

Liliane Terrier_Les dispositions relatives du texte et de l'image. 1999

Sommaire des séquences

0. Introduction

1. Le concept utile de déconstruction, de différance. 1.1. Le concept d'archi-. 1.2. Deux définitions d'ARCHI- (Robert électronique)
2. Le concept duchampien d'inframince
3. Dissoudre l'opposition texte/image: 3.1. L'ut pictura poesis et/ou le discours du tableau. 3.2. S'intéresser au texte de l'image.
4. Des écritures-figures: 4.1. Proust, un long extrait comme un tableau et son discours même. 4.2. Rousseau, sur un même protocole, un email des prés très neutre. 4.3. D'autres artistes les rejoignent.
5. Conclusion ouverte
6. Aide-mémoire. 6.1. L'Ut pictura poesis. 6.2 "L'Apocalypse" de Durer. Le rejet de l'Ut pictura poesis: "Le Laocoon de Lessing... "Comparant [Lessing] au Kant de La Critique de la faculté de juger... Bref commentaire du "Laocoon" par Paul Klee...

Déroulé du texte

0. Introduction

Au moment de donner le titre de ce texte à propos de la problématique "texte-image", j'ai spontanément rejeté l'expression usée et rebattue "Le rapport texte-image" pour "Les dispositions relatives du texte et de l'image": le pluriel de "dispositions", et la présence de l'adjectif "relatives" sont là pour brouiller l'ordre linéaire de l'énoncé traditionnel de la problématique texte-image, qui installe le texte en élément premier. On ne dit pas le rapport image-texte mais le rapport texte-image et pas seulement par souci d'euphonie.

J'opterai, à partir d'une double hypothèse d'analyse, pour un exposé-sampling organisé, de textes existants titrés, sur cette question classique, avec un corpus d'artistes volontairement réduit.

L'écriture propre au réseau internet, puise à deux composantes traditionnelles: le fragment, l'aphorisme, faisant figure de paragraphe (le paragraphe étant l'unité de contexte du mot-clé tel que l'a défini son inventeur Ted Nelson), le titre réduit à un mot ou une expression courte faisant figure de mot-clé, en ayant conscience qu'aujourd'hui, en pratiquant ces mode de titrage et de paragraphe, nous ne faisons qu'en "rajouter" à l'hypertextualisation latente du réseau.

À propos du sampling, on pourrait aussi dire qu'il n'est qu'une expression transparente de la déontologie universitaire, qui exige de citer ses sources. Le sampling élude la paraphrase. Exercice pédagogique qui devrait avoir pour résultat, la cristallisation éphémère d'un corpus d'oeuvres, selon un point de vue inédit, une nouvelle variation interprétative d'un passé artistique éloigné et récent qui affleurerait à des problématiques et des médiums très

contemporains. Mais ces opérations de sampling font cependant irrémédiablement penser aux lourds déplacements de terre de Smithson pour faire sa Spiral jetty, ou aux alignements de pierres de Long.

1. Le concept utile de déconstruction, de différance

La thèse derridienne, on la trouve sous une forme caricaturale, dans "Déconstruction, le langage dans tous ses états" de John R. Searle publié aux éditions de l'Éclat, 1992. Ce texte de Searle est lui-même consacré au livre du "derridien" J. Culler "On deconstruction". Page 8, il est dit que la déconstruction a pour ambition de déconstruire le "logocentrisme", qui désignerait "l'intérêt pour la vérité, la rationalité, la logique et le 'mot' qui marque la tradition philosophique occidentale."

Searle cite Culler: "Déconstruire un discours consiste à montrer comment il mine la philosophie à laquelle il prétend, ou la hiérarchie des oppositions auxquelles il fait appel, en identifiant dans le texte les opérations rhétoriques qui confèrent à son contenu un fondement présumé, son concept-clé ou ses prémisses."

Ainsi le déconstructionniste serait "à l'affût des oppositions binaires traditionnelles qui font partie de l'histoire intellectuelle occidentale. Celles-ci par exemple: parole/écriture, masculin/féminin, vérité/fiction, signifié/signifiant, réalité/apparence". Nous ajouterons ici texte/image, on reviendra brièvement, plus loin, sur le texte d'esthétique qui la révèle au XVIIIe siècle, le "Laocoon" de Lessing, texte en opposition à la théorie académique de l'Ut pictura poesis.

1.1. Le concept d'archi-

Searle poursuit l'explication: selon le déconstructionniste, "dans des oppositions de ce genre, le premier terme, celui qui se trouve à gauche, bénéficie d'un rang supérieur à celui qui est à droite [ce que nous avons déjà souligné], lequel est tenu pour 'une complication, une négation, une manifestation ou une perturbation du premier'. Il s'agit donc de miner ces oppositions, de renverser la hiérarchie. Le terme de droite devient le terme premier, le terme de gauche est un cas particulier, la condition de possibilité du terme de gauche. Ainsi, "l'homme et la femme sont l'un comme l'autre des variations de l'archi-femme", ce qui est assez stimulant, on doit le dire.

L'"archi-écriture" réforme le "concept vulgaire d'écriture" en fournissant un nouveau concept qui inclut désormais à la fois la parole et l'écriture. On pourrait d'ailleurs opérer un glissement rapide de l'opposition texte/image vers le couple parole/écriture.

On garde aujourd'hui cette hypothèse excessive, qu'on peut aussi considérer comme un médium artistique, mais qu'il reste à expérimenter en tant qu'hypothèse théorique: Le texte et l'image sont l'un comme l'autre des variations de l'archi-image.

1.2. Deux définitions d'ARCHI- (Robert électronique)

Préfixe (emprunté du grec arkhi-, marquant le premier rang) qui exprime la prééminence - notamment dans les titres : archichambellan [aRʃifäbèl(l)ä] (Hugo), archimaréchal [aRʃimaRefal] (Hugo), archiprince [aRʃipRës] (in T.L.F.) -, le degré extrême ou l'excès, et sert à composer des noms et des adjectifs. > Arch-, les articles précédents archange,

archevêque... et les suivants.

aRCHIPHONÈME [aRʃifónèm] n. m.

Ling. Ensemble des caractéristiques (traits distinctifs) pertinentes communes à deux phonèmes dont l'opposition est neutralisée, au moins dans certains contextes.

L'archiphonème [E] est caractérisé par les traits «antérieur», «oral», «non labialisé», communs aux phonèmes [e] «mi-fermé», et [è] «mi-ouvert», dans les contextes où l'opposition d'aperture est neutralisable : en syllabe fermée : perd [pèR], où le phonème mi-ouvert [è] est seul réalisable; en syllabe intérieure ouverte, où la variante est libre, souvent réalisée dans une forme d'aperture intermédiaire : maison [mezö] ou [mèzö].

2. Le concept duchampien d'inframince

Moins maximaliste, le concept duchampien d'inframince, pourrait aussi être considéré comme un médium artistique. Duchamp l'a inventé comme tel: on a un corpus de 46 notes manuscrites sur des rabats d'enveloppes, des papiers à lettres de grands hôtels internationaux et autres bribes élégantes de papier: On pourrait apprendre à les calligraphier par coeur:

note 3. "Porteur d'ombre"

Société anonyme des porteurs / d'ombre / représentée par toutes / les sources de lumière / soleil, lune, étoiles, bougies, feu —)

Portillons du métro — Les gens / qui passent au tout dernier moment / inframince

note 10. L'échange entre ce qu'on / offre aux regards [toute la mise en œuvre pour offrir / aux regards (tous les domaines)] / et le regard glacial du / public (qui aperçoit et / oublie immédiatement) / Très souvent / cet échange a la valeur d'une séparation inframince / (voulant dire que plus une chose est admirée / et regardée moins il y a sépa. / inf. m.

note 25. Le nacré, le moiré / l'irisé en général : / rapports avec / l'infra mince.

note 35. Tous les "identiques" aussi / identiques qu'ils soient, (et / plus ils sont identiques) se / rapprochent de cette / différence séparative infra / mince.

note 36. Les buées — sur surfaces polies (verre / cuivre / infra mince on peut dessiner et peut être rebuer / à volonté un dessin qui apparaîtrait / à la vapeur d'eau (ou autre).

Gabriel Orozco l'a repris, samplé en photographie.

Hajime Takeuchi a retrouvé chez des artistes japonais, ce même emprunt de médium dans des installations sonores et il l'a expérimenté lui-même dans le médium interactif (Hajime Takeuchi, "Inframince", CD-Rom, Paris, 1997, propriété de l'auteur).

note 45. à fleur

en essayant de mettre 1 surface plane / à fleur d'une autre surface plane / on passe par des moments infra minces.

L'inframince, donc, comme moment possible de l'archi-image.

Paul Matisse, préfacier du livre de fac-similés des "Notes sur l'inframince", Centre Georges Pompidou, 1981, définit l'inframince comme le champ artistique non manichéen où évolue Duchamp:

"Il devait y explorer le monde allusif et éphémère de la limite extrême des choses, ce seuil fragile et ultime qui sépare la réalité de sa totale disparition.

Les notes prises à l'époque du "Grand Verre" laisse entrevoir sa progression graduelle vers ce qu'il nommait la "co-intelligence des contraires". Et la réalisation que des notions opposées sont en fin de compte d'égale valeur le confirma dans son dédain pour tout engagement dans une cause contre une autre, pour les distinctions entre le bien et le mal, et même pour toute espèce de croyance.... accepter comme également valables, à la fois le sens et le non-sens... tout ce qu'il faisait naissait d'une faculté de compréhension absolument authentique.

C'est Paul Matisse qui parle. Mais il est vrai que le 1er juin 1968, Duchamp écrit de Lucerne sur une carte postale: "We left Paris a week ago with just enough gas to make Basel... [Il est à Lucerne avec Teeny, loin des événements parisiens]. "We hope that France will be all right again soon." Il meurt le 2 octobre 1968.

3. Dissoudre l'opposition texte/image

3.1. L'ut pictura poesis et/ou le discours du tableau

En paraphrasant Louis Marin, on pourrait dire que ce qu'on appelle communément le multimédia, peut nous donner "l'occasion de ré-ouvrir un de ces chantiers de recherche que le vers 361 de l'Art poétique d'Horace (lien) pourrait également désigner, celui consacré aux rapports du texte et de l'image comme on disait il y a plus de vingt ans et comme on continue, ici ou là, de le dire: occasion donc de reparcourir ce domaine de recherche". (Louis Marin, "Dans le laboratoire de l'écriture-figure" à propos de l'oeuvre de Picasso poète, Cahiers du musée national d'art moderne, Ut pictura poesis, n° 38, hiver 1991).

"Au titre d'une sémiologie du visuel, [accomplissant] alors ses premiers pas sous la houlette de la linguistique saussurienne, on se demandait s'il était possible d'étudier l'image comme du texte, sans que l'interrogation inverse _étudier le texte comme une image_ apparût avec la même urgence théorique et méthodique." L. M.

"Une sémiotique de deuxième génération s'attachera à l'étude des tensions texte-image dans des 'objets symbiotiques', écritures-figures, telles que les vanités: L'expérience critique que les écritures-figures, les textes-images, les lisibles-visibles permettent par leur créativité propre, consisterait à mesurer aussi rigoureusement que possible ces déplacements du linguistique et de l'iconique pour 'évaluer les forces', au sens de Nietzsche et de Deleuze, qui les provoquent à travers les lettres, les mots, les phrases, à travers les traits, les tracés, les figures, à travers les taches, les hachures, les configurations." L. M.

On peut s'attacher à l'étude d'une écriture-figure, un texte-image et y étudier les mêmes effets de déplacement. Louis Marin le fait remarquablement à propos de l'expérience de

Picasso dans son poème "Il neige au soleil", encre de Chine sur papier d'arches, en 11 états. Exercice de Louis Marin et de Picasso chercheurs associés dans le même laboratoire de l'écriture-figure, qui dévoile les déplacements "mutuels et réciproques" de l'iconique au linguistique dans le texte lui-même, au fil des 11 états, et se moque de la première sémiologie du visuel.(texte et illustration dans l'article "Dans le laboratoire de l'écriture-figure")

3.2. S'intéresser au texte de l'image

Louis Marin repère la question: "Pouvons-nous faire tenir un discours à l'image qui fût discours de l'image et non pas sur elle?": C'est le 'Lisez le tableau' isolé de la phrase qu'écrivait Poussin à Chanteloup 'Lisez l'histoire et le tableau' en lui envoyant La Manne (diapo) en 1637. "Lisez l'histoire" renvoyant à la problématique de l'illustration, qu'il faudrait rapporter à la théorie de l'Ut pictura poesis. Louis Marin ne méprise pas l'illustration qui est le nom du rapport traditionnel texte-image: "étudier les relations entre un texte et un tableau: un texte antérieur, ici un épisode de l'Exode, que l'oeuvre illustre. Par delà une recherche simplement et directement iconographique, se demander comment, par quels moyens un récit devenait une image, quelles nécessités propres au médium pictural et à la substance visuelle, aux modes visuelles de perception et de contemplation de l'oeuvre, le peintre devait assumer pour raconter 'visuellement' l'histoire qui constituait le sujet de son oeuvre; à quelles contraintes il devait obéir, contraintes issues des catégorisations les plus générales de l'espace, du temps et de leur représentation qu'il trouvait à ce moment-là de l'histoire et dans ce lieu-là de la culture, contraintes qui étaient comme autant de lois et de normes réglant l'invention du peintre dans son travail créateur, comme la contemplation du spectateur de l'oeuvre [revoir les règles de l'Ut pictura poesis]. L'étude des relations entre le texte et l'image ne pouvait se borner à cette phase d'"illustration" du texte par l'image, quelle que fût par ailleurs la complexité de ces procès que je nomme trop rapidement d'illustration."

4. Des écritures-figures

Je proposerai ici simplement, par une pirouette, de remplacer, Nicolas Poussin et Pablo Picasso par Marcel Proust et Jean-Jacques Rousseau. Le travail de Louis Marin me semble à l'oeuvre dans l'écriture même de La recherche de Proust et Les Rêveries du promeneur solitaire de Rousseau qui réunissent l'image et le discours de l'image dans un rapport inframince, ou l'opposition binaire texte-image s'annihile au profit de l'image. Et si l'image est écriture, on retombe sur nos pieds derridiens.

Louis Marin glisse de l'image à tableau, et nous-même glissons d'image vers le sujet d'A la recherche ou des Rêveries, les images vues, que le regard singulier ou collectif cadre, des vedute. Proust, Duchamp, Rousseau ont aussi en commun, comme Robert Franck de préférer aux images, les images faites par les choses elles-mêmes, les ombres, les reflets, avec des bribes de phrases à fleur d'image même.

4.1. Proust, un long extrait comme un tableau et son discours même:

"On n'entendait aucun bruit de pas dans les allées. Divisant la hauteur d'un arbre incertain, un invisible **oiseau** s'ingéniant à faire trouver la journée courte, explorait d'une note

prolongée, la solitude environnante, mais il recevait d'elle une réplique si unanime, un choc en retour si redoublé de silence et d'immobilité qu'on aurait dit qu'il venait d'arrêter pour toujours l'instant qu'il avait cherché à faire passer plus vite. La lumière tombait si implacable du ciel devenu fixe que l'on aurait voulu se soustraire à son attention, et l'eau dormante elle-même, dont des insectes irritaient perpétuellement le sommeil, rêvant sans doute de quelque Maelstrom imaginaire, augmentait le trouble où m'avait jeté la vue du flotteur de liège en semblant l'entraîner à toute vitesse sur les étendues silencieuses du ciel reflété; presque vertical il paraissait prêt à plonger et déjà je me demandais si, sans tenir compte du désir et de la crainte que j'avais de la connaître, je n'avais pas le devoir de faire prévenir Mlle Swann que le poisson mordait — quand il me fallut rejoindre en courant mon père et mon grand-père qui m'appelaient, étonnés que je ne les eusse pas suivis dans le petit chemin qui monte vers les champs et où ils s'étaient engagés. Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des **aubépines**. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir;...

Mais j'avais beau rester devant les **aubépines** à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret.....

Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'oeuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on aura cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un **écran** de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, et je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire. Alors me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une oeuvre qui diffère de celles que nous connaissions, ou bien si l'on nous mène devant un tableau dont nous n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre, mon grand-père m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit: "Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose; est-elle jolie!" En effet c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches. Elle aussi avait une parure de fête — de **ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses**, puisqu'un caprice contingent ne les applique pas comme les fêtes mondaines à un jour quelconque qui ne leur est pas spécialement destiné, qui n'a rien d'essentiellement férié — mais une parure plus riche encore, car les fleurs attachées sur la branche, les unes au-dessus des autres, de manière à ne laisser aucune place qui ne fût décorées, comme des pompons qui enguirlandent une houlette rococo, étaient "en couleur", par conséquent d'une qualité supérieure selon **l'esthétique de Combray**, si l'on en jugeait par l'échelle des prix dans le "magasin" de la Place, ou chez Camus où étaient plus chers ceux des biscuits qui étaient roses. Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose, celui où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. Et justement ces fleurs avaient choisi une de ces teintes de chose mangeable, ou de tendre

embellissement à une toilette pour une grande fête, qui, parce qu'elles leur présentent la raison de leur supériorité, sont celles qui semblent belles avec le plus d'évidence aux yeux des enfants, et à cause de cela, gardent toujours pour eux quelque chose de plus vif et de plus naturel que les autres teintes, même lorsqu'ils ont compris qu'elles ne promettaient rien à leur gourmandise et n'avaient pas été choisies par la couturière. Et certes, je l'avais tout de suite senti, comme devant les épines blanches mais avec plus d'émerveillement, que ce n'était pas facticement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festivité dans les fleurs, mais que c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée avec la naïveté d'une commerçante de village travaillant pour un reposoir, en surchargeant l'arbuste de ces rosettes d'un ton trop tendre ou d'un pompadour provincial. Au haut des branches, comme autant de ces petits rosiers aux pots cachés dans des papiers en dentelles, dont aux grandes fêtes on faisait rayonner sur l'autel les minces fusées, pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entrouvrant, laissaient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines et trahissaient plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irrésistible, de l'épine, qui, partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose. Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, **l'arbuste catholique et délicieux**.

La haie laissait voir à l'intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines entre lesquelles des giroflées ouvraient leur bourse fraîche, du rose odorant et passé d'un cuir ancien de Cordoue, tandis que sur le gravier **un long tuyau d'arrosage peint en vert**, déroulant ses circuits, dressait, aux points où il était percé, au-dessus des fleurs dont il imbibait les parfums, l'éventail vertical et prismatique de ses gouttelettes multicolores. Tout à coup, je m'arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier. Une fillette d'un blond roux qui avait l'air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait, levant un visage semé de taches roses. Ses yeux noirs brillaient et comme je ne savais pas alors, ni ne l'ai appris depuis, **réduire en ses éléments objectifs une impression forte**, comme je n'avais pas, ainsi qu'on dit, assez "d'esprit d'observation" pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puisqu'elle était blonde: de sorte que, peut-être si elle n'avait pas eu des yeux aussi noirs — ce qui frappait tant la première fois qu'on la voyait — je n'aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus.

Les impressions sensibles, fonctionnement du signe sensible.

Le processus est toujours le même chez Proust, développé par Gilles Deleuze dans "Proust et les signes", qui est l'ouvrage qui explicite dans le même mouvement Proust et [aussi] les signes, ce que sont les signes, qui sont au coeur de la question texte-image.

Trois mondes de signes en parallèle mais qui s'entrelacent, et dont "La recherche" nous fait faire l'apprentissage: les signes mondains (vides, mais rituels gestuels accompagnés de phrases qui procure cette excitation nerveuse vitale indispensable), les signes amoureux (règne de la télépathie ou plutôt de révélation d'un vide de communication entre les sexes),

les signes des impressions sensibles qui nous occupent ici, "clône" faible selon Proust et Deleuze, du signe artistique.

"En art et en littérature, quand l'intelligence survient, c'est toujours après, non pas avant: "l'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain après" (TR2, III, 88o)

"Il faut d'abord éprouver l'effet violent du signe, et que la pensée soit comme forcée de chercher le sens du signe.

Chez Proust, la pensée en général apparaît sous plusieurs formes: mémoire, désir, imagination, intelligence, faculté des essences mais dans le cas précis du temps qu'on perd et du temps perdu, c'est l'intelligence, seulement l'intelligence qui est capable de fournir l'effort de la pensée, ou d'interpréter le signe. C'est elle qui trouve, à condition de venir 'après'. Parmi toutes les formes de pensée, seule l'intelligence extrait les vérités de cet ordre." Ce qui explique ces très longs développements d'écriture qui ne sont là que pour les images et qui sont à la fois des images. Infraince et archi-image dans le texte, Proust est inillustrable.

4.2. Rousseau, sur un même protocole, un émail des prés très neutre

Rousseau expose et donne des conclusions mais peut ouvrir une actualisation imagée (cf notre prochain CD-Rom "Moments de Jean-Jacques Rousseau": même thème, mêmes fleurs autre découverte dans ce texte condensé des Rêveries : Septième promenade, page 1066, 67, 68

"Le règne minéral n'a rien en soi d'aimable et d'attrayant;...

Le règne animal est plus à notre portée et certainement mérite encore mieux d'être étudié...

Il faudra donc les étudier morts, les déchirer, les désosser, fouiller à loisir dans leurs entrailles palpitantes! Quel appareil affreux qu'un amphithéâtre anatomique, des cadavres puants, de baveuses et livides chairs, du sang, des intestins dégoûtants, des **squelettes** affreux, des vapeurs pestilentiellles! Ce n'est pas là, sur ma parole, que J. J. ira chercher ses amusements.

Brillantes fleurs, émail des prés, ombrages frais, ruisseaux, **bosquets**, (effet d'allitération avec squelettes) verdure, venez purifier mon imagination salie par tous ces hideux objets. Mon âme morte à tous les grands mouvements ne peut plus s'affecter que par des objets sensibles; je n'ai plus que des sensations, et ce n'est plus que par elles que la peine ou le plaisir peuvent m'atteindre ici bas. Attiré par les riants objets qui m'entourent, je les considère, je les contemple, je les compare, j'apprends enfin à les classer, et me voila tout d'un coup aussi botaniste qu'a besoin de l'être celui qui ne veut étudier la nature que pour trouver sans cesse de nouvelles raisons de l'aimer.

Je ne cherche point à m'instruire : il est trop tard etc.."

4.3. D'autres artistes les rejoignent

Kosuth/ou Sol LeWitt et Dan Graham, parce qu'ils sont des artistes conceptuels; Barbara Kruger et Jenny Holzer, parce qu'elles sont des artistes post-conceptuelles; d'ailleurs

Barbara Kruger "compare la femme, objet de fantasmes, à l'image et l'homme à la vocifération du slogan."; Christian Boltanski et Robert Frank; Lawrence Weiner et Claude Closky; Orozco et Gonzales-Torres; Art and Language et Tobias Rehberger, mais aussi des cinéastes, Bertolucci et Jacques Tati. Liste qu'on peut commencer à explorer.

Lawrence Weiner a vendu **BITS AND PIECES PUT TOGETHER TO PRESENT A SEMBLANCE** au Walker art center comme interface graphique de la home page du site muséal. Il s'agit d'une oeuvre de 1991, **BITS AND PIECES PUT TOGETHER TO PRESENT A SEMBLANCE**, en six cartouches de textes "actives", segments de phrase, écritures-figures, faisant figure de boutons sur lesquels on glisse le curseur en roll over pour faire apparaître, par inframince, le texte très prosaïque des menus ordinaires d'un site muséal. Après il n'y a plus qu'à cliquer, mais on perd notre Lawrence Weiner. Pour contempler l'oeuvre, nous restons en surface, en roll over.

Sous BITS AND PIECES, on trouve "Collection + ressources"; sous PUT TOGETHER, on trouve "Education+Comunity", sous TO PRESENT il y a "artistic programs": film/video, perform arts, visual art; sous A SEMBLANCE se cachent "gallery 9": artists projects, virtual design studio; sous OF A WHOLE il y a "general information": visiting the walker, calendar, member ship, contact information. Sous WALKER ART CENTER il y a "Lawrence Weiner, 1991"; Tout cela se voit sur <http://www.walkerart.org>.

On sait que le statement, la déclaration, l'énoncé est le médium de Weiner.

"... Qu'il s'agisse d'édifier une sculpture, de peindre ou de danser, quoi qu'il en soit l'information verbale est la manière la plus claire de la présenter. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise manière. Un livre est la manière la plus simple. Vous faites un livre aux moindres frais et quiconque est intéressé par votre travail peut l'acheter et avoir l'information. En un sens, dès l'instant que vous connaissez un de mes travaux, vous le possédez. Il n'y a pas moyen que je grimpe dans la tête de quelqu'un pour le lui enlever." Dissolution donc du programme weinerien, réussi enfin, dans internet, le réseau des réseaux.

Bertolucci: "**Un thé au Sahara**", Libération, 21 novembre 1990

"Par quoi peut-on remplacer la psychologie? À mon sens, par la physiologie, la présence charnelle des personnages, c'est à dire une compréhension située au delà des mots. Je pensais en permanence que mon film devait arriver au public par la voie de la "physicité", de la sensualité, de la carnalita, de la sueur, des pores de la peau. J'aime bien me faire écraser par l'écran. C'est le seul langage qui parle et lui seul. Il y a quinze ans, j'aurais fait dire des choses aux personnages. Aujourd'hui, ils se taisent et je montre autre chose: un paysage, une lumière, leur corps, jusqu'à arriver à un maximum, qui est la dernière partie du film où il n'y a plus un mot audible, rien d'autre que la langue des Touaregs que Kit ne parle pas. Ça devient un film sonore, mais muet. "The ultimate": on commence avec la fiction et la vérité prend le pouvoir dans le même temps, avec probablement la conscience de la caméra chez les figurants."

Mon propre essai sur la question: "[Ubersicht](#)" consultable sur le site labart/CIREN

Ludwig Wittgenstein encore dans "Remarques mêlées", 1949

"Il y a effectivement des cas dans lesquels le sens de ce que nous voulons dire flotte devant nous beaucoup plus clairement que nous ne sommes capables de l'exprimer par des mots. (Cela m'arrive très souvent). C'est alors comme si l'on voyait nettement l'image d'un rêve devant soi, mais sans pouvoir la décrire de façon à la faire voir aussi à quelqu'un d'autre. Et même il arrive souvent que pour l'écrivain (pour moi) l'image se dresse si constamment derrière les mots, que pour moi ceux-ci semblent la décrire."

5. Conclusion très ouverte

Sous forme d'une proposition pour réduire le bloc texte/image au paragraphe:

Le concept de suchi. La scène se passe à Sakamoto, banlieue nord de Kyoto, en avril 1999. Après un repas de suchi, avec saké, nous rentrons dans notre maison japonaise, nous nous allongeons pour dormir sur le futon, là se produit une métamorphose: le futon, le sol sous le futon et la terre sous la maison fusionnent en un élément qui est la portion de riz du suchi, tandis que dans le même temps, notre corps devient la languette de saumon attachée désespérément au riz dans le suchi. Le riz est du texte, le saumon l'image. Notre corps est l'image, la terre est le texte: irrémédiablement collés par inframince, comme le saumon adhère au riz, notre corps adhère au futon qui se confond avec le sol de la chambre et la terre. Le saumon et le riz, le corps et la terre, l'image et le texte irrémédiablement plaqués l'un à l'autre, image sur texte, verticalement ou horizontalement, avec toutes les variantes offertes par les designers.

note de Duchamp

45. à fleur

en essayant de mettre 1 surface plane / à fleur d'une autre surface plane / on passe par des moments infra minces.

autre note personnelle. Le sushi pourrait être rapportée à une esthétique néo-rococo, une esthétique du bibelot, du fragment, du paragraphe.

Le paragraphe est soit du texte, soit de l'image, soit de l'image-texte, soit du texte-image et aussi dans tous les cas de figure, le lieu obligé d'hyperliens.

6. Aide-mémoire

L'Ut pictura poesis

Bibliographie: Rensselaer W. Lee, "Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIIe siècles", Macula, Paris, 1991 pour l'édition française, 1967 éd. original

Daniel Soutif, Éditorial; Roger Pouivet, "Plaidoyer pour les signes"

Cahiers du musée national d'art moderne, "Ut pictura poesis", n°38, hiver 1991.

Tout est dit dans le vers 361 d'Horace

Le vers 361 de l'Art poétique d'Horace/ l'Ut pictura poesis:

"Ut pictura poesis. Erit quae, si proprius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;

Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen;
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit."

"Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres, reprises dix fois, font toujours plaisir."

Rensselaer W. Lee, dans son livre expose cette théorie littéraire, non conçue pour la peinture à l'origine, mais reprise par les théoriciens de l'art, qui entre 1550 et 1750, établiront la reconnaissance définitive d'une parenté étroite entre peinture et poésie, "les deux soeurs, différentes par leur moyens d'expression, mais identiques dans leur nature profonde, leur contenu et leur finalité. On citait la formule attribuée à Simonide par Plutarque: la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante."

En bref, "la théorie de l'Ut pictura poesis c'est la théorie humaniste de peinture. Cette théorie repose sur un présupposé fondamental: la bonne peinture consiste, comme la bonne poésie, en une imitation idéale de la nature humaine en action. Par conséquent, les peintres ont pour tâche, comme les poètes, d'exprimer une vérité générale, et non locale. À cette fin, ils recourent aux récits de la Bible, à la littérature de l'Antiquité gréco-romaine; ils en tirent des sujets qui représentent un intérêt universel (pour des raisons d'éducation, ces sujets sont alors connus de tout le monde). Les peintres doivent en outre déployer une grande variété d'émotions humaines, pour instruire mais aussi délecter l'humanité.

Les théoriciens de l'art du XVe siècle reprennent en bloc cette théorie antique de la littérature qui a ses racines chez Aristote et Horace et qui n'établissait des comparaisons entre poésie et peinture que pour définir la poésie, et ils l'appliquent à la peinture, pour laquelle elle n'avait pas été conçue.

La doctrine subit des inflexions à la Renaissance, pendant le maniérisme ou à l'âge baroque... Ce qui fournit de bonnes raisons d'être une théorie humaniste de la peinture, ce fut l'art italien lui-même: De Cimabue et Giotto, à Raphaël, Michel-Ange et Titien, il s'attache toujours à la vérité, il vise toujours à représenter l'action et l'émotion de l'homme. Les peintres puisent leur inspiration dans la grande poésie du passé ou du présent."

"L'Apocalypse" de Durer

Erwin Panofsky, "La vie et l'art d'Albrecht Durer", Hazan, page 88 et suivantes:

"L'entreprise de l'Apocalypse était neuve à deux égards. D'abord, parce qu'elle constituait le premier livre conçu et publié par un artiste, sans aide extérieure.

En second lieu, l'Apocalypse représente un type nouveau de livre illustré. [suit les catégories] Ce que Dürer voulait réaliser, c'était un livre qui contînt le texte complet en même temps qu'une suite d'images peu nombreuses, qui ne seraient ni interrompues par le texte, ni insérées dans le texte, ni, bien entendu, mêlées de texte. Il réserve donc le recto des pages pour des gravures sur bois, exemptes d'inscriptions, et imprime le texte au verso.

... Dürer, [...] fait imprimer le texte sans interruption, de sorte que le verso de la dernière

gravure sur bois reste blanc. Il ne désire pas que le lecteur rapproche telle illustration de tel passage en particulier, mais plutôt qu'il s'imprègne à la fois de la totalité du texte et de la totalité des illustrations dans leur séquence, comme de deux versions complètes et continues du même récit.

Le rejet de l'Ut pictura poesis par le Laocoon

Le "Laocoon" de Lessing défait le vieux parallélisme en 1766. La critique de Lessing de l'Ut pictura poesis a introduit ce qui deviendra, par delà le romantisme, l'un des thèmes majeurs de la modernité dans le domaine esthétique, celui non pas de la concordance des arts, mais de leur différence et d'une spécificité qu'il appartiendrait à chacun d'eux de décliner pour son propre compte et dans son ordre propre, jusqu'à s'identifier à sa pure essence, conformément au mot d'ordre lancé à la veille de la seconde guerre mondiale par Clément Greenberg dans un article dont le titre avait à lui seul valeur de programme: Vers un nouveau Laocoon." (Daniel Soutil, Éditorial, Cahiers du musée national d'art moderne, Ut pictura poesis (lien), n°38, hiver 1991.)

"Comparant [Lessing] au Kant de La Critique de la faculté de juger souvent si présent aujourd'hui dans les débats qui animent la théorie de l'art ou même la simple critique d'art, Roger Pouivet montre que, tandis que la théorie kantienne des facultés interdit toute législation esthétique, le propos de Lessing est en revanche de fonder une esthétique conçue comme théorie des signes.

Classer les arts en classant les signes, voilà en effet, selon Pouivet, le propos du Laocoon. A première vue, la distinction de l'image et du texte devrait, dans ces conditions, s'effondrer au profit de l'unité de la catégorie plus générale du signe, et l'oeuvre de Lessing sombrer dans la contradiction puisque, contre les classiques, c'est justement cette distinction qu'elle veut établir.

Tel en réalité n'est pas le cas, car, si, la lisant maintenant à la lumière des travaux de Nelson Goodman, on veut bien classer les signes, non pas sémantiquement, mais syntaxiquement, peinture et poésie, image et texte apparaîtront alors composés, non pas de signes différents, mais de signes organisés différemment." Question difficile que j'élude, par une fuite vers la littérature.

Le commentaire du Laocoon par Paul Klee le remet en cause

Dans "Théorie de l'Art moderne", le Laocoon est cité à deux reprises. À propos de Kandinsky (p. 13 folio essais) : "Il est admirable de voir cet enfant de Russie évoluer sans aucun fardeau dans cette Europe où nous marchons encombrés et fatigués, craignant d'accompagner dans sa chute le bagage pesant dont nous voudrions nous débarrasser. Lecteurs de "Laocoon" infectés de part en part dès l'école, nous connaissions et nous jugions tableaux et musées avant de les avoir vus. Il est douteux qu'une tournure d'esprit aussi radicale que celle de Kandinsky nous aurait inspiré son audace, car l'énergie spirituelle se perd chez nous à alimenter des inhibitions, tandis qu'elle prend chez lui d'emblée des formes productives."

Dans le chapitre credo du créateur en point IV

"Tout devenir repose sur le mouvement. Dans le "Laocoon" (nous y gaspillames naguère pas

mal de juvéniles réflexions), Lessing fait grand cas de la différence entre art du temps et art de l'espace. Mais à y bien regarder, ce n'est là qu'illusion savante. Car l'espace aussi est une notion temporelle.

Le facteur temps intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne. De même lorsqu'une ligne engendre une surface en se déplaçant. De même encore, pour le mouvement menant des surfaces aux espaces.

Un tableau naît-il jamais d'une seule fois? Non pas! il se monte pièce à pièce, point autrement qu'une maison.

Et le spectateur, est-ce instantanément qu'il fait le tour de l'oeuvre? 'Souvent oui, hélas).

Feuerbach ne dit-il pas qu'un siège est nécessaire pour comprendre un tableau? Pourquoi le siège? Pour que la lassitude des jambes ne trouble point l'esprit. etc"

La question du récit interactif en art se re-pose aujourd'hui, ni ut pictura poesis, ni Laocoon?