *Bricolages*) dont la *Joconde* de Robert Lepage disait porter en elle l'embryon?

NOTES

1. J.-P. Ryngaert, 1993: 5.
2. Pour en savoir davantage sur cette mutation qu'a connue la pratique théâtrale québécoise des vingt dernières années, on pourra consulter: C. Hébert et I. Perelli-Contos, 1994a: 64-73; 1993: 9-13.
3. V. Meyerhold, 1980: 217.
4. *Ibid.*, p. 219.
5. *Ibid.*
6. G. Lista, 1989: 256.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 90.
9. C'est en tout cas ce que nous donnent à penser bon nombre de spectacles de Robert Lepage. Si nous nous attardons ici à *Vinci*, on trouvera ailleurs des analyses d'autres de ses spectacles. Par exemple, qui serait intéressé au spectacle *Les Aiguilles et l'Opium* pourra lire le texte de C. Hébert, 1997: 25-39.
10. *Vinci*, spectacle conçu, réalisé et interprété par R. Lepage, a été créé en 1986, au Théâtre de Quai'Sous à Montréal. Qui voudrait lire une autre étude de *Vinci* pourra également consulter C. Hébert, 1994: 54-58.
11. Propos recueillis par C. Hébert et I. Perelli-Contos, 1994b: 64.
12. J. Bovet, 1990: 95.
13. *Ibid.*
14. Voir à ce sujet l'article d'I. Perelli-Contos, 1988: 322, ou encore celui de C. Hébert et I. Perelli-Contos, 1993: 9.
15. E. Morin, 1986: 108.
16. Comme dans *Vinci* (Robert Lepage).
17. Comme dans *Le Bord extrême* (spectacle mis en scène par M. Nadeau et R. Lepage, 1986) et *Le Polygraphe* (spectacle conçu par R. Lepage et M. Brassard, 1988).
18. Comme dans *Les Aiguilles et l'Opium* (spectacle conçu et mis en scène par R. Lepage, 1991) et dans *Elseneur* (spectacle conçu et interprété par R. Lepage, 1995).
19. Comme dans *En attendant* (spectacle mis en scène et interprété par R. Fréchette, J. Lessard et R. Lepage, 1982), dans *La Trilogie des dragons* (spectacle de et avec M. Brassard, J. Casault, M. Gignac et R. Lepage, 1985) et dans *Les Sept Branches de la rivière Ota* (spectacle mis en scène par R. Lepage, 1995).
20. Comme dans *Les Aiguilles et l'Opium* (R. Lepage).
21. L'expression est d'A. Gaudreault, 1988: 107.
22. E. Morin, 1986: 188 et 189.
23. A. Gaudreault, 1988: 112 et 114.
24. D. Pavlovic, 1987: 97.
25. P. Ouellet, 1995: 15.
26. *Ibid.*, p. 16.
27. Extrait du scénario *Vinci* de R. Lepage (Productions Téléféric, tapuscrit non paginé, s.d.).
28. D. Pavlovic, 1987: 99.
29. Sur le nouveau rôle qu'est appelé à jouer le spectateur, on pourra consulter I. Perelli-Contos, 1994: 203-211; 1997.
30. S. Eisenstein, 1958: 93.

31. P. Ouellet, 1995: 12.

32. Au premier tableau, le guide aveugle, seul debout, au centre de la scène, explique les enjeux du spectacle: «[...] le train qui tourne depuis le début est une façon visuelle de vous communiquer que L'ART EST UN VÉHICULE». Il fait allusion au train électrique en mouvement non loin de lui (cf. *A strange impression of... décalage*).

33. P. Lévy, 1991: 11.

34. *Id.*, 1987: 89.

35. Pour en savoir davantage sur l'influence technologique exercée sur tout un pan du théâtre actuel et sur nos modes de pensée, on pourra consulter C. Hébert et I. Perelli-Contos, 1998: 171 à 204. On pourra lire aussi la thèse de doctorat de C. Loffree, 1999.

36. R. Debray, 1992: 298.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOVET, J. [1990]: « Le symbolisme de la parole dans *Vinci* », *L'Annuaire Théâtral*, n° 8, Montréal, Société québécoise d'étude théâtrale.
- DEBRAY, R. [1992]: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.
- EISENSTEIN, S. [1958]: *Réflexions d'un cinéaste*, texte russe établi par R. Lourév, trad. par L. et J. Cathala, Moscou, Éd. du Progrès.
- GAUDREULT, A. [1988]: *Du littéraire au filmique*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Méridiens Klincksieck.
- HÉBERT, C. [1997]: « De la mimesis à la mixis ou les jeux analogiques du théâtre actuel », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*;
- [1994]: « L'écriture scénique actuelle: l'exemple de *Vinci* », *Nuit blanche*, n° 55, mars, avril, mai, 54-58.
- HÉBERT, C. et I. PERELLI-CONTOS [1998]: « L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage », dans *Les Écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, sous la dir. de B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 171-205;
- [1997]: *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur;
- [1994a]: « Une mutation en cours », *Théâtre/Public*, n° 117, Théâtre de Gennevilliers, mai-juin, 64-73.
- [1994b]: « La tempête Robert Lepage », *Nuit blanche*, n° 25, mars, avril, mai;
- [1994c]: « Le théâtre avec ou sans texte », dossier préparé pour la revue *Nuit blanche*, n° 55, mars, avril, mai, 44-71;
- [1993]: « Les lointains de la pensée comme enjeux du théâtre de recherche », *Éducation et francophonie*, Québec, Association canadienne d'éducation de langue française (ACELF), vol. XXI, n° 2, 9-13.
- LÉVY, P. [1991]: *L'Idéographie dynamique*, Paris, La Découverte;
- [1987]: *La Machine univers*, Paris, La Découverte.
- LISTA, G. [1988]: *La Scène futuriste*, Paris, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- LOFFREE, C. [1999]: *Le Théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique*, Sainte-Foy, Université Laval.
- MEYERHOLD, V. [1980]: *Écrits sur le Théâtre, 1930-1936*, tome III, Lausanne, La Cité-L'âge d'homme.
- MORIN, E. [1986]: *La Méthode 3. La Connaissance de la Connaissance*, Paris, Seuil.
- OUELLET, P. [1995]: « L'image mue; vision et motion dans le langage poétique », *Protée*, vol. 23, n° 1, hiver.
- PAVLOVIC, D. [1987]: « Du décollage à l'envol », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42 (dossier spécial sur *Vinci*), Montréal, les Cahiers de théâtre Jeu.
- PERELLI-CONTOS, I. [1997]: « De "l'art" du spectateur », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*;
- [1994]: « L'acte de lecture au théâtre », dans *L'acte de lecture*, sous la dir. de D. Saint-Jacques, Québec, Nuit blanche éditeur;
- [1988]: « Le discours de l'orange », *L'Annuaire Théâtral*, nos 5-6, Montréal, Société québécoise de recherche théâtrale, automne et printemps.
- RYNGAERT, J.-P. [1993]: *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.

FONCTION RHÉTORIQUE DE LA RÉFÉRENCE INTERMÉDIATIQUE: SIDA, TÉMOIGNAGE ET INTERMÉDIALITÉ

MICHEL FOURNIER

C'est sans doute par la rumeur, ce plus vieux média du monde, pour reprendre l'expression de Jean-Noël Kapferer¹, que le sida a commencé à prendre corps dans l'univers des discours². Et c'est de ce bruit que le discours des médias semble avoir émergé, rendant alors distinct le murmure, pour s'en nourrir ou l'endiguer. Face à un discours qui, dans bien des cas, était empreint d'une tendance à la stigmatisation, la prise de parole s'est faite d'autant plus essentielle. Cette dernière s'est alors accompagnée de la recherche d'une scène, d'un espace qui serait apte à l'accueillir. Très tôt, les nouveaux médias ont été appelés à en tenir lieu³. Aux discours d'usage des différents médias s'est ajoutée une série de manifestations artistiques, qui ont déployé une véritable esthétique de la contamination; contamination des genres et des discours, mais aussi des médias⁴. Pensons aux recueils où le texte, poème ou témoignage, alterne avec la photographie; pensons aussi à ces romans qui se sont faits films, comme *Les Nuits fauves* de Cyril Collard. À travers d'autres manifestations, le discours relatif au sida a pris part au développement de nouveaux genres, qui tirent parti de possibilités technologiques relativement récentes; le journal-vidéo par exemple.

«Véritable laboratoire d'expérimentation» de pratiques tant éthiques qu'esthétiques⁵, les œuvres du sida ont mis en relief d'une façon exemplaire cette «intersection où se croisent les médias qui caractérisent la production culturelle contemporaine»⁶, dont rend compte l'intermédialité. Dans cet article, j'aborderai un aspect de cette interaction, qui prend peut-être place en périphérie de ce phénomène, mais qui fait aussi amplement écho à cette «croisée des médias». Si plusieurs manifestations culturelles témoignent matériellement de cette interaction en émergeant à la rencontre de différents médiums, d'autres s'inscrivent sur leurs frontières; par exemple, l'émission télévisée qui a le livre pour objet. Enfin, d'autres, celles qui m'intéresseront ici, mettent en jeu ce que l'on pourrait appeler la «référence» intermédiate.

DE LA RÉFÉRENCE INTERMÉDIATIQUE

Les références «intermédiaires» font appel, soit à un autre média, soit à des productions d'autres médias, en tant que leur provenance devient significative. Si

le terme de «référence» implique qu'il n'y a pas de changement de médium, ces références ne sont cependant pas sans modifier la relation qu'entretient le lecteur ou le spectateur avec le média dans lequel elles apparaissent. Les recherches sur les pratiques de lecture offrent déjà une réflexion sur ces enjeux, en soulignant la façon dont la lecture se transforme en fonction des médias qui l'entourent. L'intermédialité peut alors s'entendre à la manière de l'intertextualité qui, en plus d'obliger une sortie de la clôture du texte, nous engage à aborder le rapport au référent comme étant lui-même traversé par les médiations d'un ensemble de discours⁷. Je qualifie ces références d'intermédiatiques pour deux raisons. Premièrement, la distinction terminologique d'avec l'intertextualité vise ici à mettre l'accent sur des médiations que l'extension du terme «texte», par moment, risque d'occulter. Deuxièmement, le terme «intermédiatique» nous permet de conserver l'«entre» du préfixe «inter» et, par là, d'insister sur le fait que ces références, dans bien des cas, semblent aménager, ou du moins esquisser, de véritables passages entre ces médias.

À demeurer dans les limites du texte, on peut envisager ces références comme n'étant destinées qu'à produire, dans un univers fictif, une représentation des médias, au même titre que peuvent être représentés d'autres phénomènes ou d'autres objets. Par contre, lorsqu'on aborde le texte comme objet esthétique ou comme objet culturel, qu'on tient compte des pratiques dans lesquelles il prend place et des conditions de sa réception, ces références apparaissent comme autant d'appels destinés à informer le rapport que le lecteur entretient avec le texte et à constituer une saisie particulière de ce dernier. Ainsi, un texte, qui se présente comme une suite de photographies ou qui met en scène un narrateur écrivant une caméra à la main, semble chercher un effet de lecture différent de celui qui se contente d'«il était une fois». Les références intermédiatiques prennent donc part à la construction d'un objet sémiotique particulier, qui en appelle à son tour de diverses pratiques symboliques,

et diffère en partie des autres objets convoquant le même support ou prenant place dans la même institution.

Plusieurs œuvres traitant du sida sont habitées par ce qui, à première vue, peut apparaître comme une véritable pulsion à citer, à nommer d'autres œuvres qui proviennent de différents médias. Ces références peuvent alors viser à greffer le phénomène dans la culture, en opérant une contamination du symbolique. En fait, c'est tout un imaginaire qui doit se reconstruire autour de la maladie. Cet imaginaire, dans bien des cas, a été celui de l'exclusion. Le discours social a tout d'abord fait appel au fond archaïque du bouc émissaire, avant d'associer le sida à la nouvelle culture des réseaux; du «sida mental» des jeunes aux virus de toutes sortes⁸. C'est à partir de ce nouvel imaginaire qu'une série de renversements semble s'être opérée. Cette nouvelle culture a en quelque sorte offert l'espace nécessaire pour réaliser une véritable greffe symbolique et introduire ce nouveau phénomène dans le territoire culturel.

Dans les pages qui suivent, je limiterai mon propos à la fonction rhétorique de la référence intermédiatique, en prenant le témoignage pour objet. Ce genre, qui occupe une place importante dans le corpus du sida, semble en appeler de l'intermédialité dans sa définition même, puisqu'il se définit souvent davantage en fonction des productions d'autres médias (des reportages de la presse écrite à ceux de la télévision) qu'en relation avec les autres genres littéraires. La pratique du témoignage participe également à la remise en question des frontières entre espaces public et privé, qui fait suite aux transformations de l'espace médiatique. De plus, par sa revendication d'une certaine forme d'immédiateté, le témoignage peut s'avérer symptomatique de la «vidéosphère»⁹ dans laquelle nous évoluons. Enfin, le témoignage se présente comme un discours d'usage¹⁰ et vise dans la plupart des cas une finalité pratique: présenter ou dénoncer une situation en vue de sa transformation. Il nous fait ainsi passer des pratiques sémiotiques aux pratiques culturelles en général.

SITUATION DU SPECTATEUR

Cette réflexion sur l'intermédialité a pour point de départ une scène rencontrée dans le témoignage d'une jeune personne vivant avec le sida, Barbara Samson. L'auteure de ce témoignage a été contaminée, lorsqu'elle était mineure, par un homme qui se savait séropositif. La situation se fait d'autant plus dramatique que cette contamination a lieu dans un centre médical, où elle est envoyée à la suite d'une tentative de suicide. De plus, les autorités du centre étaient au courant de la séropositivité de cet homme. Ce témoignage cherche alors à remettre en question la valeur du secret professionnel, en inscrivant cet enjeu dans une problématique de la diffusion de l'information en général¹¹. Dans un chapitre intitulé « Cinémas », la narratrice assiste à une projection des *Nuits fauves* de Cyril Collard. L'écran lui offre une représentation de sa propre histoire et la narratrice met en relief les analogies entre ce film et sa vie :

Reste l'histoire principale des Nuits fauves, l'amour entre Laura et Jean. L'amour entre Barbara et Antony.

*Elle a dix-sept ans, elle est amoureuse. Il est séropo, il le sait, et il ne lui dit pas tout de suite. Ça me ressemble énormément. Et si je pleure, c'est par réminiscence. Parce que je revois trop les moments clefs de ma courte vie.*¹²

Le chapitre se transforme en un commentaire du film, et surtout de sa réception :

J'y vais toute seule. Puisque tout le monde dit : Collard, c'est génial. Collard à la télévision, Collard dans les magazines, Collard partout. Le sida devient star [...] Collard est un mythe créé par les médias. Celui dont on dit qu'il est le premier à parler du sida et des jeunes, sans faux-fuyant ni retenue. (p. 175)

Et plus loin :

Je ne sais pas pourquoi on crie au génie fauve. J'en pleure, seule dans le noir. Je sors du cinéma les yeux gonflés, ébranlée, détruite. Tout cela manque de mesure. Les médias exagèrent ; fascinés par cette saloperie de maladie, ils en font un show. (p. 179)

Les références intermédiateuses donnent ainsi lieu à une pratique métatextuelle qui a pour objet non

seulement le film de Collard, mais aussi la couverture médiatique qui en est faite. Ces références sont loin d'être gratuites, puisque tout le témoignage de Samson est porteur d'une rhétorique destinée à assimiler l'homme qui l'a contaminée au héros des *Nuits fauves*, et à contester à Collard le titre de représentant, de « porte-parole » d'une génération.

Au film de Collard, la narratrice opposera premièrement la vie réelle, son histoire vécue du point de vue de la victime. Quelques pages plus loin, un chapitre s'intitule « Réalités ». À la fin du film, l'héroïne peut s'en tirer saine et sauve, puisque ce n'est que de la fiction. Bien que les *Nuits fauves* s'inscrivent dans ce courant qui va du livre au film et à la télé « vérité », le média cinématographique (tel qu'il est alors représenté) se pose comme une entrave à l'effet de véricité visé. « Ce n'est que du cinéma », répète Samson, et le cinéma ici inclut tout le dispositif médiatique qui l'entoure. Dans le texte de Samson, le récit de la victime s'oppose non seulement à celui du bourreau, mais aussi à celui de la star, au pouvoir du grand écran. Cet enjeu se fait encore plus manifeste lorsque Samson oppose à Collard une autre figure d'artiste sidéen, figure littéraire cette fois :

Hervé Guibert a fait des livres magnifiques sur le sujet. Mais on ne l'a pas pour autant élevé au titre de porte-parole d'une génération. Il était trop prudent, trop grave, trop conscient.

(p. 178-179)

Cette opposition entre Collard et Guibert n'est pas exclusive au texte de Samson ; on la retrouve dans la critique, mais aussi dans d'autres témoignages¹³. À travers cette opposition, ce n'est pas seulement deux œuvres qui seront mises en concurrence, mais deux espaces médiatiques : le cinéma et la littérature. Si les références littéraires se multiplient dans ce texte, le cinéma ne réapparaît que pour être associé à la zone que Samson explore et condamne, monde du délit et de la drogue dans lequel évolue l'homme qui l'a contaminée et qui est le monde du « déjà vu au cinéma ».

Au vécu que Samson oppose à l'espace cinématographique s'ajoutera un autre média : le petit

écran. La télévision apparaît dans ce texte à travers le récit que fait la narratrice de son passage à la soirée «Sidaction». Ce média est alors d'autant plus investi des valeurs de véracité que l'émission en question, une soirée-bénéfice pour la lutte contre le sida, est à la fois exemplaire du direct et de la télé-vérité. En fait, ce texte qui culmine avec le passage de la narratrice à l'écran obéit tout au long à l'impératif voulant qu'il doit y avoir image, en nous racontant la genèse de cette dernière. Son écriture, visant à produire cet oubli du texte qui prend part à la stratégie du vécu, semble par moments chercher à donner au lecteur l'impression d'être devant un écran. À cette fin, tout un lexique sera mobilisé; par exemple, dans des phrases comme celle-ci: «Je l'imagine très bien; *gros plan sur lui*: il va rencontrer une autre fille» (p.236, je souligne).

Dans le processus de représentation que met en jeu le témoignage de Samson, les médias sont investis de diverses valeurs qui relèvent non seulement de l'économie des discours¹⁴, mais aussi de la configuration que le texte construit. Si, dans le texte de Samson, le cinéma est associé au monde de l'illusion (que «soulignent» la facticité de l'univers des stars et son écho médiatique), la littérature a pour elle le sérieux, voire la «gravité». La télévision, pour sa part, est associée à la véracité (en opposition au cinéma) et surtout à la «représentativité», puisqu'elle offre une scène qui prend place, comme le met en relief le titre même du chapitre («Devant la France entière») où le passage de Samson est relaté. Samson définit alors sa propre position d'énonciation en fonction de ces différents médias, et le texte nous présente un parcours marqué par l'acquisition d'un pouvoir symbolique destiné à donner au témoignage son efficacité¹⁵.

ETHOS FIN DE SIÈCLE

Peu après le récit de l'apparition de la narratrice à la soirée «Sidaction», le texte de Samson se conclut par ces mots, qu'accompagne une citation de Musset:

J'ai rencontré un homme «négatif», je suis une jeune femme «positive». Il le sait, je le sais; nous savons. Puisque je suis un

peu le symbole de la Confession d'un enfant du siècle. Alors s'assit sur un monde en ruines/une jeunesse soucieuse. (p. 239)

Au «lieu» d'énonciation, que dessinait la configuration mise en place par les références à différents médias, s'ajoute alors une figure qui se développe tout au long du texte et dont la fonction n'est pas sans rappeler celle de l'*ethos* en rhétorique.

*L'ethos ou caractère de l'orateur, comme le rappelle Gilles Declercq, désigne l'image morale de l'orateur et l'effet de cette image sur l'auditoire, dont la bonne ou mauvaise disposition détermine le succès ou l'insuccès du discours.*¹⁶

L'expression «jeunesse soucieuse» traduit cet *ethos* que le texte de Samson tentera de construire par un ensemble de références culturelles, et qui s'oppose à la jeunesse insouciante que représente la «génération Collard».

Pour se faire le nouveau porte-parole d'une génération, la narratrice doit pouvoir incarner cette jeunesse, et c'est ici qu'intervient une esthétique qu'elle partage avec Collard. À certains moments, le témoignage de Samson apparaît comme une véritable reprise de la version filmique des *Nuits fauves*. Si le film de Collard s'ouvre sur une scène où Jean (le personnage principal), du haut de quelques étages, regarde Laura qui descend d'une motocyclette, le texte de Samson débute par une scène où la narratrice, descendant de voiture, se voit regardée par Antony (l'homme qui l'a contaminée) du haut d'un balcon. L'incipit, qui se présente comme une «réponse» aux *Nuits fauves*, inscrit alors un renversement de perspective qui se traduit dans les jeux de focalisation: vision de l'homme qui regarde (en plongée) / vision de la femme regardée (en «contre-plongée»). Cette jeunesse «soucieuse» doit cependant se distinguer de la génération insouciante que Collard représente. C'est ici que prennent place les références «littéraires»: Musset, Céline, Rimbaud surtout. Les références littéraires ne sont pas absentes du film et du roman de Collard, mais elles prennent une valeur différente dans le texte de Samson, qui semble chercher à inscrire une dimension «littéraire»

renvoyant moins à une littérarité qu'à une valeur «littérature», ici synonyme de «sérieux», de «conscience» et de «gravité».

Ces références inscrivent également une démarcation entre une culture nationale, celle de la narratrice, et la culture de l'homme qui l'a contaminée. Cette opposition est implicitement présente dans ce texte qui, de façon allusive, souligne l'origine «étrangère» de cet homme, à travers une scène où une transaction de drogue s'effectue en langue arabe. Des références musicales prennent place dans cette opposition, avant de souligner à leur tour la distinction entre deux générations. Ainsi, lorsque Antony évoque Jim Morrison, la narratrice précise qu'il s'agit d'une «autre époque pour [elle]» (p.28). Plus loin, le conflit des «générations» sera explicitement évoqué, et Antony sera présenté comme faisant partie de la même génération que Collard¹⁷. Enfin, une autre distinction apparaît, celle des classes sociales. À de nombreuses reprises, la narratrice souligne cette distinction qui se traduit sur le plan du lexique utilisé. Si la narratrice utilise un vocabulaire connotant la «jeunesse» qu'elle représente, le registre dans lequel il se situe se distingue de celui du discours d'Antony, qui renvoie au discours «populaire» de la zone¹⁸.

Les références intermédiaiques apparaissent tout au long du récit, qui est lui-même ponctué par le motif de la télévision. Ainsi, la vie de la narratrice est vue à travers une série de photos de famille, et la «fracture» dans son propre récit correspond au moment où elle cesse d'apparaître dans l'album familial (p.223). De même, le jeu de la séduction entre la narratrice et Antony prend forme autour d'un échange de références musicales (Morrison/Gainsbourg) et, surtout, d'un cahier de poèmes. Au premier crime de cet homme s'en ajoute un second, qui conduit cette fois à la rupture. Cette dernière s'effectue au moment où la narratrice découvre que les poèmes qu'il prétendait écrire pour elle ne sont que des copies des textes de Morrison et de Rimbaud¹⁹. Certes, ces «références» relèvent de l'histoire racontée, qui est elle-même une histoire

vécue. Mais si l'histoire qu'il relate doit être tenue pour véridique, ce témoignage (écrit en collaboration) est l'objet d'une construction élaborée; ne serait-ce que sur le plan narratif, à travers un récit qui, après un début *in medias res*, est fait de passages rétrospectifs et de digressions.

De plus, si certaines références s'inscrivent dans l'histoire, d'autres relèvent de la narration. Par exemple, le chapitre où s'effectue la rupture définitive entre la narratrice et Antony débute par la scène suivante: la narratrice est dans un lit d'hôpital et écoute Gainsbourg à travers les écouteurs de son «walkman». Le texte enchaîne avec un extrait d'une chanson de Gainsbourg, nous laissant croire qu'il s'agit de la chanson écoutée: «Amour, hélas, ne prend qu'un «m», faute de frappe, c'est haine, pour aime...» (p.213). La voix de Gainsbourg était déjà apparue au moment où la narratrice attend les résultats du test de dépistage:

Gainsbourg chante:

*Le compte avait commencé à rebours,
était-ce vertige, déveine, qui sait.
Un voyage, un seul aller au long cours
d'où l'on ne revient jamais.
Sorry Angel... (p. 149)*

Contrairement au premier exemple, où le texte pouvait «reproduire» ce que jouait le *walkman*, aucun élément de la diégèse (*walkman*, radio, télévision) n'apparaît ici comme la «source» de cette chanson, qui n'est pas sans évoquer la trame sonore d'un film. Les paroles de Gainsbourg mettent en relief les moments clés de l'histoire: le renversement amour/haine a lieu quand joue «Haine pour aime», et le début de la «chute» de la narratrice a pour musique de fond «Sorry Angel». En plus de mettre en relief des éléments importants du récit, ces paroles s'opposent à celles de Morrison, qui sont elles aussi disséminées tout au long du texte, et partagent certains motifs (comme celui de l'ange) avec les chansons de Gainsbourg. Les événements de l'histoire trouve ainsi un écho dans le discours et l'opposition Samson/Antony-Collard se transforme en duel Gainsbourg/Morrison.

Les références à Rimbaud s'inscrivent dans une constellation encore plus manifeste²⁰. Lorsque la narratrice découvre la supercherie dont elle est victime, c'est principalement à travers des textes de Morrison et un poème de Rimbaud intitulé «Roman» (p.206-207). Un passage de ce poème, cité à deux reprises lors de la scène, constitue le titre de ce témoignage («on est pas sérieux quand on a dix-sept ans»), qui est aussi celui de son premier chapitre. Les deuxième, troisième et dixième chapitres sont à leur tour intitulés à partir d'extraits de ce poème. Si le poème se fragmente et se dissémine jusqu'à couvrir le paratexte, il s'inscrit également dans le corps du texte, sans pour autant que sa présence soit motivée par les événements de l'histoire (la lecture d'un texte, par exemple). Un long extrait prend place après la première relation sexuelle de la narratrice, et un autre passage s'inscrit au moment où elle rejoint Antony à Aix (p. 72). Une dernière référence à Rimbaud apparaît dans le dixième chapitre, dont le titre («Des parfums de bière») fait référence, cette fois, à des scènes où l'alcoolisme se mélange à la toxicomanie:

Rimbaud n'est plus. Le roman de mes dix-sept ans a le parfum amer d'un mélo de zonarde. Poésie, rêve, mon refuge meurt sur un quai de gare. Je n'irai plus jamais sous les tilleuls de la promenade. (p. 128)

Les références à ce texte de Rimbaud soulignent son statut de «poème», à la manière dont les références aux *Nuits fauves* en appelaient du «cinéma».

De même que les références intermédiaiques prenant place au niveau de l'histoire produisent un effet de réel qui se traduit en effet de véracité, les références qui s'inscrivent au niveau de la narration semblent générer un effet de présence visant, cette fois, à créer l'illusion d'une «communication», illusion recherchée par le témoignage. Si l'intertextualité marque l'appartenance d'un texte à une tradition et le situe à l'intérieur de cette dernière, la référence intermédiaire produit, dans ce témoignage du moins, un effet d'extériorité; comme si le texte prenait place dans un interstice entre les médias et acquérait par là une valeur de «réalité». Les

paroles qui font suite au récit du passage de la narratrice à l'écran cherchent à leur tour à créer une illusion d'immédiateté. Le ton adopté est celui de la confiance et en appelle du registre de l'oralité: «Voilà, j'ai fini. "Je suis venue vous dire que je m'en vais". Je vais survivre. Travailler. Me bagarrer pour l'information» (p.239).

DES OBJETS MÉDIATIQUES

Les objets convoqués par Samson (film de Collard, livres de Guibert) sont eux-mêmes déjà pris en charge par un ensemble de discours, auxquels ce témoignage fait écho. Depuis le début de la pandémie, la construction sociale de la maladie a été intimement liée à son traitement par les médias. Comme le souligne Alain Emmanuel Dreuilhe dans *Corps à corps. Journal de sida*: «Progrès de la technique, le SIDA est la première épidémie en direct, tout comme la guerre du Viêt Nam était la première guerre télévisée»²¹. Si plusieurs manifestations artistiques ont opéré une critique du discours médiatique, les médias se sont à leur tour emparés des figures d'artistes sidéens. Collard et Guibert sont, en France, parmi les plus importantes. Par l'esthétique qu'il met en jeu, le film de Collard²² inscrit le sida dans une culture qui se veut celle de la fin du millénaire. Image vidéo, monde du clip, rythme rapide, scène de course en voiture et dialogues brisés par la médiation du répondant font alors écho à l'univers de la drogue et à une sexualité marginale, allant des rencontres sous les ponts aux séances sadomasochistes. Il est somme toute peu risqué d'affirmer que l'intermédialité mise en scène par ce film est pour beaucoup dans le succès de ce dernier. Prenons pour exemple l'article de Frédéric Strauss, paru dans *Les Cahiers du Cinéma*:

La communication est affaire de synchronisme et Les Nuits fauves est le premier film qui soit synchrone avec la communication actuelle: ce n'est plus seulement un duel individuel, la recherche d'un franc face à face intime, mais l'élaboration (douloureuse et dynamique) d'un dialogue traversé par les bruits du monde, par les interférences d'une explosion des modes d'expression. Roman, clips, films, musique, Cyril Collard a restitué son expérience de toutes ces formes d'expression dans

*un cinéma libéré de sa relation étroite, incestueuse et intimidante à la seule cinéphilie.*²³

En fait, ce qui se dégage de la réception de ce film autour duquel les médias ont entretenu l'illusion autobiographique, c'est l'idée d'une nouvelle culture dont il serait l'emblème, culture qui serait celle d'une «génération sida».

Hervé Guibert, de son côté, est l'auteur d'une œuvre assez vaste et devient une véritable figure médiatique en passant à l'émission télévisée *Apostrophe*, avec son roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*²⁴. Le texte prend alors place dans un dispositif qui use des ressources du médium télévisuel pour l'inscrire sous le régime de la référence et imposer une lecture plus ou moins autobiographique²⁵. Ici, il est intéressant de noter la façon dont les catégories génériques s'estompent pour laisser place à des objets qui sont les produits d'une intermédialité. L'appel à une lecture référentielle semble parfois moins provenir des caractéristiques propres au texte que de sa transformation en objet médiatique. Catégories poétiques et catégories médiatiques différent et, en ce qui concerne le roman de Guibert, la prise en charge médiatique nous fait passer de l'autofiction à l'autobiographie. À travers sa réception, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* se métamorphose également en texte à clefs. Sous le couvert d'un personnage nommé Musil, Guibert révélerait des détails de la vie intime de Michel Foucault. Le texte engage alors un débat sur le respect de la vie privée. Ce débat, dans son traitement médiatique, ne se limitera pas au texte de Guibert, mais prendra à partie l'ensemble de l'institution littéraire et le statut du texte qui s'y inscrit. Les titres de certains articles, comme celui de Jérôme Garcin, «La littérature a-t-elle tous les droits?», en sont emblématiques²⁶. Tout comme Samson faisait des *Nuits fauves* du «cinéma», Garcin s'attaque à la «littérature» lorsqu'il dénonce le texte de Guibert.

Ainsi, en se référant au film de Collard et aux romans de Guibert, Samson fait appel non seulement à des œuvres, mais à des objets médiatiques complexes qui se construisent à travers leur réception et sont

alors investis d'une charge axiologique. Par ces références, Samson prend place sur une scène virtuelle qui émerge comme à la croisée des médias, et sur laquelle évoluent ces figures. Ce n'est plus à l'inscription culturelle de la maladie que participent les références intermédiatiques, mais à la constitution d'un espace symbolique où prennent place d'autres enjeux. La citation, en traversant les frontières, en appelle moins d'une tradition que de cet espace. À travers les conflits sociaux dont ces figures sont investies – négligence quant à la transmission («Collard»), profanation de la vie privée («Guibert») –, la scène se fait littéralement tribunal et le témoignage prend son sens juridique. Ce témoignage prend alors part au phénomène de médiatisation du juridique, et la dénonciation d'un acte criminel, la transmission volontaire, cède ici place à la condamnation d'une figure médiatique²⁷. Dans ce texte, qui se fait le lieu de pratiques allant de la citation au commentaire, s'opère une redéfinition de l'autorité qui résulte non seulement de l'expérience dont le témoignage rend compte, mais aussi de la capacité de la narratrice à incarner les valeurs dont différents médias peuvent être investis.

PRISE DE PAROLE ET ESPACE SYMBOLIQUE

Ces références intermédiatiques ne font pas que prendre part à la signification du témoignage, elles participent également de l'efficace à laquelle il prétend. Plus loin dans ce texte, Samson inscrit un plaidoyer sous la tutelle de Guibert, en se référant au titre de son roman, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*: «À ce médecin qui ne m'a pas sauvé la vie, je voudrais dire: "Si vous en voyez un autre, ou une autre, rompez le secret professionnel; faites-le, pour qu'il ou elle vive"» (p.228). Le «cas(médiatique) Guibert» fait ici fonction de précédent en matière de «bris» du secret relatif à la vie privée. À travers cet appel au discours médiatique, le texte de Samson nous entraîne de la sphère juridique à celle de l'opinion, passage lié à un désinvestissement du pouvoir officiel, qui est lui-même mis en scène dans ce témoignage et qui n'est pas sans être empreint des échos du scandale du sang

contaminé²⁸. Enfin, en faisant appel à ces figures médiatiques (Guibert, Collard), le texte construit une médiation entre le public et une réalité qu'il pourrait avoir tendance à rejeter; il prend ainsi part à la formation d'un « lieu », d'un espace commun²⁹.

En plus de participer à la formation de cet espace et de construire une figure d'énonciation destinée à donner au témoignage son efficacité, les références cinématographiques et télévisuelles qui ponctuent le texte de Samson mettent en relief le pouvoir de l'image dans la culture actuelle. Il doit y avoir image, le texte de Samson semble obéir à cet impératif³⁰. Si l'image se veut garante du fait que quelque chose a existé, le texte de Samson aura pour *leitmotiv*: l'image a eu lieu³¹. Et si le texte y répond en représentant le passage de la narratrice à l'écran, il a lui-même pour origine une déficience de l'image. En interrompant le récit de ce passage à l'écran, la narratrice imagine le moment où l'homme qui l'a contaminée décidera d'en séduire une autre, pour la contaminer à son tour. Cette idée donne lieu à un constat d'impuissance. Le seul usage adéquat de l'image, qui consisterait à exhiber la photo de cet homme, est interdit par la loi:

Que faire, je ne peux pas aller devant cette caméra et dire: «il s'appelle Antony Machin, il a trente ans, regardez bien sa photo, ne l'aimez pas!» Je n'ai pas le droit. Je suis démunie. Je n'ai que ce témoignage... (p.236)

L'image interdite engendre le récit et donne ainsi lieu à l'image racontée³².

Enfin, les références intermédiatiques semblent déplacer ce témoignage des marges du littéraire pour l'inscrire dans un espace qui, cette fois, émerge à la croisée des médias. Ainsi, la référence intermédiatique ne fait pas que participer d'un effet de réel ou de la mise en scène d'un quotidien traversé par le discours des médias; elle engage la production d'un espace symbolique³³ où une série de pratiques se déploie. C'est dans ce même espace, où les frontières entre cultures populaire et savante s'estompent, que des manifestations artistiques seront appelées à prendre place, à travers leur réception. L'esthétique de la contamination que partagent œuvres d'arts et

témoignages semblent alors conduire à la genèse d'un nouvel espace où, déjà, s'affrontent différents discours. À travers la référence intermédiatique, les manifestations culturelles liées au sida en appellent de cet espace et prennent part à sa construction. Cette scène, elle-même traversée par un ensemble de conflits, se fait à son tour le lieu de l'inscription culturelle de la maladie et d'une prise de parole qui lui est liée.

NOTES

1. J.-N. Kapferer, 1987.
2. Cet article fait suite à des travaux menés dans le cadre d'un groupe de recherche sur l'identité sexuée dans les littératures du sida dirigé par M. Delvaux à l'Université du Québec à Montréal.
3. On n'a qu'à penser à la façon dont l'association ACT UP a rapidement su tirer parti des ressources d'Internet pour diffuser diverses informations. D'autres pratiques ont fait un nouvel usage de « médias » plus traditionnels qui ont trouvé un prolongement électronique. Par exemple, le projet de la court-pointe des noms (« NAMES Project AIDS Quilt ») a mis en place une subversion de certaines pratiques commémoratives traditionnelles, et se poursuit dans un site Internet. Sur le « NAMES Project AIDS Quilt », voir P.S. Hawkins, 1993 : 752-779.
4. L'œuvre de H. Guibert en est un bon exemple, où photographie, littérature et vidéo se répondent. Sur l'œuvre de Guibert, voir le numéro spécial que *La Revue des Lettres Modernes* lui a consacré (« au jour le siècle 2 », 1997), ainsi que celui de *Nottingham French Studies* (vol. 34, n° 1, printemps 1995).
5. Voir G. Bibeau et R. Murbach, 1991 : 5-11.
6. Je reprends ici la définition donnée dans le texte de présentation du colloque du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI).
7. En ce qui concerne la diffusion de cette notion, voir M. Angenot, 1983 : 121-135.
8. Voir I. Rieusset-Lemarié, 1992.
9. Voir R. Debray, 1993.
10. Sur la distinction discours fictif/discours d'usage, voir G. Thérien, 1989 : 139-157.
11. Le témoignage de Samson pose une série de problèmes sur le plan éthique, car s'il inscrit les enjeux d'une prise de parole qui se fait à partir d'une position marginalisée (celle d'une personne vivant avec le sida) et souligne le problème social et légal que représente la négligence quant à la transmission du virus, ce texte, à travers ses revendications,

rejoint en partie certains discours qui, cette fois, tendent à la stigmatisation de certains groupes sociaux. En effet, après avoir insisté sur sa solidarité (« adolescente ») avec la « marge », Samson opère un renversement (qui se traduit par un retour au centre que représente la famille) et s'attaque à ce qui deviendra la « zone », monde qui apparaît tout d'abord comme étant celui de la toxicomanie, mais dont le contenu est par moments « incertain ». À travers la figure de l'homme qui l'a contaminée, le texte de Samson met en place une catégorie (la « marge ») à laquelle il finit par s'attaquer.

12. B. Samson, *On est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, Paris, Fixot, 1994. Les prochaines références à ce texte se feront dans le corps du texte, entre parenthèses (p. 176).

13. Voir *Le Couloir : une infirmière au pays du sida* de F. Baranne qui, cette fois, adopte une perspective favorable à Collard aux dépens de Guibert.

14. Économie dans laquelle les médias finissent par être définis en fonction des autres médias qui les entourent ; par exemple, le livre sera jugé traditionnel face à l'« avant-gardisme » des « nouveaux médias ».

15. La critique des *Nuits fauves* prend part à la constitution d'un discours de vérité, *a contrario*, à travers la dénonciation de l'illusion que représente ce film (auquel la narratrice oppose sa propre expérience). Le passage de la narratrice à la télévision marque sa « reconnaissance » et en fait un nouveau porte-parole. Enfin, le témoignage lui-même est le lieu d'un passage à l'écriture, où les références littéraires donnent au discours son « sérieux », en plus de l'inscrire dans l'ordre d'une culture nationale.

16. G. Declercq, 1993 : 47. Sur la relation entre *ethos* et énonciation, voir O. Ducrot, 1984 : 171-233.

17. « Collard, ce génie des médias, est de la même génération. Ils ont tous deux vécu sans courage, sans respect, ne pensant qu'à leur liberté, leur plaisir, leur désir » (p. 180).

18. Et qui se distingue de la « classe moyenne » à laquelle la narratrice appartient.

19. Cette révélation du plagiat est préparée longtemps à l'avance, même pour un lecteur qui ne connaît pas la provenance des extraits cités, dans les remarques que fait la narratrice à propos de la piètre orthographe de cet homme (qui détonne alors avec le contenu de ces textes). La distinction de classe réapparaît, puisque lorsque cet homme cherche à s'approprier une culture (bourgeoise) qui n'est pas la sienne, c'est à travers la modalité du délit ; délit « scolaire » par excellence, le plagiat.

20. Céline fait l'objet d'un procédé similaire. La citation de cet auteur qui figure en épigraphe est reprise dans le corps du texte : « porteuse du plus grand malheur possible, comme dit Céline, le génie noir : "C'est peut-être cela que l'on cherche, rien que cela, le plus grand malheur possible, pour devenir soi-même avant de mourir" » (p. 179). Enfin, un extrait de cette citation trouve écho dans le titre de l'avant-dernier chapitre : « Le plus grand chagrin possible ».

21. A. E. Dreuilhe, 1987 : 154-155.

22. *Les Nuits fauves* de Collard sont un exemple intéressant de pratique intermédiatique et de la réception qui s'y inscrit. Il s'agit tout d'abord d'un roman, paru en 1989 chez Flammarion. Ce roman, qui ne connaît qu'un succès relatif, donnera lieu au film du même titre. Le film, cette fois, est une réussite, et le roman sera réédité en format de poche, sous couvert de l'affiche du film. Au succès commercial s'ajoute la reconnaissance institutionnelle et *Les Nuits fauves* se verront décerner le César du meilleur film en 1993.

23. F. Strauss, 1993 : 6.

24. Ce type d'émission constitue un bon exemple de manifestation, prenant place à la frontière d'un média et participant à son tour de ce dernier, ne serait-ce qu'en informant sa réception. Sur le passage de Guibert à *Apostrophe*, voir J.-P. Boulé, 1995 : 112-120.

25. Comme le remarque Philippe Lejeune, la construction de l'objet, qui s'effectue premièrement dans le discours de l'animateur, s'appuie également sur les possibilités technologiques du média télévisuel. Par exemple, lorsque l'ouvrage dont il est question occupe l'écran, une fenêtre s'ouvre pour laisser place à l'image de l'auteur, qui apparaît comme au cœur de son propre livre. Voir P. Lejeune, 1986 : 87-99. Dans le cas du témoignage de Samson, c'est le paratexte qui occupe cette fonction. Le livre de Samson en effet use de diverses ressources visuelles. La couverture nous offre, en plus du titre qui se répète sur la frange et à l'endos du texte, une photo de l'auteur (à droite sous le titre et le nom de l'auteur). Le reste de la page est occupé par un extrait (qui ne figure pas exactement sous cette forme dans le texte) inscrit entre guillemets. Tout comme le titre, les dernières phrases de cet extrait sont écrites en rouge : « J'avais dix-sept ans. J'ai cru à une déclaration d'amour. C'était une phrase de mort. Elle m'est restée plantée dans le cœur ». Le reste du texte est en noir, sur fond blanc. L'endos du livre reprend le même cadre, sans la photo de l'auteur, et offre un texte anonyme qui débute en faisant référence à la soirée « Sidaction » : « le 7 avril 1994, Barbara Samson bouleversait des millions de téléspectateurs ». Dans le texte qui suit, trois extraits sont écrits en rouge et sont d'autant plus en relief qu'ils ne suivent pas complètement le découpage syntaxique (« Contaminée par le virus du sida à dix-sept ans, lors de sa première histoire d'amour » ; « Barbara a décidé de se battre » ; « pour que l'amour ne soit plus jamais porteur de mort »). Les trois extraits, séparés à chaque fois par quelques lignes, donnent finalement un nouvel énoncé, qui prend la forme d'une formule choc. Le rouge fait écho à une symbolique du sang, qui renvoie alors non seulement à la question du sida mais aussi à la symbolique que met explicitement en œuvre le texte, et qui oppose la virginité de la narratrice au sang de sa première relation.

26. Garcin pose alors le problème en ces termes : « Il y a une mort intime comme il y a une vie intime, que la loi est censée protéger contre toute forme d'infraction. Mais la littérature abhorre les règlements et vomit les édits. Elle s'octroie des privautés éthiques au même titre qu'elle s'arroge des licences esthétiques, bénéficiant, par essence, d'une immunité tacite dont elle entend bien user chaque fois que la justice lui demande des comptes » (1990 : 80).

27. Si l'homme qui a contaminé la narratrice est à plusieurs reprises traité de « criminel », il ne sera jamais question de la possibilité d'une démarche judiciaire dans ce texte.

28. Voir P. Champagne et D. Marchetti, 1994 : 40-62.

29. Sur la façon dont certains textes traitant du sida engagent un processus de décontamination qui conduit à la formation de cet espace commun, voir M. Delvaux, 1997 : 83-93.

30. En se faisant récit de l'image, le texte écrit lui confère une valeur supplémentaire, plutôt que d'être mis en opposition à cette dernière.

31. Mais le texte de Samson précise que cette « image » doit être lue selon les modalités de l'image « télévisuelle » et non pas « cinématographique ».

32. Le récit conduira à nouveau à l'image, à travers la transformation de ce témoignage en série télévisée qui fera suite à sa réédition en format de poche.

33. J'emprunte cette notion à H. Merlin, 1994 : 131-133.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, M. [1983]: « L'«intertextualité»: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189, janvier-mars, 121-135.
- BARANNE, F. [1994]: *Le Couloir: une infirmière au pays du sida*, Paris, Gallimard.
- BIBEAU, G. et R. MURBACH [1991]: « Déconstruire l'univers du sida », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 15, n° 2-3, 5-11.
- BOULÉ, J.-P. [1995]: « Hervé Guibert à la télévision: vérité et séduction », *Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, printemps, 112-120.
- CHAMPAGNE P. et D. MARCHETTI [1994]: « L'information médicale sous contrainte. À propos du scandale du sang contaminé », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 101-102, mars, 40-62.
- COLLARD, C. [1989]: *Les Nuits fauves*, Paris, Flammarion.
- DEBRAY, R. [1993]: *L'État séducteur: les révolutions médiologiques du pouvoir*, Paris, Gallimard.
- DECLERCQ, G. [1993]: *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éd. Universitaires.
- DELVAUX, M. [1997]: « Des corps et des frontières: les lieux du sida », *L'Esprit Créateur*, vol. XXXVII, n° 3, automne, 83-93.
- DREUILHE, A. E. [1987]: *Corps à corps. Journal de sida*, Paris, Gallimard.
- DUCROT, O. [1984]: « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le Dire et le Dit*, Paris, Éd. de Minuit, 171-233.
- GARCIN, J. [1990]: « La littérature a-t-elle tous les droits? », *L'Événement du Jeudi*, 278, 1^{er} au 7 mars, 80-81.
- GENETTE, G. [1982]: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil.
- GUIBERT, H. [1990]: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- HAWKINS, P. S. [1993]: « Naming Names: the Art of Memory and the NAMES Project AIDS Quilt », *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 4, été, 752-779.
- KAPFERER, J.-N. [1987]: *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Paris, Éd. du Seuil.
- LEJEUNE, P. [1986]: « L'image de l'auteur dans les médias », dans *Moi aussi*, Paris, Éd. du Seuil, 87-99.
- MERLIN, H. [1994]: *Public et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres.
- RIEUSSET-LEMARIÉ, I. [1992]: *Une fin de siècle épidémique*, Arles, Actes Sud.
- SAMSON, B. [1994]: *On est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, Paris, Fixot.
- STRAUSS, F. [1993]: « Un art neuf », *Cahiers du cinéma*, n° 466, avril, 5-7.
- THÉRIEN, G. [1989]: « Discours ethnologique et discours fictionnel », *TLE*, n° 6, 139-157.

Cinéma et intermédialité

PAR DENIS BELLEMARE

L'étonnante somme encyclopédique que peut représenter ce numéro de la revue d'études cinématographiques *CINÉMAS* (vol. 10, n°s 2-3, printemps 2000) ne pourra que saisir le lecteur par sa richesse. Chaque article s'avère un champ de recherches en soi, tant son objet d'études est spécifique, tant chaque texte construit son propre paradigme d'agencements à la lumière de réflexions philosophiques, historiques, esthétiques bien délimitées et fort diverses. Cette multiplicité des lieux d'intérêt (télévision, cinéma, littérature) et des champs disciplinaires du savoir, certes constitutive de ce concept de l'entre-deux de l'intermédialité, amènera le lecteur à prioritairement s'interroger non pas sur la qualité d'un tel projet mais plutôt sur sa possible étendue et son effective portée. Il s'agit certes de tracer des lignes et non des points fixes de recherche, comme l'exprime Germain Lacasse; il ne faut pas non plus, nous le comprenons bien à la suite de l'article de Jürgen E. Müller, construire un système fermé, un système de systèmes, mais alors quelles seront les perspectives privilégiées, s'il y a lieu, par l'axe intermédiatique, quels sont les divers degrés de pertinence de ces axes de recherches? C'est ce que nous aurons parfois de la difficulté à mesurer dans la vaste entreprise de ce numéro.



Chaque article mériterait en soi un compte rendu, nous favoriserons cependant une approche générale permettant de mieux saisir les territoires et/ou les déterritorisations de l'intermédialité. Cela appelle une question de géographie conceptuelle. Où se situe le concept d'intermédialité en regard de l'interdisciplinarité, de l'intertextualité, de l'interartialité, de l'interactivité – à côté? autour? au-dessus? –, pour dire leurs échanges, leurs nécessaires réciprocitys et leurs incomplétudes?

La présentation par Silvestra Marinello module bien l'entrée en lecture de ce numéro en nous invitant à saisir la dynamique entre les pratiques significatives qu'appelle la perspective inter-

médiatique. L'objectif du numéro n'est pas de définir l'intermédialité, écrite, ni d'en faire l'historique, soit, mais heureusement un article fondamental nous cible stratégiquement certaines perspectives théoriques comblant en cela notre entre-savoir et notre entre-percevoir de l'intermédialité.

«L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire» de Jürgen E. Müller se trouve au cœur et au centre (p. 105-134) de ce numéro. Dans la recherche de son axe de pertinence pour mieux saisir la dynamique intermédiate, l'auteur travaille en une sorte d'inclusions réciproques, nécessaires et complémentaires, les divers concepts d'interdisciplinarité, d'intertextualité – «le passage d'un système de signes à un autre» – et d'intermédialité – «les processus de production de sens liés à des interactions médiatiques». Les additions de concepts, allant de la fonction de l'hétérotopie de Foucault à l'interstice de Deleuze, aux lieux de passage de Benjamin, à la détermination de l'«entre» de Bellour, obligent le regard historique; l'archéologie de la modernité et de la postmodernité ne doit pas oublier les apports du Quattrocento italien, de sa Renaissance.

Dans une perspective plus contemporaine, la description des quatre types d'intermédialité chez Jens Schröter (p. 107) nous éclaire: l'intermédialité *synthétique* de la fusion de plusieurs médias dans un intermédia, l'intermédialité *formelle*, l'intermédialité *transformationnelle* de différents médias dans un autre média, l'intermédialité

ontologique comme processus toujours présent dans les médias. Cette plasticité conceptuelle chez Müller ne se joue pas théoriquement comme en certains autres articles d'oppositions concurrentes et opposantes entre modernité et postmodernité (l'intermédialité et sa pensée ne sont-elles que postmodernes?), entre la discursivité filmique chez Metz et l'articulation de la pensée en images chez Deleuze, telles que posées dans l'article de Marion Froger. Chez Müller, «la conception de l'intermédialité ne néglige pas la question de la différence entre médias», des interactions constantes entre concepts médiatiques et de leurs spécificités multiples; sa conception se nourrit de ce paradoxe même, de son ambivalence constitutive. Cette réorientation des recherches dans les médias pourra prendre cinq voies, cinq axes: de la pragmatique, de la cognition, de la sémiotique, de l'esthétique et de l'histoire des médias et de l'intermédialité.

De ces processus permanents de rapprochements et de différenciation de reterritorialisation virtuelle, Germain Lacasse montre et démontre bien dans son article «Intermédialité, *deixis* et politique» (p. 85-104) la mobilité des agencements des médias entre eux. Ses exemples de *cinéma oral*, de *théâtre cinématographique*, de *radio visuelle* et de *cinéma radiophonique*, puisés dans l'expérience médiatique du Québec au début du XX^e siècle, décrivent la sphère intermédiate comme un «espace à la fois réel et symbolique constitué par les médias et leur rapport avec les communau-

tés» (p. 86). Cette sphère s'inscrit dans un espace temporairement nomade, en éternel changement et en perpétuel risque d'institutionnalisation, repoussant sans cesse les échanges entre divers modes de relation et d'expression de l'une et de l'autre des pratiques signifiantes vers de nouvelles, pour être plus tard appelées à devenir anciennes. Cette position de fluctuations et de transformations n'intègre toutefois pas l'idée chez Jens Schröter d'une intermédialité ontologique présente comme processus dans tous les médias. Cet article construit ainsi par défaut deux paradigmes concurrents où l'intermédialité s'instaure comme un moment de changement opposé à son moment d'institutionnalisation, comme la nouveauté de la marge repoussant la norme vers l'ancien. L'intermédialité s'érige-t-elle, voire s'institutionnalise-t-elle sur le mythe de la nouveauté à tout prix?

Le texte de Catherine Russel, «L'historiographie parallaxiale et la flâneuse» (p. 151-168), risque ce même type d'approche opposant deux régimes de spectatariat de la modernité et de la postmodernité, du voyeur masculin et de la voyageuse féminine, de l'uniformité du cinéma classique et de l'hétérogénéité des œuvres intermédiaires. J'ai toujours pensé que la description de la spectatrice de cinéma dans les théories féministes analysait enfin la véritable posture spectatorielle primaire, labile, fluide, multiple au-delà des genres. En cours d'écriture de cette historiographie, les théories de Catherine Russell, de Miriam Hansen, d'Anne Friedberg, de Giuliana Bruno

opèrent d'intéressants glissements déboulonnant de façon nouvelle ces oppositions. Le cinéma classique ne serait somme toute qu'un court moment de l'histoire et, qui plus est, traduisant beaucoup plus une certaine crise des discours le légitimant qu'une aussi essentielle et présumée opposition. Il faudra peut-être penser un jour que ce sont les moments de médialité qui ont été rares dans l'histoire des expressions artistiques et non les moments de l'intermédialité. Sous cet angle, la perte de l'aura chez Walter Benjamin ne manifeste pas selon Catherine Russel

[...] une attitude nostalgique pour ce qui disparaît : elle s'en prend plutôt à une conception utopique des transformations historiques. (p. 157)

Est-ce cela que peut évoquer et suggérer l'article de Walter Moser « Puissance baroque » dans les nouveaux médias » (p. 39-64) ? Cette relative harmonie des divers médias entre eux en un mouvement d'ouverture, de pluralisation et d'intensification ? Les divers médias sont-ils des mondes *compossibles* pouvant coexister en convergence comme dans le film *Prospero's Books* de Peter Greenaway ? L'auteur analyse ce film dans toute la force de ses métamorphoses et ses distinctions conceptuelles entre interartialité et intermédialité ouvrent tout un pan de signification dans leur apport à l'interdisciplinarité.

Si l'interartialité s'intéresse à l'interaction entre divers arts, y compris le passage de l'un à l'autre et la prise en charge de l'un par l'autre, l'intermédialité articule le même type de relation entre deux ou plusieurs médias. La relation interactionnelle est donc la même de part et d'autre : par contre, la relation entre art et média ne montre pas la même symétrie. (p. 44)

L'intermédialité au cinéma et dans les autres arts peut nous aider à comprendre cette identité des contraires : sortir du cinéma et aller ailleurs à condition de ne pas cliver les hétérogénéités et les spécificités en des discours extrêmes, discours souvent soumis à des contradictions cachées. Les divers axes de recherche intermédiaiques appellent divers types d'assemblage par l'établissement de rapports entre les diverses fonctions de divers dispositifs variables, par la redistribution de ces territoires et leur constitution en de nouvelles expressions du monde sensible. Deux articles par leur grâce et leur ouverture nous invitent à cette lecture : « *Palomar* : intermédialité et archéologie de la vision » d'Antonio Costa (p. 169-184) et « Theoretical Apparitions of Haiku : An Intermedial Interrogation of Modernity » de Tollof Nelson (p. 185-203).

Hors dossier

À propos de Marcel Duchamp

LE CORPS SELON DUCHAMP

HERMAN PARRET

L'érotisme de précision de la machine
Fragments de chair essentiels
Indices fautifs et prothèse agonistique
Gloire des empreintes

Que Marcel Duchamp soit l'iconoclaste et le fourvoyeur des valeurs modernistes, qu'il soit l'éclaireur de l'art contemporain, personne n'en doute. La pratique du *ready-made* a problématisé la notion même d'œuvre d'art tout comme la fonction d'artiste, et on ne s'est pas encore remis de ce dur coup subversif qui a mis un point à tant de certitudes modernistes¹. Sous un angle plus constructif, Duchamp est glorifié comme le fondateur de l'art conceptuel, et c'est le *ready-made* qui ferait de l'art une apologie du concept. Urinoir, goutte-bouteilles, porte-manteaux, pelle, roue de bicyclette, tant de concepts-*objets* dont notre imaginaire fin de millénaire ne pourra plus jamais se défaire. Toutefois, l'arsenal duchampien est rempli avant tout de concepts-*corps*, et c'est le *corps* que Duchamp conceptualise dès 1909, l'année où il peint en impressionniste et avec tendresse le portrait de sa sœur Yvonne. Il analyse en 1911, en cubiste cette fois-ci, le mouvement du *Nu descendant un escalier*, pour laisser définitivement la peinture derrière lui vers 1914, geste théorique et pratique radicalement subversif, souvent commenté². Duchamp s'immerge ensuite dans l'iconographie de *La Mariée mise à nu par*

ses célibataires, même (1915-23). Après avoir vécu sans voix d'artiste pendant plusieurs décennies, Duchamp travaillera pendant vingt ans et dans le plus grand secret au concept radical de *corps-corps*, ce corps de femme aux membres amputés dont la masse de chair se construit autour d'une vulve rasée et abyssale : *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966).

Le corps selon Duchamp ne se laisse prédiquer d'aucune catégorie esthétique – le corps n'est ni beau, ni sublime, ni gracieux, ni dégoûtant non plus –, aucune intériorité ne s'y manifeste, aucune phénoménologie n'y découvrira jamais quelque signifiante. Il s'agit en fait du *corps essentiel*, le corps marqué par le sexe et la mort, par *Éros* et *Thanatos*, et par rien d'autre. Quand Cabanne questionne Duchamp sur le rôle de l'érotisme dans son œuvre, il répond : « Énorme. Visible ou sous-jacent, partout », et Duchamp énonce à Jouffroy que le sexe est la seule chose qu'il prend vraiment au sérieux. Il est vrai que l'énergie érotique déborde les catégories sexuelles conformes, restrictives et répressives. Duchamp souligne avec insistance que l'« on est toujours à l'étroit dans son sexe », qu'*Éros* a plus de souffle³. Le sexe éclate dans toute la création (artistique, divine), et pourtant Duchamp prêche une certaine distance, voire une certaine modération. Cet effet de distanciation est créé par les jeux de mots et cette masse fourmillante de notes, fabuleuses à foison, à peine interprétables, de la *Boîte verte* de 1934 et de la *Boîte blanche* de 1966 ensuite. Ces fragments textuels ont un effet de distanciation, ils créent

une certaine indifférence à l'égard de ce sérieux essentiel qu'est le sexe, par leur ton d'humour, d'ironie, d'allégresse même. Pour Duchamp d'ailleurs, le sexe et la mort n'ont rien de tragique, au contraire «Éros, c'est la vie», et en matière de sexe et de mort, nous renseigne le doux sourire de Marcel, «il n'y a pas de solution puisqu'il n'y a pas de problème». Et pourtant l'iconographie duchampienne des corps n'est pas euphorisante du tout: ce sont des corps androgynes –Rose Sélavy–, corps mécaniques, tout en tuyaux et en trompes, corps fragmentarisés, corps *impuissants* de sexe et de mort, corps qui s'écoulent en difformité, corps «prothésisés». C'est bien de ce corps-là, dont Duchamp nous livre le concept, de ce corps essentiel, que nous nous permettons d'évoquer la figuration.

L'érotisme de précision de la machine

Duchamp vit à partir de 1912 le fantasme de la «grande machine». Le «cubisme viscéral» reste encore pour deux ans la contrainte lui permettant de focaliser la thématique qui s'accomplira ensuite dans *Le Grand Verre*. Nous nous limitons à la Mariée et son érotisme mécanique de précision. Le *Nu descendant un escalier* thématise l'érotisme de la nudité tandis que la *Vierge* [ill. 1], esquisse préliminaire pour *Le Grand Verre*, connote par son titre même l'univers explicitement sexuel. La Femme Artificielle s'installe, dans sa féminité, dans son artificialité. Dans *Le Passage de la Vierge à la Mariée* [ill. 2], le «tubisme» de Léger devient bien influent. Biologique, gynécologique, le corps de femme devient un amalgame d'éléments mécaniques et de surfaces abstraites, en mouvement vers la droite, donc «en passage». Passage, comme route anatomique d'une vierge vers une mariée, passage initiatique, mystique, vers la féminité accomplie. On aboutit ainsi à la figuration de la *Mariée* [ill. 3], toujours de 1912, qui s'installera deux ans plus tard et définitivement dans *Le Grand Verre*. Cette Mariée est moins baroque, plus schématique, plus compacte que la Vierge qui n'était qu'«en passage». Le désir d'homme, le regard voyeuriste est invité par Duchamp à disséquer avec une précision diagrammatique la machine cadavérique de la Femme et il y découvre ses secrets intimes, des organes viscéraux reliés par des tubes, trompes et cylindres. L'archétype mystique de la Féminité, l'Autre objectivé

du regard masculin, n'est rien qu'un moteur alchimique. La Mariée du *Grand Verre* [ill. 4] est l'aboutissement par schématisation, par épuration, rien que les organes essentiels pour le fonctionnement essentiel, celui d'aimer pour mourir. Duchamp a souvent analysé en détail le statut de la Mariée et décrit *in extenso* sa géométrie⁴. La Mariée, on le verra dans la suite, l'a fasciné et obsédé jusqu'à la fin de ses jours.

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même raconte le Voyage du gaz d'éclairage, voyage à tâtons tout au long des artères de cette machine à faire l'amour. Jaillissement des liquides gazeux, transportés, retardés, accélérés par le Moulin à eau, par la Broyeuse de chocolat, éparpillés par les Grands ciseaux, recueillis par la Baratte ventilateur. Quelle impuissance dans le passage vers le domaine de la Mariée! Le contact avec l'Autre n'est pas de tact mais de regard. La flèche lestée du voyage du gaz d'éclairage se heurte aux Tableaux d'oculiste, et il ne reste que la Lentille de Kodak pour *contempler* le désir de la Mariée. Comme les Célibataires, la Mariée elle aussi est tout épanouissement. Sa mécanique complexe est solidement tenue en équilibre par la Guêpe et la Girouette, en bas, et elle produit par amour –comme une mère le lait amer de son sein– la Voix lactée chair, nébuleuse désireuse, généreuse, langage de la Mariée qui ne sera pas écouté, appel pour que le gaz d'éclairage *touche* et provoque l'orgasme vaporisant, explose dans la découverte de la quatrième dimension. Duchamp croyait à cette quatrième dimension, cet espace supérieur transcendant l'ennui des illusions de la perception sensorielle, espace de l'épanouissement des corps. Mais avant tout, Duchamp se référait à son *Grand Verre* comme à «cette grande saloperie», cette métaphore érotico-mécanique, cette iconologie sans honte de l'amour, cette spéculation a-sentimentale du passage de la Vierge à la Mariée, de l'opération voulue mais non réussie de dépuçelage.

Scrutons un instant la figure de la Femme Artificielle. Son organe principal est le Pendu femelle rattaché en bas par la guêpe ou le cylindre-sexe et par la girouette. Allongée, nue –dénudée par l'insistance des regards des célibataires–, la Mariée est un petit moteur autonome dont les besoins sont alimentés par son propre parfum d'amour –essence d'amour–, par les étincelles de son magnéto-désir. Ce parfum, ces étincelles sont produites dans la Guêpe et transportées dans le Pendu Femelle,

beaucoup plus mobile que la partie correspondante du tableau de 1912 – il semble même que le Pendu Femelle, rien que légèrement attaché, peut tourner en rond sous la pression de l'essence d'amour. Tête et corps sont visibles, tout comme dans le tableau de 1912, avec cette différence que le Pendu Femelle commande la machine qui « crache » la Voie lactée.

Le dépositaire sémantique de ce programme iconographique est vaste et ouvert, et maints interprétants peuvent être construits en toute compatibilité. Phénoménologiquement, la Mariée n'est pas séduisante, et passablement absurde. Elle reste une inconnue, un hiéroglyphe à déchiffrer. Est-ce un fossile, le squelette d'un oiseau? Forme humaine quand même puisqu'elle est suspendue par un anneau – anneau nuptial, pourrait-on se demander – à un crochet, seule figuration réaliste dans le domaine de la Mariée? Insecte – excellente métaphore de l'inexorabilité de la pulsion sexuelle –, pantin, marionnette, pendue bien vivante puisque inspirée par le souffle gazeux que son cylindre-sexe génère, et qu'elle transmettra par des pulsations de jouissance à la Voie lactée chair. Beauté impersonnelle et pale de déesse lunaire autoritaire, sorte de Salammbô, d'Hérodiade, de Salomé, sorte de cygne mallarméen dans *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, digne et lucide, sachant que son désir « évaporisant » cache mal sa frigidité.

Structuralement, le domaine de la Mariée est plus confus, plus diffus que celui des célibataires. Comprenant plus de lignes obliques, plus de courbes, le domaine de la Mariée est plus biologique que géométrique, plus organique sans doute que mécanique. Duchamp dans ses notes l'avait énoncé ainsi :

*La Mariée à sa base est un moteur. Mais avant d'être un moteur qui transmet sa puissance timide – elle est cette puissance timide même. Cette puissance timide est une sorte d'automobile, essence d'amour, qui, distribuée aux cylindres bien faibles, à la portée des étincelles de sa vie constante, sert à l'épanouissement de cette vierge arrivée au terme de son désir.*⁵

Par conséquent, la *puissance timide* est vitale et biologique avant de se transposer dans le mécanique. Le déshabillage de la Mariée dénude jusqu'au corps interne et nous dévoile les contractions viscérales des organes. La *Boîte verte* confirme l'intérêt de Duchamp pour les

machines, machines à vapeur, machines à fermentation, machines électriques, machines optiques également. Vapeur, fermentation, étincelles électriques, projection optique, en effet, guident, dans *Le Grand Verre*, le Voyage du gaz d'éclairage. Mais Duchamp est autant fasciné par la dissection anatomique et par la radiographie des organes internes – il prétend que la radiographie de deux corps pendant la copulation procure une photo instantanée de la quatrième dimension...

Duchamp feuilletait souvent les catalogues d'instruments médicaux, surtout des instruments gynécologiques, et il est certain qu'il a médité sur la valve Auvard [ill. 5], présentée dans le catalogue Hartmann de 1911⁶, instrument qui, en s'insérant dans l'utérus, réalise le plus grand degré de proximité avec l'essentiel. Réconciliation, par conséquent, du mécanique et du biologique, glissement métonymique étourdissant du contenu vers le contenant. Ne réprimons pas en cet instant cette découverte innombrable. Le Pendu Femelle est une valve Auvard, et la figuration duchampienne de la Femme Artificielle est ainsi l'interface du biologique contenant et du mécanique contenu, interface de l'utérus moulant la valve Auvard. Le dessin que Duchamp réalise en février 1968 [ill. 6], quelques mois avant sa mort, nous montre sa dernière Mariée, enveloppée dans son halo fantasmagorique, ce Pendu Femelle tout en chair cette fois. Continuité figurative d'une consistance étonnante : de la valve Auvard au Pendu Femelle, du Pendu Femelle à la Mariée qu'il amène avec lui dans la mort.

Le récit du Voyage du gaz d'éclairage met en scène une fabuleuse tragédie naturelle, mais une tragédie qui devrait nous inciter à l'allégresse, non aux pleurs. Duchamp, comme le voulait Nietzsche, dit OUI à la vie. *ÉpanOUissement, éblOUissement, jOUissance*, au cœur de ces trois mots typiquement duchampiens, il y a le mot de la fin : OUI⁷. Ni pessimiste, ni optimiste, la mise en scène du *Grand Verre* nous confronte avec le rite de l'amour, le besoin d'épanouissement des Célibataires et de la Mariée, le besoin de décharge de la semence, ce « gaz d'éclairage », en bas du *Grand Verre*, le besoin d'évaporation, de la lactification généreuse, en haut, semence et lait, liquides sacrifiés dans le rite de l'amour, sacrifiés en vain peut-être, et pourtant pas, utile quand même quand il faut apprendre à mourir tous les jours de sa vie.

Fragments de chair essentiels

Il va sans dire que le corps selon Duchamp ne doit rien au canon esthétique classique. Ce n'est pas le corps de «la vie moderne» non plus, comme chez Manet, ni le corps «existentiel» ou le corps vécu de l'intérieur. C'est bien plutôt le corps sur la table de dissection, sous l'œil du chirurgien, du gynécologue, toujours «sous l'œil de», des témoins oculaires dans *Le Grand Verre*, du voyeur qui perce son regard libidinal à travers les deux minuscules trous de la lourde porte qui rend la femme de *Étant donné...*, qui se livre en *peepshow*, pour toujours intouchable. Étudions ces fragments de chair essentiels. Déjà en 1910, le *Portrait du Docteur Dumouchel* [ill. 7], grande réussite fauviste, inquiète par une particularité : des irisations entourent le visage comme un nimbe entoure la tête d'un saint, et surtout elles émanent de sa main gauche aux doigts écartés comme si eux-mêmes étaient la source de ce rayonnement. *Le Buisson*, de 1911, recrée ce phénomène de halo que l'on va d'ailleurs trouvé présent jusque dans *La Mariée mise à nu...* de 1968 que l'on vient de contempler. Duchamp déclarait : «Le halo autour de la main [du Docteur Dumouchel] [...] est un signe de mes préoccupations subconscientes vers un métaréalisme»⁸. Si l'irisation mauve de la main de Dumouchel est motivée par un geste antinaturaliste et par la défense d'un art non rétinien, il est vrai que figuralemment cette irisation a comme effet la *fragmentarisation* du corps, l'amputation, pour ainsi dire, de la main. La focalisation de la main, à cause de cette irisation, provoque la supposition d'une coupure. De la main au pied, de 1910 à 1959, ce pied cette fois-ci est réellement amputé et enfermé dans sa boîte de plastique. Cette nature morte horrifiante qu'est *Torture-morte* [ill. 8] est une plante de pied, peu visible en général, à peine socialisable. Le pied signifie le contact de l'homme avec la terre, aucun bonheur promis ici, rien que l'appétit de la vermine et la puanteur de la mort.

À la manière de Delvaux [ill. 13], collage de 1942, montre, dans un jeu spéculaire, des seins, fragment de la Mariée en chair présente dans son absence. Ces seins, en effet, sont pris dans une *lunette*, seins lunaires, sur le fond noir d'une nuit planétaire, éclairés par un soleil frontal tout rond. Et ce fragment de Mariée déploie même sa Voie lactée, ce ruban plié : les seins lunaires sont ainsi offerts en cadeau aux Célibataires. Cinq ans

plus tard, Duchamp fabrique plusieurs plâtres de sein – Maria Martins, femme de l'ambassadeur argentin à New York et maîtresse de Duchamp, sert à cette époque de modèle pour *Étant donné...* et également pour ces plâtres de sein ; Maria Martins qui, dans la panoplie féminine peuplant la vie de Duchamp, a incarné sans aucun doute le plus parfaitement le fantasme de la Mariée. La couverture du catalogue de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* de 1947 reprend *Prière de toucher* [ill. 9] : sur un fond noir, fabriqué en caoutchouc mousse, en trois dimensions et de grandeur nature, coloré, ce fragment de corps exalte une poésie sexuelle qui nous mène tout doucement vers l'essentiel, la vulve de la Mariée.

Le même sein se retrouve sur le corps, amputé de sa tête et de ses membres, dans une étude préliminaire de *Étant donné...* [ill. 14], de 1948-49, étude intitulée *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*. La Mariée est enfin intégralement dévoilée, non plus dans la quatrième dimension, invisible et projetée dans *Le Grand Verre*, mais dans les trois dimensions bien réelles d'une « installation », qui n'en est pas vraiment une puisqu'on ne peut la contempler que d'un seul point de vue, dans une seule perspective, celle du voyeur⁹. L'érotisme chez Duchamp est entêtant, cérébral, obsessionnel. *Étant donné...* s'organise tout entier autour du sexe béant, rasé, glabre d'une femme allongée comme après l'orgasme. *Étant donné...*, il est vrai, tourne en dérision *L'Origine du monde* de Courbet et « cette perruque de blond sale » qui couvre le ventre de la femme exposée dans ce tableau. Comparé à *L'Origine du monde*, *Étant donné...* ajoute la profondeur comme troisième dimension et offre un surcroît de visibilité : la lumière est trop intense et la chair trop grenue. D'après une description de Jean Clair, dans *Étant donné...* « [le corps] apparaît comme une enveloppe sans intérieur, une carcasse vide, un moule en creux, une coque sans chair, une pellicule, un leurre »¹⁰. Une seule main est visible : elle brandit un Bec Auer incandescent et phallique, seule présence mâle, ce gaz d'éclairage fécondant mais tenu loin du sexe, non-rencontre encore tout comme au temps du *Grand Verre*, lampe tenue encore pour illuminer maximale l'indéniable *punctum*¹¹.

Duchamp produit en 1950, en pleine période de préparation de *Étant donné...*, une sculpture en plâtre galvanisé. *Feuille de vigne femelle* [ill. 10] est une sculpture

moulée à partir d'un sexe féminin réel, et elle sera photographiée pour la couverture du livre intitulé *Le Surréalisme, même 1* d'André Breton, en 1956. Cet objet est l'empreinte d'une aine féminine, un moule qui s'applique sur les *pudenda* féminins comme ces feuilles de vigne jadis appliquées sur le sexe d'Apollon. *Objet-Dard* [ill. 11] – le jeu homonymique est remarquable – est le contre-pied de la *Feuille de vigne femelle*, ou pas? En tout cas, c'est une empreinte également, mais plutôt un moulage qu'un moule. *Objet-Dard* n'est sans doute pas une fantaisie phallique mais un moule intime et profond de l'organe féminin, son relevé minutieux¹². Autre valve Auvard, en conséquence. Duchamp insiste ainsi sur la réversibilité des organes femelle et mâle. *Objet-Dard* a effectivement une apparence phallique mais en fait il s'agit plutôt d'une structure en doigt de gant retourné. D'ailleurs, ce tube pseudo-phallique s'infléchit curieusement et, comme dans la topologie de la Bouteille de Klein que Duchamp connaissait très bien, «on peut prolonger cet infléchissement en imagination jusqu'à le faire pénétrer dans l'espèce de racine dont il est issu»¹³. L'hermaphrodisme a toujours tenté Duchamp, il suffit de penser à son jeu sur le travesti: Marcel Duchamp est Rose Sélavy, la verge est le moule de la vulve, topologie duchampienne abolissant la différence sexuelle¹⁴.

Topologie des passages infinitésimaux, des différences *infra-minces* – le terme *infra-mince* est chéri par Duchamp¹⁵. Vulve et verge sont des identiques à intervalle *infra-mince*, comme des jumeaux, comme deux gouttes d'eau. Les *Notes* de Duchamp comportent un chapitre entier sur *Infra-mince*¹⁶, avec une série désordonnée d'exemples parfois assez éclairants. Duchamp s'y demande quel est le rapport de l'*infra-mince* avec le principe d'identité. L'*infra-mince* est dans la réflexion du miroir ou de verre, dans la transparence: «peinture sur verre vue du côté non peint donne un *infra-mince*». Ou encore: «la différence entre deux objets faits en série (sortis du même moule) est un *infra-mince* quand le maximum de précision est obtenu». Non seulement la transparence génère l'*infra-mince* mais le toucher également. «Caresses *infra-minces*»: dans le domaine du toucher («planer à fleur d'une autre surface: on passe par des moments *infra-minces*»), comme d'ailleurs dans celui des odeurs («odeurs plus *infra-minces* que les couleurs»), la «différence séparative» est *infra-mince*. Georges Didi-

Huberman considère l'hypothèse de l'*infra-mince* comme le véritable *portant théorique* de l'œuvre entière¹⁷, et il constate que cette hypothèse fait convertir chez Duchamp aisément l'*optique* vers le *tactique*. «Contact et *infra-mince*» avait noté Duchamp: l'*infra-mince*, presque non identifiable, est avant tout un écart tactile, une possibilité physique subliminale. L'hypothèse de l'*infra-mince*, il est vrai, semble reposer sur une phénoménologie de l'*affleurement*. Si c'est vrai que l'écart visuel fait signe vers le contact, il est vrai aussi que dans le toucher il n'y aura jamais identité de deux objets: l'écart *infra-mince* subsiste même «s'il y a une approximation pratique de la similarité». Pas la perfection du même, pas de répétition, mais seule la ressemblance qui marque les produits de *reproduction* (Duchamp distingue bien clairement entre répétition et reproduction).

Et surtout, pour Duchamp, la topologie de l'*infra-mince* marque et génère l'*érotisme*: l'érotisme est la force identitaire de la différence *infra-mince*. Le caractère *infra-mince* de l'*approximation* est celui de la *caresse*. L'*approximation* est progressive¹⁸: elle peut être inchoative mais également optimale comme dans l'emboîtement ou l'interpénétration. C'est le cas de *Coin de chasteté* [ill. 15], œuvre en plâtre galvanisé et plastique dentaire, de 1954. *Coin de chasteté* représente précisément l'enchaînement de la *Feuille de vigne femelle* (1950) et de l'*Objet-Dard* (1951), ces deux objets jumeaux s'engendrant réciproquement comme la Bouteille de Klein. On voit bien comment, dans *Coin de chasteté*, les «caresses *infra-minces*» sont dans le limage ou le polissage, et surtout dans la *galvanisation*, technique éminemment duchampienne. Notons également la curiosité duchampienne pour les surfaces rasées: le sexe féminin rasé de *Étant donné...* en est un excellent exemple. Par conséquent, *Coin de chasteté* illustre comment l'*approximation* se réalise optimalement dans l'emboîtement d'un plein et d'un creux. À première vue, *Coin de chasteté* ressemble à une dent prise dans la gencive. Et pourtant le fantasme de la *vagina dentata* fonctionne symboliquement. Duchamp était particulièrement sceptique devant les interprétations psychanalytiques de ses œuvres, ici par exemple: l'angoisse mâle devant le sexe féminin perçu comme une bouche dentée. L'implantation du moulage en plastique dans la matrice consacre, pour Duchamp, l'*infra-mince*, la contiguïté métonymique du

contenant et du contenu, du convexe et du concave, du plein et du creux.

En conclusion provisoire, la fragmentarisation du corps chez Duchamp a un double effet : la *focalisation sur les fragments essentiels* – sein, vulve, verge – et la *réduction de la différence sexuelle* à une topologie de l'infra-mince, apologie de l'hermaphrodisme.

Indices fautifs et prothèse agonistique

L'art de Marcel Duchamp, c'est dire la sémio-érotique de Rose Sélavy, est *indiciel*. Aucun objet de la nébuleuse duchampienne n'est symbolique ni iconique. Duchamp exalte l'enchaînement des différences infra-minces, la métonymisation des concepts, la contiguïté des matières. Méfiance de l'allégorie, du symbolisme. Le signifiant ne signifie pas par convention comme le langage « sérieux », l'art à message ou l'art expressif, mais il signifie par la chance des associations. Ainsi signifie cette série ininterrompue de calembours duchampiens. L'art ne raconte rien, ne renvoie à rien, il syntagmatise le convexe et le concave, le plein et le creux, la verge et la vulve selon la topologie de l'infra-mince. Rien de symbolique, par conséquent, aucun renvoi à un signifié par un signifiant arbitraire. Rien d'iconique non plus puisque aucune ontologie de référents n'invite à la *mimésis*. Il n'y a rien à représenter selon la noble *manera* et avec le *buon gusto* de l'Art-majuscule puisque l'essentiel est *ready-made*. Reste l'*indice*. L'art est l'empreinte de la vie : s'il y a distance entre art et vie, elle ne peut être qu'infra-mince. Comme *Objet-Dard* est l'indice de *Feuille de vigne femelle*. L'art-minuscule de Duchamp est un champ d'*indices*. C'est sur le fonds du *corps-corps* que les fragments de chair essentiels s'indexicalisent réciproquement. Le geste artistique est une opération d'indexicalisation selon la topologie de l'infra-mince, et nous voudrions illustrer trois stratégies duchampiennes d'indexicalisation : l'*appropriation*, la *coupure*, la *prothèse*, dans l'ordre d'une dramatisation croissante puisque la prothèse chez Duchamp, on le verra, pointe vers la mort.

On peut aller vite sur la stratégie d'*appropriation* du « ready-made rectifié » qu'est *L.H.O.O.Q.* (« elle a chaud au cul »), de 1919, date vers laquelle Freud démontrait l'homosexualité de Leonardo. Profanation dadaïste ou pas, la Mona Lisa devient victime d'une appropriation.

La transposition que Duchamp effectue fait transgresser le seuil de la proximité infra-mince du féminin et du masculin : *conjunctio oppositorum* par quelques traits de crayon, appropriation d'une œuvre d'art parmi les plus sublimes par un Duchamp qui, déjà à cette époque du *Grand Verre*, est saisi par la topologie de l'infra-mince. *L.H.O.O.Q.* illustre une transposition qui *indexicalise* l'infra-mince sexuel, par conséquent le *corps essentiel*.

Stratégie d'indexicalisation plus dramatique, celle de la *coupure*. Vingt exemplaires de *La Boîte en valise* contiennent le *Paysage fautif* [ill. 16], et huit autres cette constellation *sans titre* [Poils coupés] [ill. 17]. Coupure au sens littéral du terme : des poils de la tête, d'en dessous des aisselles et des poils pubiens sont collés sur un rectangle de plastique. Cette composition suggestive sert d'indice du corps féminin. *Paysage fautif* est un rectangle de toile noire, décolorée partiellement par les restes séchés de sperme. Ce « paysage » étrange a pris de belles couleurs oxydées, et il ne représente pas une « faute » plus grave que celle d'une masturbation dans le jeu érotique¹⁹. Coupure des poils, jet de sperme, autre stratégie d'indexicalisation pointant vers le *corps essentiel*.

Stratégie d'indexicalisation sans doute culminante, celle de la *prothèse* puisque l'infra-mince règle ici maximale la topologie signifiante. *With my tongue in my cheek* (1959) [ill. 18] est une expression idiomatique en anglais qui signifie que l'on parle sans l'intention d'être vraiment sincère. L'humour, voire l'ironie, ne peut masquer le statut agonistique de cet autoportrait²⁰. Georges Didi-Huberman y voit surtout un « malaise dans la représentation », la brutalité en tant que caractéristique essentielle de l'ironie duchampienne²¹. Il nous semble que l'on peut aller plus loin sans tomber dans une interprétation trop facilement existentielle. *With my tongue in my cheek*, en effet, est un autoportrait d'un homme de soixante-douze ans, bas-relief fabriqué de plâtre sur papier avec dessin au crayon, monté sur bois. Plâtre encore de la prothèse comme le plâtre de la *Feuille de vigne femelle*, de l'*Objet-Dard* et du *Coin de chasteté*. Duchamp met littéralement la langue dans la joue et il la fait ainsi gonfler. Le plâtre est un moule qui remplit la joue creuse du vieil homme et lui donne un relief exagéré. Il s'agit bien d'un masque funéraire mais l'œil ouvert – qui n'aurait pas pu être plâtré – marque encore la vie bien que le regard soit fossilisé. L'apparence est mortuaire,

également dans l'absence de couleur, marche vers la mort d'un toujours vivant. La prothèse en plâtre génère une double signifiante. D'une part, elle remplit un manque, l'absence de joue, l'absence d'un corps en vie, mais, d'autre part, par sa blancheur elle semble «manger» la vie en progressant tentaculairement jusqu'à ce que toute la tête soit plâtrée, jusqu'à ce que le masque funéraire soit complet. La prothèse préserve l'illusion de vie à travers l'image de la mort. Par conséquent, est figuré ici le *seuil* de la vie devant la mort, l'*empreinte* de la mort dans la vie, le *moulage* inexorable de la vie par la mort. L'écart vie-mort est infra-mince. On est en plein dans la sémiotique duchampienne, sans doute dans sa culmination. La progression agonistique gagne et la «prothétisation» se complète. Duchamp supervise une année avant sa mort, au printemps 1967, l'assemblage d'un masque funéraire en bronze soutenu par un bras implanté dans un fragment de son jeu d'échecs favori [ill. 12]. Le sculpteur Alfred Wolkenberg avait *moulé* le visage et le bras droit de Duchamp à cette fin. Un cheval d'échecs assiste, la tête courbée, à cette mécanisation, cette fragmentarisation, cette indexicalisation de la fin.

Gloire des empreintes

L'infra-mince se réalise par excellence par le *moulage*. Tout dynamisme créateur d'ailleurs est placé par Duchamp sous le signe de l'*empreinte*, de la *trace*, du *moulage*²². Personne mieux que Georges Didi-Huberman a étudié l'exigence de l'empreinte chez Duchamp. Le vocabulaire de l'empreinte est omniprésent dans les *Notes* duchampiennes, tout au long des années. Mais plus important est que le paradigme duchampien du moule suppose, dans la pratique artistique, la production d'une *forme par contact*. Ainsi l'empreinte-mouvement, l'inscription mouvante est celle de la photographie et de l'imprimerie. Le «technicien bénévole», l'artisan qu'est l'artiste, est avant tout un imprimeur. Le champ technique du métier méticuleux et précis d'artiste exige de l'expérience et une heuristique des supports et matériaux.

Le hasard et la précision s'associent dans la production de l'empreinte. L'empreinte donne naissance à des formes mais elle produit en même temps un renversement de sens de ces formes. Il est vrai que l'empreinte ne témoigne que de la *quasi-réversibilité* des choses: la ressemblance de contact qui marque n'importe quelle empreinte nous impose un écart, infra-mince il est vrai mais infra-mince quand même. La «précision tactile», même si elle mène idéalement à l'enchâssement ou à l'interpénétration, comporte une dimension d'*indifférence*, l'indifférence de l'écart. *Le semblable tient au différent et le différent au semblable*. Mais produire le semblable est produire l'*écart*, le dissemblable à lui-même, le même comme négativité. Si on peut oser une esquisse de l'«ontologie» de Duchamp, ce serait bien celle-là: «un, c'est l'unité, c'est la *mêmeté* close. Deux, c'est la dualité, c'est l'*opposition* sèche. Il faut donc ajouter le "trois", c'est-à-dire l'*ouverture dialectique de la différence*»²³.

* * *

Concluons. La pratique duchampienne met en scène, avec allégresse toujours, le concept du *corps essentiel*, de sa mécanique, de ses fragments, de ses indices. Le désir pousse la vie vers la mort. Il y a de l'impuissance dans le regard du voyeur et dans la pulsion des Célibataires. Vivre la quatrième dimension n'est pas pour aujourd'hui. La Mariée s'esquive et la fusion n'est qu'un fantasme. Nous vivons la topologie de l'infra-mince, dans la rencontre avec l'Autre, dans la rencontre avec la mort. Écart infra-mince il y aura toujours. L'art ne témoigne pas du désir ni de la mort, mais de l'écart infra-mince entre moi et l'Autre dans le désir, l'écart infra-mince entre la vie et la mort. La mort est la prothèse de la vie, c'est ce que nous laisse voir *With my tongue in my cheek*. L'art de Duchamp, d'après Duchamp, s'installe dans l'infra-mince qui sépare *Éros* et *Thanatos*, s'installe dans l'infra-mince espace qui sépare la mort de la vie, toujours, quand même.

NOTES

1. *The Complete Works of Marcel Duchamp* de A. Schwartz (New York, Delano Greenidge Ed., 1997 ; 3^e éd. revue et augmentée) est un outil de travail indispensable bien que le texte de Schwartz, qui sert d'introduction au catalogue raisonné, est souvent assez spéculatif. À part les classiques sur Duchamp (R. Lebel, T. de Duve, J. Suquet, F. Naumann et J. Clair, entre autres), le *Marcel Duchamp* de D. Ades, N. Cox et D. Hopkins (Londres, Thames & Hudson, 1999) est une excellente introduction à Duchamp. Une sélection de la correspondance de Duchamp vient d'être publiée par F. M. Naumann et H. Obalk sous le titre de *Affectionately, Marcel* (Ghent/Amsterdam, Ludion, 2000). Les lettres publiées ne comportent que peu d'éléments substantiels pour la compréhension de l'œuvre de Duchamp et elles ajoutent surtout des suppléments d'information concernant la biographie intellectuelle de Duchamp.
2. D. Judovitz, dans *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995), expose en profondeur les motifs et les effets de cette décision radicale de Duchamp de ne plus peindre et elle n'hésite pas à en donner une explication psychanalytique. Le livre de Judovitz, dans la masse de littérature secondaire sur Duchamp depuis dix ans, se distingue par son point de vue original et globalisant.
3. R. Dadoun, *Duchamp, ce mécano qui met à nu*, Paris, Hachette, 1996, p. 79.
4. « En général, si ce moteur mariée doit apparaître comme une apothéose de virginité c'est-à-dire le désir ignorant, le désir blanc (avec une pointe de malice) et s'il (graphiquement) n'a pas besoin de satisfaire aux lois de l'équilibre pesant, néanmoins, une potence de métal brillant pourra simuler l'attache de la pucelle à ses amies et parents. [...] Toute l'importance graphique est pour cet épanouissement cinématique. [...] Cet épanouissement cinématique est commandé par la mise à nu électrique. [...] Dans cet épanouissement, la mariée se présente nue sous deux apparences: la première, celle de la mise à nu par les célibataires, la seconde apparence, celle imaginative-volontaire de la mariée ». (M. Duchamp, dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 62-63).
5. *Ibid.*, p. 62.
6. Je dois cette information à J. A. Ramirez, *Duchamp. Love and Death, Even*, London, Reaktion Books, 1998, p. 139. Le livre de Ramirez pose les questions essentielles à propos de Duchamp.
7. Cette remarque superbe est faite par J. Suquet, *Marcel Duchamp ou l'éblouissement de l'éclaboussure*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 77.
8. J. Clair développe l'idée que Duchamp va ainsi à l'encontre du naturalisme, qu'il veut faire un « art non rétinien » et qu'il se laisse inspirer à ce propos par les découvertes de la radiographie, par des études de

physique concernant la magnétisation et par les possibilités de la photographie (*Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, Paris, Éd. Du Chêne, 1977, p. 14-25).

9. T. de Duve, dans *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition* (Nîmes, Chambon, 1989), est parmi ceux qui estiment que *Étant donné...* constitue plutôt une régression dans l'œuvre de Duchamp. Dans *Le Grand Verre*, « Duchamp imagine la rencontre de l'objet et du public à la manière de cette rencontre manquée, manquée du moins pour les célibataires enchaînés dans les trois dimensions de l'espace, mais qui réussirait si le saut dans la quatrième dimension était possible » (p. 33), mais *Étant donné...* n'ouvre même plus cette possibilité de la quatrième dimension : le regardeur y est confronté bilatéralement et en solipsiste avec l'objet réel à trois dimensions, et pourtant « l'art a lieu dans la quatrième dimension où *l'épanouissement horizontal volontaire de la mariée va à la rencontre de l'épanouissement vertical de la mise à nu* par ses célibataires et produit *l'épanouissement vertical par conciliation* » (p. 39). Épanouissement et quatrième dimension sont intrinsèquement liés. J.-F. Lyotard, dans *Les Transformateurs Duchamp* (Paris, Galilée, 1977), cite à ce propos Duchamp lui-même, dans un entretien avec A. Schwartz, et il commente ainsi : « [...] Monsieur Marcel se travestit en Mlle Rose et travaille les "coupures". Passant outre à l'importance donnée à la différence des sexes, et donc à leur réconciliation, il va au-delà, *beyond sex*. "Le sexe n'est pas la quatrième dimension. Il est tridimensionnel aussi bien que quadridimensionnel. On peut certes exprimer un par-delà le sexe en le transférant dans une quatrième dimension. Mais la quatrième dimension n'est pas le sexe en tant que tel. Le sexe n'est qu'un attribut, il peut être transféré dans une quatrième dimension, mais il ne constitue pas la définition ou le statut de la quatrième dimension. Le sexe est le sexe". Le sexe, le premier, le deuxième, le troisième, etc., est un produit d'identification, une fiche de la police des désirs : ce que la *costruzione leggittima* fait des espaces passionnels » (p. 94-95).
10. J. Clair, « Sexe et topologie », dans *Marcel Duchamp, l'abécédaire*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1977, p. 55. Voir également D. Judovitz, *op. cit.*, p. 202-219, pour une interprétation consistante de la Mariée de *Étant donné...*
11. J.-F. Lyotard donne la description suivante du *punctum* : « La vulve qu'on ne peut manquer de remarquer, on ne voit que ça, est dépouillée de toute fourrure (alors que les aisselles sont garnies, ce n'est pas une enfant), les cuisses sont écartelées, les grandes lèvres en érection sont ouvertes, elles laissent apercevoir non seulement les petites lèvres tumescents, mais l'orifice béant du vagin et même les bulbes vestibulaires gonflés, autour de la commissure inférieure. La vulve élève la vue? Ou : la vulvée lève la vue? » (*op. cit.*, p. 143).

12. A. Schwartz, *op. cit.*, vol. 1, p. 228-229, soutient le premier point de vue, comme d'ailleurs la plupart des critiques duchampiens, tandis que J. Clair (*art. cit.*, p. 56-59) soutient le second point de vue. Je penche plutôt vers l'interprétation de J. Clair.
13. J. Clair, *art. cit.*, p. 56.
14. Clair se dit d'accord avec Schwartz pour insister sur l'hermaphrodisme comme thème essentiel de l'œuvre de Duchamp. «Le modèle vient des géométries non euclidiennes [...] La transsexualité chez Duchamp – son jeu sur le travesti, qui va de Rose Sélavy jusqu'au (de façon mineure mais aussi significative) *Couple de tabliers* (des manchons qui peuvent se retourner comme des doigts de gant) –, est une sorte d'expérience ontologique naïve d'une idéalité mathématique où s'abolit la différenciation sexuelle» (dans *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 168).
15. J. Clair cite, dans *Duchamp et la photographie*, un entretien de Duchamp avec D. de Rougemont en 1945 où il précise cette notion d'*infra-mince*: «[C'est quelque chose] qui échappe à nos définitions scientifiques. J'ai pris à dessein le mot *mince* qui est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire. Le bruit ou la musique que fait un pantalon de velours côtelé comme celui-ci, quand on bouge, relève de l'*infra-mince*. Le creux dans le papier, entre le recto et le verso d'une feuille mince... À étudier! ... C'est une catégorie qui m'a beaucoup occupé depuis dix ans» (p. 96). Et J. Clair de commenter: «L'*infra-mince* serait ainsi le degré qualitatif où le même se transforme en son contraire, sans qu'on puisse exactement décider qui est encore le même et qui est déjà l'autre. D'un point de vue purement géométrique, on pourrait dire que c'est la notion qui fait intervenir *le passage à la limite*. [...] Mais du point de vue plus sensible, plus intuitif, on pourrait dire que l'*infra-mince* est la lisière infiniment mince qui définit un *seuil*: seuil d'audition, seuil de vision, seuil d'odorat, tout ce qui ressortit au plus aiguisé de la sensation. La touche imperceptible, infinitésimale que le sculpteur – un Brancusi, par exemple – donne à une courbe pour obtenir l'effet désiré relève de l'*infra-mince*. Aussi bien Duchamp définit-il encore l'*infra-mince* comme la différence entre le creux d'un *moule* et le plein du *moulage* correspondant» (p. 98).
16. M. Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 19-47.
17. G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Éd. du Centre-Pompidou, 1997, p. 167.
18. Les *Notes* comportent un passage où Duchamp évoque cette progression dans l'approximation: «Limage - polissage - La lime *infra-mince* - papier de verre - toile émeri, ponçage du laque, souvent ces opérations atteignent à l'*infra-mince*. Coupage - coupant (passicot, lames de rasoir), glissage - séchage - collage, viscosité - cassage. Brûlage, fondage [...] Porosité - imbibage (papier buvard). Perméabilité à l'eau et à l'air (cuir). Enfonçage (clous, plante de flèche), frottage, grattage - ajustage, repérage (camouflage, retissage - ou réparation mécanismique). Adhérence, collage - Empesage - Caresses *infra-minces*» (*Notes*, 26-28, 27).
19. A. Gervais note à propos de *Paysage fautif* «Duchamp ira jusqu'à inscrire au cœur même du seul isme qui lui soit cher, l'érotisme, au cœur même d'un seul acte, l'acte d'amour» (*C'est Marcel Duchamp dans «la fantaisie heureuse de l'histoire*», Nîmes, Chambon, 2000, p. 291). Voici la description de l'œuvre: «à usage privé, est fait de sperme sur astralon, tissu transparent, lui-même sur satin noir, tissu opaque» (p. 289). Gervais reconstruit tout l'intertexte et les jeux de mots autour de *Paysage fautif*.
20. Voir D. Judovitz, *op. cit.*, p. 114-119, pour une interprétation psychanalytique de *With my tongue in my cheek*. Elle voit également une relation originale avec l'intérêt que Duchamp portait à la numismatique, interprétant *With my tongue in my cheek* comme une médaille «progressante» (p. 185-194).
21. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 173.
22. G. Wajcman généralise «cette technique artistique pratique de rien du tout» qu'est le moulage: le moulage est capable de «faire surgir une figure logique absolument bouleversante, qui est le Rien positif», l'Absence comme Objet (*L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 149-150). «Nous serions conduits à ceci que ces œuvres, ces objets qui recueillent l'absence de l'objet qui les complète sont, en somme et tout bien considéré, des *moules*, des moules négatifs, dans quoi se coule le manque, qui devient ainsi la forme "positive", l'objet moulé. D'où l'idée qui prend forme de considérer *Fountain* comme une première version, au moins un antécédent logique de la *Feuille de vigne femelle*, moulage d'un sexe féminin, ce qui restitue un creux en relief montagneux, le positif érigé d'une fente. Bien sûr, c'est un chibre, façon *Objet-Dard*, qui vient d'abord à l'esprit comme le complément absent, naturel, de la *Fountain*» (p. 84). Hypothèse hardie mais séduisante, il nous semble.
23. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 163.

Les illustrations de Marcel Duchamp

1. *Vierge n° 2*, 1912. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
2. *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912. Museum of Modern Art, New York.
3. *Mariée*, 1912. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
4. *Le Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923. Détail du Pendu femelle. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
5. *Valve Auvard*, tirée du catalogue Hartmann de 1911.
6. *La Mariée mise à nu...*, 1968. Collection particulière, Paris.
7. *Portrait du Docteur Dumouchel*, 1910. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
8. *Torture-morte*, 1959. Musée national d'art moderne, Paris.
9. *Prière de toucher*, 1947. Couverture pour le catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme à la Galerie Maeght, Paris.
10. *Feuille de vigne femelle*, 1950. Collection particulière, Paris.
11. *Objet-Dard*, 1951. Collection particulière, Paris.
12. *Autoportrait de Duchamp*, 1968. Masque funéraire de Duchamp réalisé par le sculpteur Alfred Wolkenberg (moulage du visage et du bras droit de Duchamp).
13. *À la manière de Delvaux*, 1942. Collection Veras et Arturo Schwarz, Milan.
14. *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*, 1948-1949. Moderna Museet, Stockholm. Étude préliminaire de *Étant donnés* : 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage*, 1946-1966.
15. *Coin de chasteté*, 1954. Collection particulière, Paris.
16. *Paysage fautif* dans *La Boîte en valise*, 1936-1941. Musée national d'art moderne, Paris.
17. *Sans titre* [Pois coupés] dans *La Boîte en valise*, 1936-1941. Musée national d'art moderne, Paris.
18. *With my tongue in my cheek*, 1959. Musée national d'art moderne, Paris.



1



2



3



4



5



6



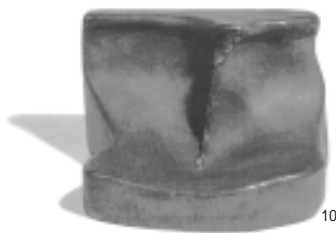
7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Enveloppes, prothèses et empreintes : LE CORPS POSTMODERNE

(À propos et à partir de l'étude d'Herman Parret)

JACQUES FONTANILLE

Introduction

Sous des apparences de glorification du corps, la civilisation contemporaine en donne pourtant de bien curieuses représentations.

La tradition phénoménologique, sous le thème de la *chair* et sous celui du *corps propre*, a fait du corps le véhicule principal de l'intentionnalité, le lieu et le moyen de notre «être au monde» signifiant. Dans cette perspective, toutes les propriétés associées directement ou indirectement au *mouvement* sont concernées au premier chef: le corps intentionnel est un corps kinésique et kinesthésique.

La psychanalyse, en revanche, en partant de la notion de «barrières de contact» développée par Freud, a élaboré une théorie des «membranes» psychiques, enveloppes de protection, de tri et d'échange, susceptibles de recevoir les empreintes de «signifiants» révélateurs des événements et des structures psychiques. À cet égard, le corps transformé en «Moi-peau» est un corps cœnesthésique, une enveloppe susceptible de fonctionner comme «surface d'inscription», et d'engendrer par débrayage l'ensemble des supports sémiotiques, les substrats matériels du «plan de l'expression».

Mais la sémiotique n'est pas en reste, puisqu'Umberto Eco, aux chapitres «Prothèses» et «Miroirs» de son *Kant et l'ornithorynque*¹, n'envisage de donner un statut sémiotique aux outils, aux machines et à l'ensemble de la technologie d'aujourd'hui que dans leur rapport au corps. À partir du *miroir*, considéré comme le signe ostensif par excellence du corps, il envisage par exemple le

fonctionnement des écrans qui nous entourent comme une démultiplication et une dérive infinie de cette première ostension. De la même manière, à partir de la *prothèse*, et de ses propriétés de substitution ou de renforcement du pouvoir-faire et du savoir-faire, et grâce à un débrayage et une dérive progressive, il met en perspective la définition sémiotique des outils, puis des machines.

On pourrait tout aussi bien, en croisant la problématique de la «surface d'inscription» chère à Anzieu, avec celle des prothèses chères à Eco, mettre en perspective la définition des «interfaces» et de l'«ergonomie» à partir des *empreintes* que laissent les corps dans leur environnement.

Par une étonnante révolution, le monde des objets et des machines, tout comme celui de l'intentionnalité et de la signification au plan phénoménal, est alors interprétable comme un monde peuplé de corps et de simulacres et de projections du corps sensible du sujet humain. À défaut de s'approprier et de maîtriser concrètement la technique et ses machines, l'individu humain postmoderne s'efforce donc de les penser «à son image», et d'en faire un prolongement sémiotique de son propre corps.

Pour un sémioticien, cette petite révolution épistémologique doit être observée soigneusement, car elle implique deux «conversions» très particulières, qui ont des conséquences théoriques et méthodologiques, peut-être même philosophiques, considérables.

La première de ces conversions réside dans la transformation de la *chose*, qui a un statut de réalité mais pas de

propriétés sémiotiques, en un *objet* qui, lui, est doté de propriétés sémiotiques. Plus précisément encore, la conversion de la *chose* en *objet* revient, sur un principe depuis longtemps scruté par Husserl, à reconnaître dans la *chose*, grâce à ce qu'il appelle une « saisie analogisante », des propriétés et un mode d'existence qui sont ceux-mêmes du corps sensible du sujet (de sa *chair*; dit-il); en bref, il s'agit de faire de la *chose* un *actant sémiotique* à part entière, sur le modèle de l'actant-corps du sujet.

La deuxième de ces conversions a trait au mode sémiotique qui permet de dériver le statut sémiotique des objets, des outils, des prothèses, des empreintes et des machines, à partir de ce même corps sensible. La tradition phénoménologique et toute une partie de la psychologie cognitive nous ont habitués à penser cette conversion comme reposant sur des analogies et un principe de « symbolisation »: le corps, dit en substance Merleau-Ponty, est cet instrument merveilleux dont toutes les parties sont susceptibles de fournir un *analogon* des choses du monde et qui, par métaphore, analogie ou symbolisme, peut ainsi leur donner du sens.

Mais on voit bien que le principe du « débrayage » et de la dérive définitionnelle, que ce soit chez Anzieu ou chez Eco, qui nous fait passer progressivement de l'empreinte et de la prothèse à toutes les machines, les écrans et les surfaces d'inscription, même si elle suppose au moins un principe de conservation globalement « hypoiconique », n'en use pas moins systématiquement de la *contiguïté*, de la *connexion*, de l'*homologie*, voire de la *métonymie*.

La « petite révolution » du corps postmoderne – et le mystère de l'« incarnation » du monde des objets – serait donc indicielle plutôt qu'iconique.

Ces particularités sont spécialement mises en évidence dans l'étude d'Herman Parret consacrée à la peinture de Marcel Duchamp.

Nous faisons l'hypothèse, en partant des analyses de Didier Anzieu consacrées aux « enveloppes psychiques »², que l'enveloppe corporelle peut être convertie, sous certaines conditions de *débrayage*, en une surface d'inscription, pour un mode sémiotique autre et qui, à tout le moins, ne serait déjà plus immédiatement corporel. C'est ainsi que, suivant partiellement en cela Didier Anzieu, nous pourrions considérer la page manuscrite ou imprimée et l'écran de cinéma comme des fragments

de la « peau » des choses et du monde des choses, sur lesquels pourraient s'inscrire des énoncés verbaux ou visuels, et qui devraient leur statut de « support sémiotique » au débrayage de l'enveloppe corporelle « multisensorielle ».

Mais il faut observer, et même, si possible, prouver l'existence d'un tel « débrayage ». Cette démarche est nécessaire, en effet, si l'on veut que le lien entre l'enveloppe corporelle et la surface d'inscription sémiotique ne reste pas une hypothèse purement spéculative, tout juste bonne à satisfaire les penchants psychanalytiques d'une certaine génération de sémioticiens.

L'objet de cette étude est donc de prêter attention à certaines des figures de ce débrayage, notamment à celles qui offrent une représentation explicite d'une des formes intermédiaires, entre l'enveloppe proprement dite et la surface d'inscription; on chercherait ici, en quelque sorte, à saisir quelques instantanés dans le processus de débrayage postulé, quelques « arrêts sur image » qui nous convaincraient mieux de l'existence d'une relation et d'une opération orientée entre l'enveloppe et la surface d'inscription.

Ce faisant, il faut garder à l'esprit que, puisqu'il s'agit du débrayage d'un « support » du plan de l'expression, et plus généralement d'une des manières de rendre compte de l'actualisation d'une *modalité sémiotique* à partir d'un *substrat matériel*, l'examen des figures en question devra porter tout particulièrement sur leur rôle dans la mise en place (et dans la spécification) d'une fonction sémiotique. Nous retrouverons alors, pour des raisons de fond qui ont trait à l'objectif même de ce débrayage, la distinction entre les types de *sémiosis*: par analogie, par contiguïté, etc.

En raisonnant simplement à partir des phénomènes qui sont en cause, à savoir d'un côté un corps (et sa structure sémiotique), et de l'autre des objets, et le monde des objets, en attente d'une organisation signifiante, on voit tout de suite à quelles sortes de figures il faudrait faire appel pour dévoiler le processus de ce débrayage postulé, quelles sortes de figures pourraient constituer de bonnes candidates au titre d'« intermédiaire » (sinon, même, d'« interface ») entre le corps et les objets: on pense ici aux prothèses et aux outils qui, sans être des parties du corps, se substituent à elles, les prolongent, les complètent ou leur procurent des fonctions nouvelles et

qui, sans être vraiment des objets à part entière, en possèdent pourtant les principales propriétés, et notamment une certaine autonomie technique, modale et morphologique.

Parmi toutes les capacités de ces objets, nous nous intéresserons plus particulièrement à leur capacité à fonctionner eux-mêmes comme surface d'inscription. Si on pense, par exemple, aux effets visibles de l'ergonomie sur les outils, on est bien obligé de constater que, au moins pour les parties de l'outil qui doivent être en relation avec l'opérateur humain (parties que l'on pourrait regrouper sous l'intitulé générique «interface sujet»³), elles présentent comme «en creux» et en miroir la forme et les propriétés des parties de l'enveloppe corporelle dont elles accueilleront le contact : des manches d'outils creusés par des doigts absents, des sièges-autos qui épousent des arrière-trains fictifs, des machines à café qui offrent leurs tableaux de commandes à des mains habituées à pianoter sur des claviers, etc.

Dans le mouvement même du débrayage qui, partant d'un corps, engendre des objets signifiants pour ce corps, l'objet (l'outil) garde la mémoire de son origine corporelle, en même temps qu'il anticipe sur son retour au corps. Il garde l'*empreinte* de l'enveloppe corporelle, il en est le signe, au moins le signe de son statut d'«objet-susceptible-de-se-substituer-à-une-partie-du-corps», de l'accueillir ou de la compléter. L'*empreinte* sera donc une des figures qui, comme dans un «arrêt» sur image, nous permettra de comprendre la nature et les enjeux du débrayage de la surface d'inscription⁴.

Digression apéritive :

l'art conceptuel comme *sémiosis*

Marcel Duchamp, comme le rappelle Herman Parret, est surtout connu pour ses provocations à l'égard de la conception traditionnelle (et même moderne) de l'œuvre d'art et de la fonction de l'artiste, et plus précisément par le déplacement bien connu qu'il opère, en faisant porter tout le poids axiologique de l'art (la «valeur» de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art) sur l'acte artistique, et non sur son produit, l'œuvre ; l'artiste, en choisissant, assemblant ou construisant des objets, les constitue du même coup en objets artistiques, parce qu'il se pose lui-même, par son geste, comme artiste.

Le *ready-made* est l'expression la plus connue de ce déplacement, qu'on qualifie de «conceptuel», mais qui, à l'analyse, semble surtout «performatif». Certes, l'égouttoir à bouteilles tout comme l'urinoir n'accèdent au statut d'œuvre d'art qu'en tant que «concepts», puisqu'il faut bien les distinguer des «occurrences» triviales qui leur servent de support. Mais le faire artistique, en quelque sorte épuré de toute exigence de création au sens traditionnel, de création d'objets qui seraient à la fois différents des objets du monde naturel et étrangers au quotidien, en est réduit à se poser lui-même, performativement, comme porteur du pouvoir de conversion artistique.

Le terme même de «concept» (il y aurait d'un côté des objets ordinaires et de l'autre des «*concepts-objets*») prête à confusion, puisqu'il supposerait une abstraction généralisante, le passage d'une occurrence à un type, une abstraction qui retirerait toute valeur référentielle particulière à l'œuvre d'art. Pourtant, Marcel Duchamp n'a cessé de donner à ses œuvres, jusqu'à la provocation la plus dérisoire, des titres figuratifs, et d'autant plus figuratifs et concrets que l'apparence de l'objet ou celle de la peinture sont abstraites ; tout se passe comme si, par une dénégation persistante, il voulait interdire au «concept» de s'abstraire et de quitter l'objet-occurrence où il s'incarne.

En outre, toute démarche généralisante (le chemin qui conduit de l'objet au concept en quelque sorte) repose sur des séries d'analogies qui, pas à pas, permettent d'étendre, puis de délimiter le territoire d'une classe d'équivalences. Or, pour la même raison (les titres toujours figuratifs et concrets), mais aussi parce que les objets esthétiques de Duchamp ne cessent jamais de peser leur poids de présence et d'évidence paradoxales, irréductiblement singulières, il ne semble pas que le «concept» puisse, dans son œuvre, être assimilé à de telles classes d'équivalences.

De fait, l'acte artistique, le faire esthétique selon Duchamp, consiste à déceler, dans l'objet même, une autre dimension, une dimension restée cachée jusqu'alors et qui, par le déplacement performatif dont nous faisons état plus haut, est mise à jour : *en chaque objet gît son propre «concept» artistique*, qui ne se donne à voir que si le bon «médiateur» accomplit l'acte adéquat. Dès lors, on peut considérer qu'en chaque objet il y a toujours au

moins deux faces: une face « occurrence matérielle » et une face « concept artistique », qui seraient comme le *recto* et le *verso* de la même feuille de papier, pour reprendre l'image chère à Saussure. Ces deux faces seraient à la fois indissociables, comme le *recto* et le *verso* de la feuille, et pourtant on ne pourrait jamais, sans une importante déformation de l'objet, les saisir ensemble et d'un même point de vue.

Cette proposition conduit d'emblée à une spécification de la « méta-sémiotique immanente » qui s'exprime dans l'œuvre de Duchamp: on pourrait, sans imprudence excessive, considérer que les deux faces de l'objet, sa face d'*occurrence matérielle* et sa face de *concept artistique*, sont les deux plans d'un langage, et donc réunis par une fonction sémiotique; par convention et pour simplifier l'exposé, nous appellerons le premier la *chose* et le second l'*objet*, la chose en tant qu'occurrence matérielle et l'objet en tant que concept artistique.

Mais la relation entre les deux plans de ce langage artistique est bien particulière. D'abord, la relation de nécessité (la présupposition réciproque) qui unit les deux faces, la *chose* et l'*objet*, repose sur une contiguïté parfaite: si on peut passer ainsi de l'une à l'autre, c'est justement parce qu'il n'y a aucun hiatus entre les deux faces, même pas, comme dans l'exemple de Saussure, l'épaisseur d'une feuille de papier.

Mais c'est aussi, du même coup, la raison pour laquelle on ne peut les saisir ensemble: comme rien ne les sépare, on ne peut être que dans le point de vue de l'une ou dans le point de vue de l'autre, et chacun des deux points de vue, chacune des deux faces, contient l'autre en entier, mais virtuellement.

La deuxième propriété de la relation sémiotique entre la *chose* et l'*objet* tient donc dans ce basculement des modes d'existence: aussi longtemps que l'un des deux est actualisé ou réalisé, l'autre est virtualisé ou potentialisé, et réciproquement. Autant dire qu'il s'agit d'une fonction sémiotique qui n'est saisissable que dans le temps, grâce à la mémoire qui, par exemple, quand on saisit l'objet conceptuel, maintient la présence rémanente de la chose matérielle.

Le *recto* et le *verso* de la feuille de papier sont unis, justement, par la feuille de papier, c'est-à-dire par la *figure* elle-même; si nous poussons un peu plus loin l'analogie avec la *sémiosis* artistique « conceptuelle » de Duchamp,

et si le *recto* correspondait à la *chose matérielle* et le *verso* à l'*objet conceptuel*, alors on pourrait dire que, lors du passage de la chose à l'objet, lors de la conversion temporelle des modes d'existence, le principe d'identité est respecté, la permanence de l'« entité » soumise à ce traitement artistique est assurée par la *figure*. La figure serait à cet égard le principe de stabilité et de continuité qui, au moment même où on change de perspective, fait perdurer la précédente et autorise ainsi la production d'une relation sémiotique; mais, au moment même où elle assure la continuité et la permanence entre la chose et l'objet, la figure les met en concurrence et en tension: en ce sens, elle participe de la dimension rhétorique (tensive) du discours artistique. Si même on considère, comme Jean-François Bordron, que la stabilité figurative est la propriété définitoire même de l'*icône*⁵, alors on peut préciser et dire que la *chose* et l'*objet* se conservent l'une dans l'autre et réciproquement, grâce à l'*icône*.

Ainsi en va-t-il, du moins, pour le *ready-made*. Mais l'œuvre de Duchamp ne se limite pas à cette pratique conceptuelle « alternative »: ou l'une, ou l'autre, des deux faces de l'objet.

En reprenant le fil de l'argumentation qui précède, on voit bien que l'obstacle à l'actualisation simultanée des deux faces, la *chose* et l'*objet*, tient au fait que leur relation ne peut s'établir que dans le temps et grâce à une mémoire inscrite dans ce qu'on a appelé la *figure* (ou l'*icône*). Toute la question se résume maintenant en ce point: existe-t-il des réalisations possibles de la *figure* qui autoriseraient une saisie simultanée de la *chose* et de l'*objet*? Ou, en d'autres termes, est-il possible de mettre en scène spatialement, et non seulement temporellement, la relation de nécessité entre les deux faces du signe artistique conceptuel?

Indépendamment de l'art de Marcel Duchamp, nous connaissons déjà un type de *figures* sémiotiques qui répond à cette attente et qui, en outre, autorise même une dissociation, éventuellement même définitive, entre les deux faces du signe: c'est l'*empreinte*, et sa version technique et volontaire le *moule*⁶.

Par définition, dans l'*empreinte* rien ne sépare la chose de l'objet, sinon un changement de statut et, surtout, une disjonction spatio-temporelle: quand il s'agit d'un masque funéraire, par exemple, le moule conserve une forme dont la chair a disparu, mais que n'importe quelle

autre matière peut venir remplacer; quand il s'agit de l'empreinte relevée par l'enquêteur, la figure établit le lien entre la partie du corps de celui qui est passé sur les lieux, et qui est supposé avoir accompli un forfait, et la partie du corps d'un X à identifier, qui habite quelque part, qui a des habitudes, un métier, une famille, etc. Dans le premier cas, il s'agit du même visage, l'un étant de chair, l'autre virtuel ou d'une autre matière; dans le second cas, il s'agit du même pied ou de la même main, mais avec un changement de rôle figuratif.

L'empreinte réalise toutes les conditions dégagées plus haut à propos de l'«art conceptuel» de Duchamp: 1) une contiguïté parfaite, sans solution de continuité, 2) un nécessaire basculement des modes d'existence. La première condition est si bien réalisée que l'empreinte est considérée comme témoignage, preuve, signature individuelle: à cet égard, elle assure une parfaite continuité entre les deux statuts de l'«entité»; la seconde l'est tout autant, car pour que l'empreinte puisse fonctionner en tant que telle, il faut bien que la première «face» disparaisse et que l'autre apparaisse: aussi longtemps que la main reste posée sur la surface où elle appose ses traces, il n'y a pas, à strictement parler, d'empreinte; aussi longtemps que le visage moulé reste dans le moule, il n'y a pas de moulage, mais un simple masque de plâtre ou d'argile. Il faut que les deux «faces» soient l'une actuelle et l'autre potentielle pour que l'empreinte puisse fonctionner comme «signe», impliquant ainsi des processus interprétatifs et persuasifs, des stratégies de réminiscence et de témoignage, etc.⁷

L'empreinte est donc la *figure*, stable aussi bien dans l'espace que dans le temps, qui permet d'établir le lien entre deux faces, deux statuts, deux états ou deux rôles de la même «entité» et qui manifeste ainsi une des formes possibles de la «mémoire sémiotique».

Greimas insistait, notamment pour justifier la syntaxe du carré sémiotique⁸, sur la *mémoire du discours*: une affirmation qui suit une négation n'a pas la même valeur qu'une affirmation qui en suit une autre. La question de la mémoire du discours est pourtant beaucoup plus générale; on peut même dire qu'elle concerne tout univers sémiotique, même le monde naturel, pourvu qu'on puisse y reconnaître une syntaxe. Cette mémoire serait, comme dans les systèmes physiques quantiques, la mémoire des interactions entre entités sémiotiques: on admet bien, par

exemple, que la rencontre entre un sujet et un anti-sujet est susceptible de les transformer durablement tous les deux, et, par exemple, d'augmenter le *pouvoir faire*, le *savoir faire* ou le *vouloir faire* du sujet; on admet aussi que la rencontre sensible et affective entre un sujet et un objet de valeur soit susceptible de transformer durablement ses passions. Mais il faudrait aussi admettre que les interactions entre figures sont aussi susceptibles de les modifier durablement, dans la perspective d'une *syntaxe figurative*.

Dans tout univers figuratif, et tout particulièrement dans le monde naturel, tout déploiement d'énergie, tout mouvement d'une seule figure est susceptible de modifier durablement l'enveloppe d'une ou plusieurs autres: c'est l'érosion éolienne des reliefs, c'est la trace de pas sur le sol, c'est l'objet renversé ou brisé par le passage d'un être animé. Cette suggestion ne doit pas surprendre: elle découle tout simplement d'un principe très général, à savoir que toute la syntaxe figurative repose sur l'interaction entre matière et énergie, et que les équilibres stables ou instables de cette interaction produisent des figures identifiables. Dès lors que les objets sont traités comme des corps en interaction, et pas seulement comme des figures abstraites, et pris dans une syntaxe figurative, l'interaction entre matière et énergie se met en scène comme interaction entre mouvements des uns et enveloppes des autres.

Nous appellerons «*marquage*» ce principe syntaxique général de modification durable des entités sémiotiques par les interactions antérieures: ce principe suppose au moins que ces entités, outre leur rôle purement formel, obéissent à un autre principe, celui d'identité et de permanence. La chaîne et la syntaxe des «*marquages*» constituent la «*mémoire*» du discours et, à ce titre, elles ne diffèrent pas des autres phénomènes syntaxiques évoqués plus haut (les modifications modales et passionnelles qui affectent les sujets dans leurs parcours). Enfin, dans le cas particulier des entités figuratives, et tout particulièrement des figures traitées comme des *corps*, alors les «*marquages*» sont des «*empreintes*» et la «*mémoire*» du discours, constituée dans ce cas particulier du réseau de ces empreintes, formera ce que nous avons appelé jusqu'à présent la «*surface d'inscription*». La surface d'inscription est en somme la *mémoire figurative* d'un univers sémiotique, cette enveloppe constituée de la totalité des «souvenirs» de stimulations, interactions et tensions reçues par la figure-corps.

Cet ensemble conceptuel, *marquage, mémoire, empreinte, mémoire figurative, surface d'inscription*, est à mettre au compte d'une constitution de la syntaxe figurative du discours.

L'empreinte est donc la *figure*, stable aussi bien dans l'espace que dans le temps, qui permet d'établir le lien entre deux faces, deux statuts, deux états ou deux rôles de la même «entité». On doit donc se demander maintenant si, chez Marcel Duchamp, la figure de l'empreinte ou du moulage est susceptible de réunir la «chose matérielle» et son «objet conceptuel». Il semble que cette figure soit systématiquement mise en œuvre dans les représentations du corps, notamment du corps féminin.

À propos de la représentation du corps féminin

Les critiques et commentateurs de l'œuvre peinte de Duchamp ont tous identifié le rapport très particulier que l'artiste entretenait avec le corps féminin, et notamment sa conception très personnelle de l'érotisme. Citons Herman Parret :

Le corps selon Duchamp ne se laisse prédiquer d'aucune catégorie esthétique –le corps n'est ni beau, ni sublime, ni gracieux, ni dégoûtant non plus–, aucune intériorité ne s'y manifeste, aucune phénoménologie n'y découvrira jamais quelque signifiante. Il s'agit en fait du corps essentiel, le corps marqué par le sexe et la mort, par Éros et Thanatos, et par rien d'autre. Quand Cabanne questionne Duchamp sur le rôle de l'érotisme dans son œuvre, il répond: «Énorme. Visible ou sous-jacent, partout», et Duchamp énonce à Jouffroy que le sexe est la seule chose qu'il prend vraiment au sérieux.⁹

Pourtant, la confrontation entre, d'une part, cette affirmation générale et de principe et, d'autre part, la représentation qu'il donne des corps féminins laisse dubitatif: des corps étalés comme des masses de chair inerte et amputés (cf. *Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966), des corps transformés en assemblages de formes hétéroclites: tuyaux, récipients, «machines» faites de volumes comportant des parties renflées et des parties amincies et communiquant entre eux par des tiges ou des tubes (*Vierge*, 1912 [ill. 1]; *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912 [ill. 2]; *Mariée*, 1912 [ill. 3]). Ces représentations se laissent pourtant disjoindre en deux ensembles :

1) d'un côté, les masses charnelles, allongées ou debout, inertes ou vives, dont le chromatisme et les formes évoquent avec quelque ressemblance ceux des enveloppes corporelles (*Le Buisson*, 1911; *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*, étude préliminaire de *Étant donné...*, 1948-1949 [ill. 14]; *Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966);

2) de l'autre, les assemblages de volumes et de lignes, tous traités dans des variétés de brun, ocre et rouge (*Le Grand Verre*, 1915-1923; la *Vierge* [ill. 1]; *Le Passage de la Vierge à la Mariée* [ill. 2]; la *Mariée*, 1912 [ill. 3]).

Dans le premier cas, on n'est guère tenté de rechercher quelque stratégie «conceptuelle» que ce soit: malgré leur caractère parfois tourmenté ou perturbant, ces corps s'inscrivent dans la tradition du «nu» féminin en peinture. Dans le second cas, on pourrait se contenter d'invoquer l'esthétique cubiste. Mais, comme le fait remarquer Herman Parret, l'exercice de décomposition cubiste ne s'exerce plus ici sur l'enveloppe corporelle, sur les parties visibles que sont le torse, la tête et les membres, mais sur la composition intérieure du corps :

Le désir d'homme, le regard voyeuriste est invité par Duchamp à disséquer avec une précision diagrammatique la machine cadavérique de la Femme et il y découvre ses secrets intimes, des organes viscéraux reliés par des tubes, trompes et cylindres. [...] La Mariée du Grand Verre est l'aboutissement par schématisation, par épuration, rien que les organes essentiels pour le fonctionnement essentiel, celui d'aimer pour mourir.¹⁰

La plupart de ces «femmes essentielles» comportent, au centre, une figure récurrente qui devrait en assurer la reconnaissance ou, du moins, fournir un élément de permanence et de cohérence minimales à la représentation du corps: il s'agit d'un volume composé en son centre de deux cônes accolés, formant à eux deux un renflement terminé par deux sommets, et de deux tubes qui prolongent, respectivement vers le haut et vers le bas, les sommets des deux cônes; le tube supérieur, plus long que l'inférieur, est lui-même prolongé par deux tiges parallèles au bout desquelles se tient une forme «en éventail» ou, du moins, en demi-cercle. Ce motif, repris trois fois dans le corpus¹¹, se présente, comme bien

d'autres dans la même série, comme un contenant opaque dont on ne connaîtrait jamais le contenu.

Pourtant, ce n'est pas ainsi qu'il convient de voir de telles formes: si on veut bien imaginer qu'au lieu de contenants il s'agit de contenus dont le contenant aurait disparu, on comprend immédiatement que, si ces formes cubistes schématisent quelque chose, c'est bien le système des organes internes, et non le corps visible lui-même. Arrêtons-nous un instant sur cette hypothèse.

Pour voir les organes internes, il faut enlever le « corps » lui-même (sa chair, son squelette); les viscères sont, avec le corps visible, dans le même rapport que l'empreinte et l'objet: quand l'un est actuel, l'autre est potentiel; la forme extérieure des viscères est l'empreinte (plus ou moins exacte) de la forme intérieure du corps, forme qui n'est accessible que si ce dernier est absent. Mais cela n'empêche pas que cette forme-empreinte puisse elle-même être le contenant des fluides essentiels de la vie et de la mort.

Le motif « aux deux cônes et aux deux tubes » est parfaitement adapté à cet usage: forme stable, y compris d'un tableau à l'autre, ouvert aux deux bouts, il « communique » en deux dimensions: d'un côté, en tant que forme de l'enveloppe intérieure du corps absent, il en est néanmoins l'indice permanent; de l'autre, en tant que volume prolongé par deux tubes, il est un lieu de passage et de conversion des « fluides essentiels ».

Il est vrai que Marcel Duchamp est fasciné par les machines¹², et qu'elles lui fournissent une grande partie des motifs ici invoqués; mais l'important, en l'occurrence, ne tient pas tant aux motifs qu'à leur syntaxe: que le corps de la femme soit ainsi « machinisé » est certes surprenant, mais la signification de cette machinisation réside dans la figure de l'« empreinte ». Indissociablement lié au corps-chair extérieur, un autre corps existe, celui de la vie et de la mort, celui du sexe et des fluides essentiels. Et ces deux corps, parfaitement contigus l'un à l'autre, sans hiatus, ont une limite commune, la « forme-empreinte » qui sera considérée, selon qu'on adopte le point de vue de l'un ou de l'autre corps, comme le moule des viscères ou comme l'enveloppe de la cavité intérieure du corps: du point de vue du « corps essentiel », la « machine » de vie et de mort, le corps-chair n'est que la matière d'un moule où prennent place les organes vitaux; du point de vue du « corps-chair », les viscères ne sont que le rem-

plissage de l'enveloppe intérieure. La « figure » de la forme-empreinte est donc celle même qui assure la coprésence (en mode virtuel/actuel) des deux faces du corps.

Figures de l'empreinte et du moulage du corps intérieur

Herman Parret a identifié plusieurs empreintes et moulages de sexes. Par exemple, une très curieuse représentation d'un objet en forme de cylindre-canal, incurvé en son extrémité, au long duquel prennent place deux renflements quasi sphériques (la *Valve Auvard* [ill. 5]): un instrument gynécologique destiné à être inséré dans l'utérus. L'instrument en question correspond donc à l'empreinte inverse, celle de la forme intérieure du viscère, mais considérée, si l'on peut dire en ces matières, comme « homothétique » et « isomorphe » de sa forme extérieure. Certes, l'instrument n'a plus le statut exact d'une empreinte, puisqu'il ne sert pas à reconnaître ou pérenniser une forme¹³, mais le dessin qu'en fait Duchamp lui confère celui d'un moulage.

D'autres œuvres (*Prière de toucher*, 1947 [ill. 9]; *Feuille de vigne femelle*, 1950 [ill. 10]) se présentent explicitement comme des moulages de sexes ou de seins féminins. Une autre (*Coin de chasteté*, 1954 [ill. 15]) affiche directement le rapport intime moule/moulage, grâce à l'emboîtement strict de deux formes de couleurs différentes, sans qu'on puisse identifier la nature des parties en présence, bien que le titre, toutefois, *Coin de chasteté*, nous incite à rester toujours sur la même isotopie. La plus curieuse de toutes, dans sa simplicité apparente, est sans doute l'*Objet-Dard* (1951) [ill. 11]: il semblerait, et le titre encourage à une telle interprétation, que ce soit une représentation phallique; mais elle serait, en tant que telle, bien peu conventionnelle (fortement coudée) et sans grande précision descriptive. On pourrait tout aussi bien faire l'hypothèse que, tout comme l'instrument gynécologique se présentait comme le moulage de la forme intérieure des viscères génitaux, cet *Objet-Dard* figurerait le moulage du vagin, et non celui du pénis.

La figure sémiotique de l'empreinte acquiert alors une toute autre dimension: non seulement chaque partie du corps semble pouvoir recevoir le même traitement que le corps tout entier, c'est-à-dire une division en deux faces indissociables et complémentaires, avec une pellicule fron-

tière qui fait office d’empreinte ou de moulage, mais, en outre, le rapport contenant/contenu se trouve clairement (voire obsessionnellement) thématiqué.

Il s’agit alors de la différence sexuelle – voire des rapports érotiques – qui investit de son propre contenu sémantique les propriétés formelles de l’empreinte : contiguïté en continuité et basculement des modes d’existence ; le féminin et le masculin ne sont que des domaines contigus, supposés se retrouver en contact intime selon le principe de la « vérification des empreintes » : deux faces et deux rôles différents et successifs, mais dont le lien nécessaire (et la fonction sémiotique) est exprimé par la stabilité de leur empreinte commune (enveloppe interne pour la partie féminine, enveloppe externe pour la partie masculine)¹⁴.

À cet apparent équilibre, il faut cependant apporter deux correctifs. D’un côté, le « masculin » n’apparaît, dans cette affaire, que comme l’éventuelle réalisation, occasionnelle, de la forme intérieure du « féminin » : la preuve en est que cette forme existe en l’absence de toute expression masculine. La figure de l’*empreinte*, dans la version sémiotique que nous en avons donnée, est claire à cet égard : la seconde face n’a que le second rôle, rôle accessoire de confirmation, et que l’on confronte pour vérification à l’empreinte, dans un processus interprétatif/persuasif, alors que la première face a le premier rôle, celui qui fait tout le drame et l’énigme de l’histoire, celui du protagoniste principal (le criminel, le vivant, etc.). Le masculin, en somme, ne serait que l’instrument qui permettrait de faire « fonctionner » l’empreinte du féminin. En termes peirciens, le masculin ne serait qu’un des *interprétants* possibles du signe féminin et de son *representamen*, la forme-empreinte.

D’un autre côté, la thématique sexuelle n’est qu’une parmi d’autres. Certes, elle est particulièrement mise en évidence par Duchamp et par son commentateur, Herman Parret ; mais la représentation du corps féminin en formes de récipients et de tubes, on l’a déjà fait remarquer, contient tous les « fluides essentiels », ceux de la vie et ceux de la mort. De fait, ces fluides sont ceux mêmes qui émanent du monde extérieur et qu’on pourrait désigner, sans *a priori* sur leurs investissements axiologiques (vie ou mort), comme les « fluides de l’altérité ».

Dès lors, la récurrence des empreintes et des moulages intérieurs devient, chez Duchamp, une sorte de mé-

ditation sur les relations entre le *même* et l’*autre*, sur la capacité du corps féminin à faire, à partir de cette dialectique purement phénoménologique, œuvre thématique et axiologique de vie et de mort : à cet égard, l’activité du corps féminin, considéré comme « concept-corps », consisterait à transformer toute altérité en « mêmété » ; mais le « même », en l’occurrence, n’est pas celui que fondent l’analogie ou l’équivalence, mais très précisément celui qu’authentifie l’empreinte et le moulage. Il s’agit sans conteste d’un « même » obtenu par *individuation* et *adéquation*, et non par généralisation et constitution de classes d’équivalences.

Si le corps féminin est une machine, c’est une machine à « s’approprier » l’*autre* pour en faire un contenu contigu et parfaitement adéquat¹⁵.

Moulages et empreintes de l’enveloppe extérieure

Les représentations plus « classiques » des corps présentent toutes une caractéristique qui a retenu l’attention d’Herman Parret : une sorte de halo entoure le corps et semble l’isoler du fond. Il s’agit plus précisément du dessin de *La Mariée mise à nu...* (1968) [ill. 6], du *Portrait du Docteur Dumouchel* (1910) [ill. 7] et du *Buisson*. Que ce soit une zone blanche comme dans le dessin de *La Mariée...*, un halo rouge sur fond brun comme dans *Portrait du Docteur Dumouchel* ou un large halo-cocon bleu comme dans *Le Buisson*, cette zone qui entoure le corps a pour premier effet d’empêcher le fond du tableau d’apparaître comme un fond pour la figure du corps : au contraire, tout se passe comme si la figure qui se détache sur le fond était le halo lui-même, comme une sorte d’objet-moule ou cocon qui contiendrait le corps. De fait, la figure du corps n’a d’autre fond que cette épaisse enveloppe de matière chromatique, sur laquelle elle se détache sans aucune profondeur et qui elle-même se détache comme une figure en relief sur le fond général du tableau.

Dans *Portrait du Docteur Dumouchel* [ill. 7], la main du personnage nous fournit en quelque sorte la « clé » de ce dispositif : le halo qui entoure la main gauche se donne alors très clairement à voir comme un moule, sur lequel la main apposée dessine en creux des zones sombres, entourées de zones plus claires. Les règles d’interprétation conventionnelles de la représentation des corps nous

invitent à les considérer comme des représentations tridimensionnelles en relief: les modelés avancent vers le regard, les creux reculent, etc. Mais la forme de la main peut sans difficulté se lire aussi, à cause du dispositif en «halo», comme une trace laissée en creux dans la matière d'un moule, ou au moins comme une main en relief dont la pression commence à l'imprimer en creux dans la matière du fond.

Le corps féminin, dans le dessin de *La Mariée...*, n'est qu'un contour, enveloppé de blanc, et tout aussi blanc à l'intérieur: une trace, une inscription dans la matière d'une surface évidée et décolorée. Les deux femmes dans le paysage *Le Buisson*, chair pleine et robuste, résistent mieux à cette lecture inversée; pourtant, elles aussi, globalement, imposent une sorte d'affaissement enveloppant à cette zone qui les entoure: même s'il est plus difficile de voir les modelés de leurs corps comme des creux imprimés dans la zone bleue, on ne peut pas ignorer le léger enfoncement des deux figures à l'intérieur du «halo», qui forme comme une sorte de «coque» pour mieux les accueillir.

Globalement, le rapport moule/moulage, matière/empreinte se substitue donc au rapport figure/fond, qui est le rapport sur lequel se fonde la reconnaissance iconique des figures (par l'effet de la pression gestaltique). En bref, on voit peu à peu se substituer, dans la peinture de Duchamp, et tout particulièrement dans la représentation du corps, la figure sémiotique de l'empreinte à celle de l'icône. Les corps humains sont encore des «icônes», mais ils n'entretiennent plus avec leur environnement le rapport d'une figure avec son fond: en s'enfonçant peu à peu dans ce fond, la figure en fait surgir la composition matérielle, y suscite la forme d'une empreinte et prépare ainsi la désiconisation radicale qui suivra.

Restent deux autres représentations de nus féminins que n'entoure aucun halo, et qui pourraient donc se présenter comme des figures sur un fond (*Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*, étude préliminaire [ill. 14]; et *État donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*). La comparaison entre les deux, l'une étant une étude préliminaire à l'autre, est particulièrement instructive.

La première ne peut être vue qu'à travers un trou percé dans une paroi, installant ainsi une profondeur par évidement, sur le modèle de la composition interne de l'œil:

un orifice, à partir duquel se forme, sur l'enveloppe intérieure, une projection. Cette projection se fait sur un fond qui, de fait, n'en est plus un: des feuilles d'une matière brune sont placées autour du corps ou même sur les membres. Le corps est entouré d'une ligne noire, qui empêche qu'on puisse le voir comme un relief se détachant sur le fond de la surface brune, qui invite au contraire à le voir comme s'il s'enfonçait dans cette matière. Dans cette étude préliminaire, la profondeur se creuse dans l'enveloppe, la projection recule dans la matière même de cette dernière et commence à y dessiner son empreinte.

La seconde se présente comme une déchirure dans une toile noire, derrière laquelle on découvre un corps de femme étendu dans un paysage: la vision est incomplète, les parties visibles sont tout juste reconnaissables. On assiste ici à la même perversion du dispositif de la profondeur: de trou en déchirure et de déchirure en fente, l'œil du spectateur est censé reconnaître, au premier plan de cette masse rose étalée dans l'herbe, dans une forme qui ne semble à première vue qu'une autre vague déchirure, la forme d'une vulve qui lui indique, par contiguïté, la présence d'un corps féminin. Il y a ici, certes, une profondeur, mais c'est déjà celle du creusement, de la fissure ou de la déchirure, et non celle du relief et du modelé.

Dans un cas comme dans l'autre, la figure principale est celle de *l'enveloppe*, qu'elle soit saisie de l'extérieur comme une forme vide ou de l'intérieur comme une surface de projection des corps en vue d'y former une empreinte. En somme, Duchamp est en train, alors, d'inventer le dispositif de l'empreinte et du moule et d'imaginer la représentation du corps comme une représentation «en creux».

Mais ces quelques observations sur les enveloppes «extérieures» invitent à un commentaire plus général: il est bien clair maintenant que la figure de l'empreinte n'est pas d'abord érotique ou sexuelle, mais qu'elle rencontre, massivement mais occasionnellement, la thématique sexuelle et érotique. La figure de l'empreinte est très exactement le mode sous lequel Duchamp entend non pas représenter (car il le «représente» en partie de manière iconique et figurative) mais *signifier* le corps humain, comme un jeu d'enveloppes et d'empreintes en abîme: moulages de l'intérieur, enveloppes viscérales qui

semblent des moulages de l'intérieur du corps, corps eux-mêmes, enfin, qui semblent soit des enveloppes vides soit des empreintes dans des moules.

Signifier le corps humain comme un jeu d'inscriptions et d'empreintes, c'est conférer à sa représentation une toute autre dimension que celle d'une icône. Comme insiste justement Herman Parret, la peinture de Duchamp fuit le symbolisme, l'allégorie et la métaphore, elle est «indicielle». Mais il faut entendre ici «indice» non pas au sens de la simple métonymie narrative, qui fait que tout événement peut être signalé par la manifestation de ses conséquences, mais au sens de l'inscription durable dans une matière: Duchamp s'efforce de saisir et de conserver dans la matière de la peinture la trace et l'inscription reconnaissable d'un contact éphémère, d'un passage fugace et d'un retour toujours différé; il cherche à imprimer une absence, pourtant si présente dans la forme abandonnée dans l'empreinte, un fantôme, en somme, celui du corps humain.

Il ne s'agit plus alors de *représenter* mais d'*inscrire*, d'imprimer ce qui ne peut directement être saisi. On voit bien que, du même coup, le processus sémiotique est inscrit dans une perspective phénoménologique: celle de la présence et des modalités de la présence. Nous avançons pour commencer, à propos de l'interaction entre la *chose* et l'*objet*, qu'un basculement des *modes d'existence* (actuel et réel/virtuel et potentiel) était requis. Nous pouvons maintenant ajouter que seule la *figure*, la *forme-empreinte*, témoigne de la présence de ses divers modes de «remplissement», et aussi de leur identité figurative (comme l'indique le terme de «figure»).

Conclusion: empreinte, concept et signature

Le moule du visage, ainsi que les moulages qu'on peut en tirer, est doublement une marque d'identité: en tant

que visage et en tant qu'empreinte. En tant que visage, il constitue le «meilleur échantillon» de l'identité corporelle, et son pouvoir individualisant est, pour des raisons qui restent à explorer, beaucoup plus fort que bien d'autres, plus fréquemment utilisés par Duchamp: sexes, seins, torsos, etc. En tant qu'empreinte, il constitue une identité stable, qui résiste aux aléas de la chair et du temps et qui supporte l'absence, même définitive.

Les femmes peintes par Duchamp n'ont le plus souvent pas de visage, *a fortiori* quand elles n'ont plus de corps et rien que des viscères. En revanche, les hommes (Docteur Dumouchel et lui-même, dans son *Autoportrait* de 1968 [ill. 12]) ont un visage. Peut-être peut-on retrouver là un principe de généralité que l'absence de relations d'analogie et d'équivalence interdisait. Le corps des femmes est «générique» en ce qu'il est essentiel; celui des hommes, à commencer par celui de l'artiste, est «individuel» parce qu'il est accidentel: la présence ou l'absence des visages est alors à rapprocher de ce que nous disions plus haut du «féminin» et du «masculin»: le «masculin» n'est qu'une des possibilités d'actualisation et de «remplissement» de l'enveloppe intérieure du «féminin» et de son empreinte inscrite sur la toile.

Le visage ne peut pas, chez Duchamp¹⁶, subir le processus d'excavation et de désincarnation qui mettrait à nu la «machine» et son enveloppe intérieure; aussi son moulage ou sa représentation peinte conservent-ils leur caractère de signature irréductiblement individuelle (M. Dumouchel a un nom propre, tout comme l'autoportrait de l'artiste, alors que les femmes ne sont que des «vierges» ou des «mariées»). En revanche, l'empreinte du corps féminin sans visage, son enveloppe extérieure ou son empreinte intérieure ont valeur de signature de l'espèce toute entière, ou du moins ici du «genre» féminin en tant que tel.

NOTES

1. U. Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.

2. Notamment dans D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

3. Selon la proposition d'A. Zinna, «L'objet et ses interfaces», dans J. Fontanille et A. Zinna (dir.), *Les Objets au quotidien*, Limoges, Pulim (à paraître).

4. Pour convaincre du rôle du débrayage dans l'*empreinte*, on peut appeler à la barre des témoins U. Eco : «*L'empreinte est un signe en tant qu'elle est fondamentalement une expression qui renvoie à un contenu, et un contenu est toujours général. Lorsque Robinson découvre une empreinte sur le sable, il ne dit pas Vendredi est passé par là, mais Une créature humaine est passée par là*» (*op. cit.*, p. 378). Dans le processus d'interprétation de l'empreinte, en une première phase, le contenu est générique: cette généricité implique un débrayage à partir du corps individuel qui a laissé sa trace.

5. Comme il s'agit là seulement du principe de stabilisation de la figure, et non de sa capacité à représenter par analogie une autre figure, il vaudrait mieux parler d'*hypoicône* et réserver le terme d'*icône* au deuxième cas. Cf. J.-F. Bordron, «Réflexions sur la genèse esthétique du sens», *Protée*, vol. 26, n° 2, 1998, p. 87-104.

6. On conviendra ici de distinguer l'*empreinte* et le *moule* de la manière suivante : l'empreinte est le cas générique minimal ; le moulage y ajoute une procédure concertée, programmée et volontaire (un *vouloir faire* et un *savoir faire*, en quelque sorte) ; en outre, si l'empreinte peut être partielle, imparfaite et accidentelle, le moulage doit être complet, le plus fidèle possible, etc. On peut faire un *moulage* aussi bien à partir d'une empreinte qu'à partir d'un moule, mais il s'agit alors de la restitution de la forme absente, grâce à laquelle l'*objet* vient prendre la place de la *chose* absente, il ne s'agit plus de la *figure* (empreinte ou moule) qui assure la stabilité et l'identité du couple « chose/objet ».

7. U. Eco répond à une discussion de Bacchini en ces termes : «*Bacchini dit que l'empreinte est séparée temporellement de l'objet imprimeur, mais non spatialement, car elle est "contiguë" à l'objet imprimeur, auquel elle correspond point par point. Il me semble que l'on confond ici la coprésence temporelle, la contiguïté spatiale et le rapport de congruence (un rapport purement formel, qui subsiste également dans le cas du masque mortuaire d'une personne disparue depuis longtemps)*» (*op. cit.*, p. 379). On peut donner raison à Eco, en ce sens que la contiguïté spatiale ou la coprésence temporelle éphémère entre le corps et l'empreinte laisse place, dans la durée, à une congruence purement morphologique ; le passage de l'une à l'autre repose toujours sur le *débrayage* de la forme congruente par rapport au corps qui l'a produite, et ce débrayage

est à la fois ou indifféremment spatial et/ou temporel.

8. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

9. Ici même, p. 89.

10. Ici même, p. 90.

11. Nous avons identifié, sous forme de dessin sur papier, annotée et commentée par Duchamp, une ébauche de cette figure (dans J. Mink, *Marcel Duchamp*, Köln, Taschen, 1995, p. 61). Cette ébauche, intitulée *Cylindre sexe (guêpe)* (1934, coll. A. Schwarz, Milan), est composée d'un cylindre enveloppé d'un cône, auquel les annotations attribuent des propriétés de rotation, d'échauffement, de ventilation et de circulation entre un «réservoir» et un «archétype» extérieurs à la figure.

12. Ici même, p. 99.

13. Pour préciser ce point, qui pourrait nous mener sur le chemin des signes de l'ergonomie, on pourrait comparer le rôle de l'empreinte corporelle sur l'instrument à celle de l'icône dans un pictogramme : sur le pictogramme qui nous interdit de fumer dans les lieux publics, une cigarette allumée est représentée et barrée de rouge, mais cette image ne signifie pas pour autant «ceci n'est pas une cigarette» ; il faut donc interpréter le pictogramme dans le sens de l'acte, sur lequel il fait porter une interdiction, et non dans celui de la représentation de l'objet ; de la même manière, l'instrument, par l'ergonomie de sa forme, dit bien à quelle partie du corps il s'adresse, mais il faut l'interpréter dans le sens de l'acte qu'il permet d'accomplir, et non comme une représentation en moulage de l'organe.

14. H. Parret interprète le motif du «gaz d'éclairage» comme une représentation des fluides masculins, susceptibles de combler, comme les autres fluides qui les occupent, les organes internes féminins. Mais, dans ce cas, les propriétés d'expansion du gaz en font un bien meilleur candidat au rôle de «moulage interne» que toute autre partie du corps masculin, puisqu'il est susceptible d'adopter strictement la forme de l'«enveloppe» intérieure.

15. Dans l'étude déjà évoquée plusieurs fois, H. Parret évoque la prédilection de Duchamp pour le thème de l'«infra-mince» : deux domaines, deux figures, deux contraires ne sont séparés que par une pellicule infime et, emboîtés l'un dans l'autre, ils apparaissent de fait comme des complémentaires. Sous le régime des frontières catégorielles «infra-minces», les oppositions sont donc converties en contiguïtés, en emboîtements inséparables.

16. La tentative signalée par H. Parret d'un moulage en plâtre, qui s'enfonce dans la joue d'un visage, rend celui-ci, justement, méconnaissable en tant que tel.

L'ordinateur de Chris Marker.

Mélancolie et intermédialité

Johanne Villeneuve – page 7

Cet article est une contribution à la définition de l'intermédialité. Dans un premier temps, il décrit les médiations modernes d'après leur caractère paradoxal : le fait que l'effacement du médium soit compris, par exemple, comme le signe même de son efficacité. Dans ce contexte, on peut considérer l'intermédialité comme une certaine dramatisation du paradoxe de la médiation, au sens où l'intermédialité serait la figure de la médiation dans la médiation même. Dans un second temps, cet article se porte vers le film de Chris Marker, *Level Five*, qu'il désigne comme un *locus* où cette figure peut être déployée depuis la médiation des morts, la mélancolie et les catastrophes du XX^e siècle – une mélancolie plus proche néanmoins des anciennes conceptions des humeurs (Aristote) que des ruines romantiques.

This paper attempts to define "intermediality". First, it describes modern mediations in their paradoxical aspect : the fact that the medium's transparency, for example, could be understood as a sign of its efficiency. In this context, intermediality can be considered as a certain dramatization of the paradox of mediation, which is to say that intermediality is the core of mediation itself. Secondly, the paper deals with Chris Marker's film *Level Five* as a *locus* where the figure of intermediality can be displayed within the mediation of the dead, melancholy and the disasters of the XXth century – a melancholy nevertheless much more akin to ancient conceptions of humors (Aristotle) than to the romantic imagination of Ruins.

Cris et médiations entre les arts : de Lessing à Bacon

Johanne Lamoureux – page 13

À travers sa disqualification sémiotique du cri comme motif de la peinture et de la sculpture, Lessing inaugure la position moderniste qui postulera la séparation des médiums en autant de domaines autonomes. En amont et en aval de cet interdit, le présent article analyse quelques œuvres peintes qui paraissent confirmer que le cri entraîne un brouillage des médiums. Et certains artistes semblent avoir représenté le cri afin, précisément, de jouer sur ce glissement. À partir des papes hurlants de Francis Bacon, où s'enchevêtrent des références et des matériaux empruntés à la peinture, à la photographie et au cinéma, nous distinguerons deux usages de la médiation photographique : d'une part, en tant que la photographie introduit dans les processus de fabrication de l'image un contact distancié entre le peintre et le modèle, entre le sujet et l'objet et, d'autre part, en tant qu'elle est, selon la formule de l'artiste, transformée en « humus » par l'usure qu'elle connaît dans l'atelier du peintre, la médiation photographique sert paradoxalement à confirmer l'homogénéité picturale de l'image produite.

Lessing's semiotic disqualification of the scream as a proper motif for painting and sculpture inaugurates the modernist stance that will later seek to separate the mediums of art in autonomous domains and, as such, it deserves a detailed analysis. A reading of pictorial examples historically located on both sides of Lessing's interdiction will seem to re-enforce the latter's conception that the depiction of screaming entails a blurring of mediums. Yet some artists have deliberately used the motif of the scream to play on that very effect. Discussing Francis Bacon's series of screaming popes, whose process intertwine painting, photography and cinema, either as sources or material, the present article distinguishes two different roles of photography as mediation : on the one

hand, in Bacon's process of image-making, photography introduces a " distancing connection " between painter and model or object and subject ; on the other hand, once transformed into " humus ", to quote the artist, by the testing conditions of his studio, photographic mediation paradoxically confirms the painterly homogeneity of the final image.

Du pictural au photographique. Une rencontre re-visée

Marie-Josée Pinard – page 23

De cette rencontre entre le pictural et le photographique advenue au XIX^e siècle, la littérature ne semble avoir retenu que le « portrait » dé-fait du pictural : une défection, à la fois proposée comme un « manque qui s'inscrit » dans l'ordre de sa performance mimétique et comme une symbolique de son « re-trait » de l'autre vers soi. De l'avènement de cette prolongation mécanique du geste de l'artiste, on a dé-crié haut et fort à la mort de la peinture ! Que cela soit par le manque de transférabilité de son vocabulaire analytique ou par l'insuffisance de son rendu mimétique, toute la problématique de cette rencontre s'est échafaudée autour de l'adéquation platonicienne du rapport au même. « Autre » est cette lecture que nous proposons – lecture différentielle de cette rencontre « originaire » qui, en utilisant comme élément vectoriel la portabilité, s'inscrit davantage comme une des étapes médiatiques d'un monde qui se veut de plus en plus idéal.

From the 19th century meeting of the Pictorial and the Photographic, literature seems to have retained only the deconstructed " Portrait " of the Pictorial : a deflection presented at the same time as a gap in its mimetic performance and as a symbol of its displacement from the " other " to the " self ". With the advent of this mechanical extension of the artist's stroke, the death of Painting was announced ! Either because of a lack of transferability of its analytic vocabulary, or because of the insufficient mimetic possibilities of Painting, the interpretation of this meeting was developed mainly on the basis of the " Platonician " concordance of copies to the original. We propose an other reading, a differential interpretation of this " seminal " encounter, which, through the use of portability as a vector, becomes one of the steps in the mediatic development of a world becoming more and more virtual.

Dépression du spectacle de la sur-nature :

réflexions autour du travail de Diana Thater

Christine Ross – page 43

La vidéographie intéressée par la question du *spectacle* pose la question de l'histoire du développement technologique et de son rôle dans la constitution du sujet moderne. Les installations vidéo de Diana Thater doivent être perçues comme une pratique de *dépression* de la relation (post)moderne entre subjectivité et technologie. L'objectif du présent article est double. D'abord, cerner les possibilités actuelles de mise en scène critique du spectacle. Ensuite, voir en quoi les stratégies esthétiques de *dépression* de l'image électronique se rapportent aux mutations de la subjectivité contemporaine en cours depuis les années 60.

When video art speculates on the question of the *spectacle*, it questions the history of technological development and its role in the constitution of modern subject. Diana Thater's video installations must be seen as a practice which *depresses* the (post)modern relationship between subjectivity and technology. Two main objectives underlie the present

article. First, to circumscribe possible ways of staging the spectacle in critical terms. Second, to examine how aesthetic strategies of depression of the electronic image can be explained in light of the mutations of contemporary subjectivity occurring since the 1960s.

L'histoire ruinée, les maîtres trahis. De l'adaptation
Olivier Asselin – page 53

Dans l'histoire des rapports entre les arts, l'adaptation – la transposition d'une œuvre d'un genre à un autre, d'un médium à un autre – a toujours joué un rôle central. Le postulat de base de toute adaptation est que les médias sont traduisibles les uns dans les autres ou, au moins, que l'essentiel d'une œuvre – le « contenu », l'« histoire », le « référent », le « sens », par opposition à la « forme », au « récit », au « signifiant » – peut passer d'un médium à l'autre. Contre ce postulat, certains préfèrent penser que l'adaptation est impossible, qu'une œuvre est toujours intraduisible et que toute traduction est toujours une nouvelle œuvre. L'adaptation télévisuelle de l'adaptation théâtrale des *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard fournit ici l'occasion d'examiner certaines de ces questions – en particulier celles de l'adaptation de la voix narrative et des temps, du point de vue et des lieux.

Adaptation – the transposition of a work from a genre or a medium to another – has played a central role in the history of the relations between the arts. The main postulate of any adaptation is that mediums are translatable: it is assumed that the “content” of a work – its “reference”, its “sense”, the “story”, by opposition to its “form”, its “signifier”, the “narration” – may be conveyed from one medium to another with no great loss. Against this postulate, some consider that adaptation is simply impossible: a work is always untranslatable, a translation is always a new work. *Maîtres anciens*, the recent adaptation for television of a stage adaptation of text by Thomas Bernhard, raises many of these issues – in particular, those of the adaptation of narrative voice and time, of point of view and spaces.

D'un art du mouvement à un art en mouvement :
du cinéma au théâtre

Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos – page 65

Dans cet article nous proposons d'éclairer certaines modalités du théâtre de l'image, pour tenter de saisir comment ce théâtre, créateur d'images multidimensionnelles, est en train de bouleverser le régime habituel de vision du spectateur et son rapport traditionnel à la représentation. Pour ce faire, nous puisons nos exemples dans *Vinci*, œuvre emblématique de celui qui, au Québec, a la réputation de véritable « faiseur d'images », l'auteur, metteur en scène, cinéaste et comédien Robert Lepage. Ce choix est motivé par le fait que l'œuvre de cet artiste prolifique et polyvalent est non seulement représentative de la nouvelle poétique qui semble sourdre de l'ère informatique et de la culture médiatique, mais constitue un terrain de choix permettant de mieux rendre compte des conséquences épistémologiques du croisement des médias dans la production culturelle contemporaine et de la manière dont le théâtre de l'image participe au renouveau de l'écriture et de la pensée.

In this article we propose to shed light upon certain modalities at work in the “théâtre de l'image”, in an attempt to understand how this theatre, creator of multi-dimensional images, is altering drastically the spectators' viewing process and their traditional relationship with the performance. To do so, we will draw upon examples from *Vinci*, a play emblematic of the work of author, director, filmmaker and actor, Robert Lepage, well-known in Quebec as a veritable “faiseur d'images”. Our choice is based on the fact that this is a work by a prolific and versatile artist that is not only representative of the new poetics that seem to spring from the computer age and the media culture, but that provides as well a fertile site for an evaluation of the epistemological consequences of an intersection of media in contemporary cultural production and of the way in which the “théâtre de l'image” participates in a renewal of the process of writing and of thinking.

Fonction rhétorique de la référence intermédiaire:
sida, témoignage et intermédialité

Michel Fournier – page 75

Plusieurs manifestations culturelles liées au sida sont marquées par la présence d'une intertextualité faisant appel aux productions de différents médias. Ces références prennent part à la construction d'un objet sémiotique particulier et se présentent comme autant d'appels destinés à informer sa réception. Cet article se propose de mettre en relief la fonction rhétorique de la référence intermédiaire, en prenant le témoignage pour objet. En plus de participer à la constitution d'une figure d'énonciation destinée à donner au témoignage son efficacité, ces références conduisent à la formation d'un espace commun, qui est lui-même traversé par une série de conflits sociaux. Ce texte cherche alors à montrer comment les références intermédiaires inscrivent la prise de parole dans un nouvel espace symbolique, qui émerge à la croisée de différents médias.

Many cultural productions related to AIDS present an intertextuality where different medias are integrated. Those references take part in the construction of a specific semiotic object and try to inform the reception of this object. This article attempts to focus on the rhetorical function of the intermediatic reference by studying testimony. In addition to participating in the creation of an *ethos* whose purpose is to ensure the effectiveness of the testimony, those references contribute to the formation of a common space, where different social conflicts appear. This article tries to show how intermediatic references situate the appropriation of discourse in a new symbolic space, which is emerging at the intersection of different medias.

Le corps selon Duchamp

Herman Parret – page 89

Duchamp est glorifié comme le fondateur de l'art conceptuel. Toutefois, l'arsenal duchampien est rempli avant tout de concepts-corps. La pratique duchampienne met en scène le concept de corps essentiel, de sa mécanique, de ses fragments, de ses indices. Il se révèle impossible de penser le corps duchampien sans prendre en compte la nécessité de

l'empreinte. La « gloire des empreintes » introduit une topologie de l'infra-mince, thème que Duchamp va développer tout au long de ses *Notes*.

Duchamp is highly appreciated as the founder of conceptual art. However, it has not been stressed enough that Duchamp develops a coherent practice of the concept-body. The concept of the essential body is put forward, with its mechanics, its fragments, its indices. It is impossible to think the duchampian body without taking into account the necessity of the printing. The “glory of the print” introduces a topology of the “infra-mince”, a theme which has been developed by Duchamp in his *Notes*.

Enveloppes, prothèses et empreintes:

le corps postmoderne

(à propos et à partir de l'étude d'Herman Parret)

Jacques Fontanille – page 101

À la lecture du texte d'Herman Parret, consacré à Marcel Duchamp, apparaît de toute évidence qu'une autre sémiologie figurative se met en place: là où on attendrait une sémiologie (plus ou moins) iconique, dans l'ordre de la représentation des corps (féminins, notamment), Duchamp joue de la contiguïté et de l'empreinte, c'est-à-dire de relations indicelles. Pourtant, l'empreinte est aussi une figure hypoiconique, dans la mesure où elle propose un simulacre et une certaine équivalence d'un corps qui a été en contact avec une forme matérielle, et qui a laissé une trace (une inscription) comme témoignage de ce contact et de son identité en tant que corps. Une sémiologie de l'empreinte se dessine alors, comme une espèce particulière de la mémoire du discours, la *mémoire propre à la syntaxe figurative*: dès lors que les figures du monde naturel sont considérées comme des « corps », leurs interactions sont inscrites sur leurs enveloppes respectives, et ces inscriptions sont ensuite interprétables comme des figures de discours. Chez Duchamp, un des résultats les plus remarquables du dispositif de l'empreinte est de faire du masculin le moulage ou le complément figuratif, accidentel et contingent, de l'empreinte du féminin.

In Herman Parret's paper, devoted to Marcel Duchamp, it seems obvious that a new figurative semiosis is being set up: where one expects a (more or less) iconic semiosis, in terms of pictorial representation of the human body (especially feminine), one finds indexical relations, given Duchamp's use of contiguity and “imprint”. Nevertheless, an imprint is also a hypoiconic figure, insofar as it offers a simulacrum and a kind of “equivalent”, produced by a specific body coming into contact with a material which has conserved its shape, maintaining its identity as a body. A semiotics of “imprints” is thus put forth, a memory of discourse, that is, the Memory of figurative syntax: if figures of the natural world are considered as bodies, then their interactions are inscribed on their respective envelopes, and these inscriptions are interpretable as figures of discourse. In Marcel Duchamp's paintings, one of the most remarkable results of this “imprinting” device is that the masculine body becomes an accidental and contingent cast, or a figurative complement of the imprint of the feminine body.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Olivier Asselin

Olivier Asselin est professeur à l'Université Concordia, où il enseigne l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Il s'intéresse particulièrement à l'esthétique du XVIII^e siècle et à l'art contemporain. Il a collaboré à diverses revues (*Parachute*, *Trois*, *La recherche photographique*, *Protée*) et a réalisé quelques films : *La liberté d'une statue* (1990), *Le siège de l'âme* (1997) et *Maîtres anciens* (1997). Il travaille actuellement sur deux projets de recherche : l'un sur « Les manipulations identitaires dans l'art contemporain » (avec C. Ross et J. Lamoureux), l'autre sur « Les fictions historiques dans la modernité » (avec J. Lamoureux et L. Lacroix).

Denis Bellemare

Denis Bellemare enseigne le cinéma au baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses travaux en sémiotique et en psychanalyse des arts et du cinéma se concentrent autour de la perception et de la projection. Ses recherches récentes ont porté sur le cinéma et la mélancolie. Il travaille actuellement sur le cinéma québécois et sur le cinéma portugais.

Jacques Fontanille

Jacques Fontanille, professeur de sémiotique à l'Université de Limoges, membre senior de l'Institut Universitaire de France (chaire de Sémiotique), dirige l'équipe CNRS « Centre de Recherches Sémiotiques ». Il occupe actuellement, par ailleurs, les fonctions de président honoraire de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle et de représentant de la France au comité directeur de l'Association Internationale de Sémiotique. Il est responsable de la revue *Nouveaux Actes Sémiotiques* et de la collection d'accompagnement *NAS*, éditée par Pulim. Il a dirigé sept ouvrages collectifs : *Sémiotique et Enseignement du français*, *Langue Française*, n° 61, (Larousse) ; *Le Discours aspectualisé* (Pulim) ; *La Quantité et ses modulations qualitatives* (Pulim) ; *Le Devenir* (Pulim) ; *Les Métiers de la sémiotique*, avec Guy Barrier (Pulim) ; *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, avec J.-F. Bordron, *Langages*, n° 137 (Larousse). Il a également publié : *Le Savoir Partagé* (Hadès-Benjamins) ; *Les Espaces subjectifs* (Hachette) ; *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, avec A.J. Greimas (Le Seuil) ; *Semiotica de las pasiones. El seminario* (Morphée) ; *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière* (P.U.F.) ; *Tension et Signification*, avec C. Zilberberg (Mardaga) ; *Sémiotique et littérature : essais de méthode* (P.U.F.) ; *Sémiotique du discours* (Pulim). Il prépare actuellement un ouvrage intitulé *Sémiotique du corps*.

Michel Fournier

Michel Fournier est étudiant au doctorat en littérature française à l'Université de Toronto. Il prépare une thèse sur l'émergence de la catégorie esthétique et culturelle de roman en France au XVII^e siècle. Il a fait sa maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal où, en parallèle, il a participé à un groupe de recherche sur l'identité sexuée dans les littératures du sida.

Marie Fraser

Marie Fraser est historienne de l'art et commissaire indépendante. Elle poursuit actuellement un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Sa thèse porte sur la fonction des récits et le problème de la narration dans l'art contemporain.

Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos

Toutes deux professeures titulaires au département des littératures de l'Université Laval (Québec), elles enseignent au programme d'études théâtrales et sont rattachées au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ). Elles mènent depuis quelques années des recherches subventionnées par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) sur le théâtre de Robert Lepage. Elles ont diffusé les résultats de ces recherches sous forme de séminaires ou de communications dans des colloques nationaux et internationaux. Elles ont aussi publié sur le sujet dans des revues (*Théâtre/Public*, *Nuit Blanche*, etc.) et dans des collectifs (dont le plus récent *Les Écrans sur la scène*, s. la dir. de Béatrice Picon-Vallin, Éd. L'Âge d'homme, 1998). Elles ont également dirigé un ouvrage collectif intitulé *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme* (Nuit blanche éditeur, 1997).

Johanne Lamoureux

Johanne Lamoureux est professeure agrégée au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été la commissaire et l'auteur des catalogues *Seeing in Tongues. Le Bout de la langue* (Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 1995) et *Irene F. Whitome. Bio-fictions* (Musée du Québec, 2000). Une anthologie de ses textes sur les pratiques *in situ* paraîtra en avril 2001 sous le titre de *L'Art insituable* (Montréal, Espace 3D). Ses recherches actuelles portent sur les fictions historiques et sur les manipulations identitaires.

Herman Parret

Herman Parret est professeur à l'Université de Louvain (Belgique) où il enseigne la philosophie du langage et l'esthétique. Parmi ses publications récentes : (dir.) *Peirce and Value Theory. On Peircean Ethics and Aesthetics*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1994 ; (dir.) *Kant's*

Ästhetik/Kants Aesthetics/L'esthétique de Kant, Berlin/New York, Verlag, 1998 ; *L'Esthétique de la communication*, Bruxelles, Ousia, 1999. Deux nouveaux livres sont à paraître : *Sillages kantiens. Présences de la critique de la faculté de juger*, 2000 ; *Jalons esthétiques : de Baumgarten à Nietzsche et au-delà*, 2001.

Marie-Josée Pinard

Marie-Josée Pinard a enseigné au département d'arts, lettres et communications du Collège Jean-de-Brébeuf et est présentement professeure au département d'arts et lettres du Collège Bois-de-Boulogne. Elle détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal et prépare actuellement une thèse de doctorat en littérature comparée sur « Les nouvelles modalités historiques de la figure de l'artiste aux XIX^e et XX^e s. : le cas du Caravage ». Elle est membre-étudiante du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI).

Christine Ross

Christine Ross est professeure agrégée et directrice du département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill où elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art moderne, notamment des arts médiatiques. Elle est l'auteure de *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré* (Artexes, 1996). Parmi ses publications récentes, mentionnons « Redefinitions of abjection in contemporary performances of the female body » (*Res, Journal of Anthropology and Aesthetics*, 1997), « Inhibitions perceptives : ce que l'art contemporain a à dire aux sciences cognitives », dans L. Hugues et M.-J. Lafortune (dir.), *Thinking Across Culture : Interdisciplinarity Practices in Canadian Art History* (Artexes, 2001) et « Criticality from within : fantasy and distraction – an interview with Pipilotti Rist » (*Afterimage*, 2001).

Johanne Villeneuve

Johanne Villeneuve est professeure en littérature comparée et études cinématographiques à l'Université de Montréal. Membre du CRI, elle travaille sur la mémoire culturelle, l'utopie, la narrativité et l'image. Avec B. Neville et C. Dionne, elle a publié un collectif chez Nota Bene en 1999, *La Mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*. Un autre collectif paraîtra en 2001 chez SUNY, codirigé avec B. Neville (*Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*). Un essai sur la littérature, le cinéma et l'historiographie est à paraître prochainement chez Nota Bene (*Le Sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du diable*).

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 29, n° 1 : La Société des objets : problèmes d'interobjectivité
Volume 29, n° 2 : La Danse
Volume 29, n° 3 : L'Iconoclaste

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élane Cliche.
Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).
Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.
Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaim.
Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.
Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).
Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmieri. (Épuisé).
Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.
Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).
Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.
Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.
Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais.
Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.
Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.
Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE

VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDEROM ANNUEL)

INTERNET

Canada (T.T.C.) 33,35\$ (étudiants 17,25\$)
États-Unis 34\$
Autres pays 39\$

Canada (T.T.C.) 23\$ (étudiants 12,75\$)
États-Unis 23\$
Autres pays 23\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : PROTÉE, département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la signification.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.* Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le caractère gras, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.