

**« Le passé est un immense corps dont le présent est l'œil »
Entretien sur la *Stiftung*, la matérialité et l'anonymat en art**

Mathilde Bois & István Fazakas

Janvier 2020

Résumé:

La présente discussion s'attache à déployer les enjeux philosophiques entourant les œuvres de Mathilde Bois. Au croisement de la pratique picturale et de la phénoménologie de l'art, ce dialogue questionne la nature du geste de création artistique et le rapport que nous entretenons aux œuvres du passé, en prenant pour fil conducteur ce que ses œuvres récentes donnent à penser. En commençant par une réflexion sur les écueils du paradigme mimétique pour penser la production artistique et l'expérience esthétique, nous proposons d'aborder le geste artistique comme mettant en jeu une institution (*Stiftung*). La discussion s'attache à penser les implications d'une telle idée, en soulignant ce qu'elle engage sur le statut de la matérialité des œuvres et de notre regard sur les œuvres anciennes. C'est dans la constellation conceptuelle appelée par la notion de l'institution qu'apparaît l'anonymat comme point de fuite de cette réflexion. Les différentes séries de l'artiste permettent de décrire quelques versants de l'anonymat, que ce soit celle des institutions symboliques, de la matière en tant que dimension cosmique non encompassée par la vie de la conscience (mais qui opère pourtant en nous), ou encore celle logée au cœur même de l'ipséité.

Abstract:

This discussion focuses on the philosophical issues related to the works of Mathilde Bois. At the crossroads of pictorial practice and phenomenology of art, this dialogue addresses the nature of the creative artistic act and our relationship to the works of the past, drawing on Bois' recent work. Beginning with a reflection on the pitfalls of the mimetic paradigm to account for the artistic production and aesthetic experience, we propose to approach the artistic gesture as involving an institution (*Stiftung*). The discussion focuses on the implications of the idea of creation as institution, highlighting what it entails for the status of materiality in art and our gaze on ancient works. In the conceptual constellation called by the notion of the institution, anonymity appears as the focal point of this reflection. The artist's different series make it possible to describe various faces of anonymity, be it that of symbolic institutions, of matter as a cosmic dimension not encompassed by the life of consciousness (but that nevertheless operates within us), or that, which lodges at the very heart of ipseity.

István Fazakas : Plutôt qu'en venir à des questions directement liées à ta propre description de ta démarche, je voulais, en guise d'introduction pour cette discussion, commencer avec un motif aussi ancien que l'histoire de la philosophie, mais qui concerne au moins obliquement tes œuvres : celui du statut de l'œuvre d'art comme copie ou de l'activité artistique comme *mimèsis* ou imitation¹. Si l'on consulte ton site, on découvre vite que tes travaux sont essentiellement des œuvres réalisées à partir d'autres œuvres. Le « sujet » de tes images (dans le sens où Husserl parle d'un sujet-image dans ses manuscrits sur l'imagination et la *phantasia*², donc, *grosso modo*, dans le double sens d'un thème et de ce qui est figuré dans une image) est le plus souvent une autre œuvre. En ce sens, la critique que Platon adresse à l'art dans le Xe livre de la *République* – à savoir que l'art est une imitation d'une imitation (celle du sensible qui imite à son tour les idées) – s'applique encore plus à ce que tu fais. Qu'est-ce qui se cache dans ce geste d'imiter poussé encore plus loin que Platon n'aurait pu le formuler ? Quel est le statut d'un tel geste qui ne prend pour modèle ni un pur sensible, ni le pur idéal, mais des œuvres ?

Si je propose ce cadre « platonisant » pour commencer, ce n'est pas pour imposer des coordonnées conceptuelles arbitraires à la discussion. Je crois qu'il y a dans tes travaux une remise en question de la hiérarchie entre un monde idéal et le monde sensible qui, loin d'être un simple renversement du rapport que Platon a pu établir entre ces deux domaines, désavoue la pertinence du concept de l'imitation ou de la *mimèsis* pour comprendre l'art. Il ne s'agit pas d'une imitation sensible d'une idéalité d'un autre monde, ni, tout simplement d'une *mimèsis* des essences sauvages inscrites dans la chair du monde, mais d'une méditation sur le geste artistique. Cette méditation se lie à la réflexion sur ce qu'est une œuvre d'art, ou plutôt sur ce qu'est tel ou tel objet en tant qu'œuvre d'art, qui à chaque fois se trouve au départ de ton travail.

Mathilde Bois : Une question qui m'a beaucoup intéressée quand j'ai commencé mes études en philosophie est celle de la voie qu'on a historiquement empruntée pour légitimer la création artistique, aux côtés de l'expérience esthétique de la nature ou de l'exercice de la philosophie par exemple. C'est notamment par une réflexion sur le sens de la création comme *mimèsis* que la pratique de la peinture ou de la sculpture se sont hissées au rang d'art libéral. Un des arguments qui apparaît le plus clairement d'abord chez Plotin, c'est que l'artiste copie non pas les apparences sensibles, mais les modèles intelligibles à l'instar de la nature. Dans cette mesure, ce que l'artiste crée détient la même dignité ontologique que les objets naturels eux-mêmes, du moins, s'il est un artiste véritable³. Une telle idée constitue le fil d'Ariane d'une bonne part du discours sur l'art du

¹ Pour le titre : Pascal Quignard, *Sur le jadis, Dernier royaume II*, Paris, Grasset, 2002, p. 20. Nous remercions Cheyma Dallagi, Marin Clouet-Langelier, Jan Lockenbauer et Elisa Bellato pour leur lecture attentive et sensible ainsi que pour leurs questions, corrections et commentaires, qui nous ont permis de préciser certaines idées de cette discussion.

² Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir* (trad. R. Kassis et J.-F. Pestureau), Grenoble, Millon, 2002, p. 63.

³ V, 8 [31], 1. Erwin Panofsky, comme Jean Pépin à sa suite, expliquent que Dion Chrysostome, Philostrate l'Ancien, Cicéron et même Platon lui-même, dans la métaphore du peintre de l'État au début du cinquième livre de la *République*, suggèrent que le modèle de l'artiste ne se situe pas nécessairement dans le monde apparent, mais peut consister en une représentation intérieure – c'est la position de Sénèque – ou encore une Idée dans le sens platonicien du terme, n'existant pas seulement dans l'esprit de l'artiste : cf. Erwin Panofsky, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (traduction par Henri Joly), Paris, Gallimard, 1989, p. 28-39 et Jean Pépin, « L'épisode du portrait de Plotin », dans *Porphyre, Vie de Plotin (II)*, dir. Jean Pépin, Paris, Vrin, 1992, p. 308, 331-334.

néoplatonisme aux théories ayant entouré la découverte de l'abstraction (une œuvre comme celle de Mondrian est indétachable de la prétention de représenter plus clairement qu'on ne peut le voir dans la nature elle-même la structure immanente du *cosmos*). On reste ainsi dans un paradigme mimétique au sens large, dans la mesure où le travail de l'artiste consiste à représenter quelque chose qui préexiste à l'œuvre, mais le modèle, plutôt qu'être visible par les yeux du corps, est observé par les yeux « de l'esprit », de telle sorte que l'art, dans ses grands moments, permet au spectateur d'accéder à un monde invisible.

Je crois que s'il faut donner un point de départ à ma pratique picturale, il faudrait le situer dans la prise de conscience des conséquences de ce que Hegel a pu appeler la « mort de l'art »⁴. Il en résulte notamment que l'artiste n'hérite plus, aux côtés d'un certain nombre de techniques, d'un lot de « sujets », d'« objets à imiter », ordonnés dans ce qu'on a appelé à l'âge classique la hiérarchie des genres (peinture d'histoire, portrait, scène de genre, nature morte). Dans une telle institution de l'art, la valeur symbolique des sujets se transmet, par le processus de la *mimèsis* lui-même, aux œuvres – les œuvres représentant les grandes actions humaines étant par exemple considérées plus estimables que celle figurant des objets inanimés. On pourrait ainsi, dans une lecture un peu schématique, considérer qu'avec la « mort de l'art », l'un des fondements de l'institution de l'art comme *mimèsis*, à savoir la « dignité ontologique » des objets représentés ou leur importance pour la vie humaine, s'écroule.

Cette prise de conscience est certes simplificatrice, mais pour les « intoxiqués de la térébentine »⁵, pour reprendre l'expression de Duchamp, tous ceux qui souhaitent simplement pouvoir peindre sans trop se poser de questions, elle ne se forme pas sans douleur ; et chez moi, elle s'est accompagnée d'une certaine forme de nostalgie pour un rapport à l'art où le travail de figuration était d'entrée de jeu justifié. Je crois que tes remarques à propos de la *mimèsis* se situent sur un plan absolument capital pour aborder la question de l'art, celui du rapport entre matérialité et idéalité, mais pour l'instant j'aimerais plus modestement répondre à l'une de tes observations, à savoir que mes travaux ont le plus souvent comme sujet une autre œuvre d'art.



La fuite en Égypte : deuxième douleur (d'après Bellini), 2011-2012

⁴ Cf. *Ibid*, tome I, p. 741.

⁵ Marcel Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, Cambridge, Da Capo Press, 1989, p. 9.

acrylique et huile sur toile, 91 x 122 cm

Parallèlement à ma découverte de l'histoire de l'art, ou, pour le dire plus précisément, de l'art comme une pratique dont le sens et la portée sont historiquement déterminés, j'ai rencontré dans mes cours d'art académique la pratique de la copie d'œuvres anciennes au musée. C'est une pratique qui s'inscrit dans la création des musées (le Louvre est né dans la volonté d'ouvrir les collections royales aux artistes pour qu'ils puissent en tirer un apprentissage), donc en même temps que cette conception encyclopédique de l'histoire de l'art qui est à l'œuvre chez Hegel, et qui serait propre au rapport que l'on peut entretenir à l'art après sa « mort »⁶. Cependant, la pratique de la copie implique un rapport aux œuvres qui se distingue d'une part de leur conception comme des produits manifestant le déploiement historique de la vie de l'esprit, mais également d'autre part, de l'œuvre comme *mimèsis*. En effet, par rapport au regard du spectateur qui traverse le tableau vers ce qui gît dans l'image, celui du copiste rétrograde de ce qui est représenté vers la surface du tableau: copier signifie retrouver à partir d'une image tous les gestes de l'artiste par lesquels il a transmué la matière picturale de façon à lui donner un pouvoir figurant ; quel type de touche ou quelle superposition de pigments rend le chatoyement de la peau, le caractère touffu d'un buisson, la transparence du ciel, etc. Dans un tel cadre, le regard n'est pas guidé par l'intention de retrouver les pensées d'un « Raphaël privé de mains⁷ » pour reprendre l'expression de Panofsky, d'un Raphaël dont le labeur de peindre a pour unique sens de rendre communicable une image toute spirituelle. Au contraire, ce vers quoi pointe la pratique de la copie, c'est la peinture comme une pratique « en chair et en os », qui se déploie dans un combat, ou une danse, corps-à-corps, avec les pigments, la toile, les médiums, les solvants. Ainsi, ce qui forme l'intérêt du copiste, c'est tous les gestes de l'artiste, plutôt que l'objet sur lequel son regard était porté et qu'il cherchait à représenter. En ce sens, je crois que la nécessité, née d'une conscience de l'état du régime actuel de l'art, de penser l'œuvre dans un autre paradigme que celui de la *mimèsis*, qu'elle le soit d'objets visibles, de récits ou d'essences, a ouvert un espace pour s'intéresser aux gestes concrets et dans une certaine mesure anonymes, de l'artiste et du rapport de ceux-ci aux potentialités de la matière.

⁶ Le geste hégélien n'est évidemment pas isolé, on peut faire référence aux travaux de Winckelmann, à la même époque : la deuxième partie de son *Histoire de l'art* est entièrement consacrée à la description du style comme la manifestation du développement des structures sociales en Grèce (Johann J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2005). Sur cette question : Jean-Louis Déotte, « Le musée n'est pas un dispositif », *Cahiers philosophiques*, n° 124, 2011.

⁷ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 46.



Salus Populi Romani (n° 3), 2012
Tempera à l'œuf sur bois, 15 x 11 cm

I. F. : En effet, l'idée d'une *mimèsis* semble impliquer à première vue une certaine hiérarchie entre au moins deux modes de donation : comme si le modèle se donnait d'une façon originaire dont l'œuvre ne serait qu'un reflet dérivé, une manifestation secondaire censée s'effacer pour ouvrir à quelque chose d'autre, pour faire voir ce dont elle est la copie et dont elle dépend quant à son sens. Cette hiérarchisation entre des modes de donation, nous la retrouvons souvent dans l'histoire de la pensée occidentale : qu'il s'agisse d'une subordination de la sensibilité à l'idéalité, ou encore, dans une certaine lecture de la phénoménologie husserlienne, de la *phantasia* à la perception ne change rien au fait que l'œuvre d'art se retrouve souvent du côté des modes dérivés de donation. Un geste qu'on voit alors peut-être aussi souvent est de retourner ces rapports comme dans le cadre d'un platonisme renversé ou encore dans le geste effectué par exemple par Marc Richir de substituer au registre architectonique de la perception celui de la *phantasia*⁸ : comme si la strate *phantastique* de l'expérience était plus enfouie, plus profonde – la perception n'étant que la couche supérieure, susceptible d'être secouée par les mouvements tectoniques des profondeurs ou de s'ouvrir sur les abîmes de l'archaïque⁹. Corrélativement à ces gestes, nous trouvons aussi une valorisation du regard artistique : comme si ce dernier, loin d'imiter quelque chose, était ce qui nous ouvrait à des dimensions plus originaires incidemment recouvertes par la phénoménalité mondaine. L'art nous montrerait quelque chose de plus réel que le réel qui se donne dans notre vie de tous les jours : nos affections, la vérité du sensible, la dimension imaginaire du réel, le monde non occulté par les structures de significativités, etc.

Je me permets de me référer ici à Richir non seulement parce qu'il est un auteur que tu connais bien, mais aussi pour préciser certains points sur l'idée de la *mimèsis*. Il propose en effet un sens original de ce concept dans le cadre de sa refondation de la phénoménologie. Avec Richir, nous pouvons faire une différence entre ce qui serait une imitation purement spéculaire (par

⁸ Richir parle lui-même d'un renversement de l'architectonique platonicien par exemple dans ses *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Grenoble, Millon, 2006, p. 264.

⁹ C'est Richir lui-même qui définit l'architectonique comme « une sorte de tectonique, au sens géologique du terme, de l'archaïque ». (Marc Richir, « La refonte de la phénoménologie », *Annales de phénoménologie*, n° 7, 2008, p. 207.)

exemple, une simple image-copie dépourvue d'un regard infigurable qui y transparaîtrait) et ce qu'il appelle une « *mimèsis* non-spéculaire active et du dedans¹⁰ », qui impliquerait non pas une imitation hiérarchisante, mais un rapport intersubjectif avec des réponses et des harmonies, où la *mimèsis*, loin de simplement imiter, *produit* du sens et ouvre par là à une rencontre possible par laquelle le sens se fait dans la rencontre même à laquelle des sujets, des individus ou – avec plus de rigueur phénoménologique – des regards (des *ipséités* incarnées) participent. Je peux par exemple apprendre un poème dans une langue que je ne comprends pas et le réciter quand même correctement, mais si je veux aller au-delà d'une simple imitation, il faut que j'effectue une *mimèsis* active qui ne reprend pas simplement les sons, mais aussi le sens de ce poème, et cela de l'intérieur, c'est-à-dire à partir de mon intimité vécue.

Dans « De l'infigurable en peinture », il explore la portée de ce concept dans l'expérience que nous pouvons avoir devant des tableaux en soutenant la thèse selon laquelle le regard du spectateur – si l'expérience esthétique fonctionne – entre dans une telle *mimèsis* avec le *regard* de l'artiste en ouvrant par là à une expérience d'un échange des regards plutôt qu'à l'absorption du regard dans quelque chose d'autre que le tableau serait censé représenter¹¹. Or, cet échange serait plus originaire (dans le double sens du caractère d'originarité au cœur du principe des principes husserlien et de ce qui se situe à un registre architectonique plus profond) que la prétendue réalité hors de l'image, car il relèverait d'une dimension charnelle du regard. Le regard du spectateur n'imité donc pas le regard du peintre – comme si nous nous imaginions à la place de l'artiste – mais, par une *mimèsis* non spéculaire, active et du dedans, « perçoit » quelque chose sous le regard du peintre.

Si je te comprends bien, tu dis que la pratique de la copie, en tant qu'elle prend paradoxalement le contre-pied de la conception de l'art comme *mimèsis*, révélerait une nouvelle originarité : celle de la chair et de la matière. Mais ce que tu appelles chair et matière ont ici, me

¹⁰ Concept élaboré dans le contexte d'une réflexion sur l'intersubjectivité dans *Phénoménologie en esquisses*, la *mimèsis* active et du dedans désigne un rapport entre deux *Leiber* infigurables par lequel « s'effectue, en moi, la présentification originaire de ce qui n'est pas apparu, n'apparaît pas et n'apparaîtra jamais en intuition » (*Phénoménologie en esquisses, Nouvelles fondations*, Grenoble, Millon, 2000, p. 286.) ; elle « est tout le contraire d'une copie ou d'une imitation » (*Ibid.*, p. 287) dans la mesure où il ne s'agit pas d'une reprise presque en miroir de ce qui est figuré, ni même de la figuration, mais de ce fond invisible et infigurable qui bouge, vibre ou vit derrière la figuration et qui est ainsi responsable de son clignotement. C'est une telle *mimèsis* qui permet de rendre compte du fait que, dans une rencontre intersubjective, je ne dois pas *imaginer* l'intimité infigurable d'autrui, mais je peux la sentir sans la médiation des images, de l'intérieur et activement – et cela sans fusion ni confusion. Dans la terminologie que Richir élabore à partir des années 2000, cette *mimèsis* se passe par des *phantasiai* non-objectivantes. (*Ibid.*, p. 285.)

¹¹ « Si, en un sens, le regard du peintre est pour ainsi dire la pointe de sa *Leiblichkeit*, il faut, au spectateur, une sorte de résonance à la *Leiblichkeit* de l'œuvre pour que, par sa *Leiblichkeit* propre, il trouve accès, dans son regard, à cette pointe ou à ce regard. Les deux regards ne se rencontrent donc, ici aussi, que par et en écart comme rien d'espace et de temps, et ce, sans que le regard du spectateur n'ait à mimétiser ou à refaire en *phantasia* le travail du peintre inscrit dans l'œuvre. S'il y a ici une *mimèsis*, elle est non spéculaire (non narcissique), active et du dedans. Car l'œuvre est à sa façon, très paradoxale, une sorte de *Leibkörper*, *Leib* par sa vivacité infigurable, *Körper* par sa représentation figurée, dont l'apparente saturation de sa figurabilité induit de son côté une sorte non moins paradoxale d'« espace » (entre guillemets phénoménologiques) du dedans – celui que l'on a voulu thématiser par ce qu'on appelle la profondeur, et qui n'est pas originairement la troisième dimension de l'espace. [...] Il est pour ainsi dire l'invisible rendu à lui-même par la médiation du visible, ou plus rigoureusement, une modulation de l'infigurable rendue à elle-même par la médiation d'une version du figurable – le figuré y étant incessamment en suspens, en *epochè*, mais indispensable à l'échange des regards qui se produit ici. » (Marc Richir, « De l'infigurable en peinture », dans *Sur le sublime et le soi – Variations II*, Amiens, Mémoires des Annales de Phénoménologie, 2011, p. 140.)

semble-t-il, encore très peu à voir avec un *regard*. Copier un auteur ne revient pas – ou pas seulement – à entrer dans une *mimésis* active non-spéculaire et du dedans avec le regard qu'il aurait laissé dans son œuvre (comme je peux aussi réciter un poème dans une langue qui n'est pas la mienne tout en comprenant ce qui se dit entre les mots), mais relèveraient, pour celui qui fait la copie, de ré-effectuer ce que tu appelles « des gestes concrets », plongeant dans une dimension « anonyme », creusant les « potentialités de la matière » (ce qui, pour continuer avec l'analogie, reviendrait à faire valoir le rythme et la sonorité des mots d'un poème, cette « presque disparition vibratoire¹² » dont parle Mallarmé, plutôt que son sens). Cependant, dans ta propre pratique, tu ne fais pas des simples copies, mais tu y apportes aussi ton propre regard. L'une de tes séries s'appelle d'ailleurs *Regards dans la pierre*. En tant que spectateurs nous pourrions avoir l'impression d'être les témoins d'un jeu des regards entre celui de l'œuvre qui est ton point départ, le tien et le nôtre. Mais si l'on en restait là, il serait difficile de revenir sur la question de la matérialité et de l'anonymat que tu évoques.



Berlin, Altes Museum, n° 5, 2016
Aquarelle et crayon sur papier, 29 x 21 cm

M. B. : Ce que je conclus de ta remarque, ce sont surtout les limites du modèle de la *mimésis*, qu'on l'utilise, comme dans l'esthétique héritière de Platon, pour penser la création artistique, ou, comme chez Richir, pour décrire la réception des œuvres. Comme tu le soulignes, Richir – comme bien d'autres avant lui – critique toute conception de l'art qui en ferait un jeu de ressemblances, mettant en jeu une intentionnalité imageante. En ce sens, l'image nous donne accès à une réalité qui ne lui préexiste pas. Mais cette originalité de l'image se voit aussitôt retirée dès que Richir décrit la rencontre du tableau par le spectateur, où le paradigme mimétique

¹² Stéphane Mallarmé, *Ceuvres complètes, vol. II*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p. 213.

intervient à nouveau. Le peintre crée une image qui « donne accès » ou – paradoxalement – porte « l’empreinte » d’un infigurable qu’il s’agit de retrouver « derrière » l’image comme ce qui chatoie sous le visible sans y être présent, cet infigurable consistant en un regard. Ainsi, c’est comme si l’image n’était que l’iris et la pupille d’autrui, que je ne perçois pas de manière thématique de façon à croiser son regard, et Richir parle en effet de *Leibkörper* pour décrire l’image¹³. Si on radicalise cette analogie, le tableau devient un « corps-en-effigie » dont le seul intérêt pour le spectateur est de donner accès à une chair vivante, qui elle, n’est pas figurable, et donc n’apparaît pas. Mais la chair de l’artiste n’est pas seulement présente comme une ombre infigurable qui danse derrière les formes, mais aussi dans les gestes dont la matière porte l’empreinte : ce qui fait la force et la beauté des œuvres ne peut être attribué seulement à une dimension infigurable, d’autant plus qu’il devient difficile de distinguer ce qui rend chaque œuvre singulière¹⁴.

La question est donc celle de savoir si une telle position permet bien de saisir la phénoménalité de l’œuvre elle-même : si la couleur de l’iris d’autrui ne contribue pas au contenu de la rencontre d’autrui, la visibilité perceptive de l’image appartient évidemment à l’expérience de l’image. Ma réaction à une telle thèse – que je caricature ici – pourrait s’inscrire dans le cadre d’un discours formaliste, qui aurait pour fin de nous garder de la menace de décrire la visibilité de l’œuvre d’art comme un moyen de donner accès à autre chose qu’elle-même. Cependant, cette volonté de préserver de l’autonomie de l’œuvre d’art présente le risque de nous mener à un autre écueil, celui de réduire l’œuvre d’art simplement à ce qu’elle est, dans un discours que l’on retrouve notamment dans l’art minimal à partir des années 60 : non pas à sa pure phénoménalité, mais simplement aux matériaux dont elle faite. Et en ce sens, on ne peut à mon sens, contre le paradigme de la *mimèsis*, simplement faire appel à l’originarité de la matière. Or, il existe vraisemblablement, pour reprendre les termes de Didi-Huberman, un mince espace entre ces deux postures, celle de la tautologie (« What you see is what you see » – Frank Stella) et la croyance (« quelque chose me regarde derrière cet objet »)¹⁵. Je crois qu’en essayant de déterminer la nature de cet entre-deux, on peut répondre à la question que tu poses de l’articulation entre le statut du regard et celui de la matérialité ou de la trace des gestes du peintre dans la rencontre des œuvres.

Une catégorie philosophique qui me semble pertinente pour penser ce mince espace entre la transcendance de l’infigurable qui se tient au-delà de l’œuvre, et l’immanence de la matière, est celle de l’idéalité. Comme Husserl notamment l’a thématiqué, le langage est pourvu d’une dimension idéale par laquelle les expressions langagières ne se confondent pas avec chacune de leurs occurrences matérielles – le mot lion reste le même qu’il soit écrit dans une encyclopédie, tracé par un enfant, ou prononcé avec un accent québécois¹⁶. C’est par cette idéalité du langage, le

¹³ M. Richir, « De l’infigurable en peinture », *op. cit.*, p. 140. Sur le croisement des regards comme l’accès à la part infigurable qui gît derrière les yeux physiques : Marc Richir, *L’écart et le rien, Conversation avec Sacha Carlson*, Grenoble, Millon, 2015, p. 116.

¹⁴ En changeant *Dasein* pour *Leiblichkeit*, on pourrait, pour s’amuser, adresser à Richir la même remarque que Didi-Huberman soulevait concernant l’esthétique de Maldiney : « [Maldiney] parlait d’une mosaïque byzantine, d’un côté très prophétique, et il disait *Dasein*, l’être-là, puis il montrait une aquarelle de Cézanne, qui n’a rien à voir, et il disait le même mot, *Dasein*, le monde, l’être au monde. Le problème, c’est le *devenir-penser* d’un objet spécifique qui est ce tableau-là, cette image-ci. » Georges Didi-Huberman, « Imaginer Atlas : entretien avec Georges Didi-Huberman », *Spirale* n° 251, p. 34.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 51.

¹⁶ Edmund Husserl, *Sur la théorie de la signification* (trad. Jacques English), Paris, Vrin, 1995, p. 175.

fait que le mot existe au-delà de toutes ses incarnations matérielles, qu'il y a quelque chose comme des langues, qui permettent de communiquer entre consciences historiquement incarnées les contenus de sens qui y sont institués. Dans le cas des objectivités idéales en mathématiques ou en géométrie, c'est l'idéalité du langage qui permet de les ressaisir dans l'évidence plusieurs siècles après leur institution originaires (*Urstiftung*)¹⁷. Les formules et les théorèmes en lesquels le sens des objectivités idéales est sédimenté rendent possible de reprendre à son compte les différents raisonnements qui ont mené à leur première formulation.

Or, ce qui est intéressant, chez Husserl, c'est que l'œuvre d'art est parfois décrite comme comportant une part idéale et une incarnation physique. Dans les cas des œuvres d'art visuel, cette incarnation physique correspond à la chose-image (l'image en tant que pigments, toile, encre) et la part idéale à l'objet-image, à savoir, à l'image en tant qu'elle figure quelque chose – et non l'objet qu'elle figure¹⁸. En effet, sans être une « idée » lui-même, l'objet-image partage avec les objets idéaux (dont ceux des œuvres littéraires), certains traits essentiels : il apparaît sur le support matériel sans se confondre avec lui, il n'appartient pas à l'ici et au maintenant des objets matériels, lui-même ne change pas, ne se donne pas par une succession d'esquisses, et il est susceptible d'être reproduit. En effet, devant une reproduction, bien que je n'aie pas la même chose-image, j'ai bien la « même image », l'image donne à voir la « même chose », même si toute reproduction comporte aussi un renvoi à l'incarnation physique originaires de cette image. On pourrait ainsi penser cette idéalité par analogie au modèle de la langue, même si son institution et sa phénoménalité sont différentes.

L'expérience des images de l'art, au niveau le plus minimal, peut être comprise comme une transmutation de la matière picturale, appartenant à l'ici et au maintenant de la perception, en une image portant quelque chose à la figuration, donc à un passage du niveau de la facticité à celle de l'idéalité. L'important ici, concernant la question de l'infigurable, c'est que l'objet-image apparaît bel et bien : sans qu'on puisse identifier l'objet-image à telle ou telle partie de l'œuvre, à tel trait de pinceau ou tel espace de blanc réservé sur le papier, l'objet-image apparaît dans le champ de la perception, flottant de façon fantomatique sur la matière qui fait la chair de l'œuvre. De la même façon, on ne peut identifier le poème à tel ou tel signe imprimé sur le papier ou aux sons qu'émet celui qui le récite, le poème se trouve dans les assonances sonores créées par les rimes, dans le rythme qui se forme par l'enchaînement des phonèmes, leur sens mis à l'écart – mais ce qui est important ici est que ce rythme, cette musicalité, générés par la configuration de mots apparaissent phénoménalement. Ainsi, il n'y a rien derrière l'œuvre qui me regarde, et pourtant, l'œuvre est toujours creusée d'une forme de distance par rapport à elle-même par laquelle elle n'est pas tout à fait présente dans l'ici et le maintenant, appartenant à la région atemporelle des objets idéaux. L'absence qui marque le phénomène de l'image touche évidemment l'objet figuré (le sujet portraituré ou le paysage réel auxquels réfère l'image sont à un

¹⁷ Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie* (trad. Jacques Derrida), Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 191-192.

¹⁸ Cette description de l'image comme un objet idéal doté d'une incarnation physique ne fait pas l'objet d'un traitement systématique par Husserl. On trouve néanmoins des traces non ambiguës d'une telle conception dans quelques textes, surtout à partir de 1920 : *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, *op. cit.*, p. 467, 507-508, 512-514, 518 ; *De la synthèse active* (trad. M. Richir et J.-F. Pestureau), Grenoble, Millon, 2004, p. 25 ; *Expérience et jugement, Recherches en vue d'une généalogie de la logique* (trad. D. Souche-Dagues), Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 321-323.

autre lieu que celui où est accroché le tableau, tout comme le centaure ou les sirènes figurés, qui ne sont tout simplement pas dans notre monde), mais d'abord l'objet figurant lui-même.

Aborder l'œuvre par la catégorie de l'idéalité plutôt que par celle de la *mimèsis* permet de reconsidérer comme tu invitais à le faire, le rapport entre deux concepts, celui de matière et celui de regard. La matière picturale est dotée d'un rôle positif en tant que support physique de l'idéalité, et elle est l'un des pôles par lesquels l'œuvre d'art paraît être toujours plus qu'elle ne l'est : la phénoménalité de l'œuvre se caractérise notamment par l'écart entre matérialité et l'image apparaissante, cet écart faisant à mon sens partie de l'expérience esthétique elle-même, plutôt que devant être dépassé dans une expérience de l'œuvre comme pur phénomène. Le plaisir devant les images tient du saut entre les différentes strates objectives de l'œuvre (et corrélativement, plusieurs types d'intentionnalité – perceptive, imaginative ou *phantasia*) : le tableau vit de ces moments où l'image se perd dans l'opacité des pigments, où les couleurs en un souffle cessent d'être ce qui recouvre un support pour redevenir, dans leur jeu, lumineuses¹⁹. Ce saut entre facticité et idéalité est celui qu'opère notre regard, l'écart interne de l'œuvre entre matérialité et figuration est l'espace pour notre perception de l'œuvre, dans laquelle les formes, les couleurs, retrouvent leur caractère figurant. Ainsi, suivant une telle description, le regard ne dépasse pas la surface du tableau vers quelque chose qui se tiendrait au-delà de l'œuvre et qu'elle devrait représenter ou minimalement évoquer, mais au contraire plonge dans la matière picturale, dans les traces des gestes de l'artiste pour qu'y naisse, ou renaissse, l'image que l'œuvre porte en elle.

On peut dès lors revenir à la pratique de la copie. J'ai adopté ce procédé lorsque je passais beaucoup de temps dans les musées, de telle sorte que mon regard en venait à s'éteindre devant cette enfilade étourdissante d'œuvres qui se perdaient l'une dans l'autre, un peu comme une série d'images se superposant en persistance rétinienne, en une succession d'éblouissements. Dessiner devant les œuvres est devenu pour moi une manière de donner une durée à la perception de chaque tableau ou sculpture dans l'espace du musée, de temporaliser ce qui se fait dans l'instant lorsque nous voyons une œuvre, à savoir l'épreuve du devenir-figurant de la matière. En ce sens, copier revient si l'on veut à réeffectuer le travail de l'artiste de façon à transmuter notre calepin en un support d'une idéalité. Ce geste peut s'assimiler à une forme de *Nachstiftung*, (ré-institution) en ce qu'il implique d'accomplir à nouveau les gestes par lesquels l'artiste a pu donner à la matière le pouvoir de mettre en image quelque chose, et c'est en partant à la recherche des traces du travail du peintre dans la matière que l'on peut retrouver la figurabilité de l'image. C'est donc l'oscillation, dans et par notre regard, de l'œuvre entre la matière, qui est ce dont elle est faite, et l'image apparaissante, dotée d'un pouvoir figurant, qui détermine la temporalité de la pratique de la copie, et que l'on peut en ce sens comprendre comme une forme d'explicitation, de déploiement temporel, de ce qui est en jeu dans toute expérience esthétique. En ce sens, si cette pratique m'a redonné à la fois une liberté – face à l'histoire de l'art – et une joie – de faire des images – c'est parce que j'ai toujours souhaité assumer le regard que j'avais sur les œuvres que je reproduisais.

¹⁹ Cf. Mathilde Bois, István Fazakas, « Le rythme du regard en peinture », *Annales de phénoménologie*, no. 18 (2019), p. 298-299.

I. F. : Ce qui me semble très intéressant dans ton propos, c'est de situer l'institution de l'idéalité non pas au niveau du sujet-image, mais de l'objet-image, donc non pas au niveau de l'objet qu'une image laisse à voir, mais au niveau du devenir image même de l'apparaître. On pourrait en effet dire que l'idéalité de telle ou telle image dépend non pas du simple fait que la matière devienne figurante, mais précisément de ce qu'elle figure. Au lieu de l'idéalité du figuré, tu insistes sur l'idéalité de la figuration même. Ainsi, dans le cas du septième dessin de ta série *Regards dans la pierre*, réalisé à partir d'un marbre représentant Dionysos, l'idéalité pour toi ne serait précisément pas le dieu grec Dionysos, mais cette strate ou ce pli difficilement saisissable où la matière s'institue en lieu d'incarnation d'un sens, sans pourtant garantir que ce sens soit toujours retrouvable. Ce lieu est en effet un « mince espace » entre une tautologie symbolique dans laquelle une œuvre ne dirait rien d'autre qu'elle-même et la référentialité par laquelle l'œuvre ne serait œuvre que si elle disait quelque chose d'autre qu'elle-même. Car ce pli, pour reprendre encore un motif richirien, « clignote » entre ces deux pôles tout comme l'objet-image clignote entre la chose-image et le sujet-image, mais c'est précisément par ce clignotement – et non par un rapport de ressemblance – qu'il y a image en général²⁰. La chose image ne ressemble pas au sujet-image, c'est plutôt ce clignotement de l'objet-image qui permet une visée imaginative du sujet-image – et l'on peut encore ajouter que plus cette visée s'épuise dans son objet, plus il y a élision du clignotement et « illusion » de ressemblance. Or, ce que Richir a très bien vu à propos de l'objet-image, c'est que ce dernier n'est à proprement parler rien, ou plutôt « un Rien » qui pourtant, d'une manière paradoxale, « apparaît » – et cela « suffit déjà à rendre très problématique le statut de sa saisie ou de son appréhension intentionnelle²¹ ». Néanmoins, à cette difficulté – celle donc de rendre compte de la saisie de l'objet-image – s'ajoute encore celle de l'idéalité et de son institution.

²⁰ À propos de l'exemple d'une figurine en plâtre, qui a maintes fois suscité la fascination de Husserl, Richir souligne que « l'image comme phénomène se phénoménalise dans le clignotement entre la chose en plâtre qui tend à l'abolir dans la choséité et la figure humaine blanche qui tend à l'effacer dans l'intentionnalité qui vise le *Bildsujet*. » *Phénoménologie en esquisses, op. cit.*, p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 70.



Berlin, Altes Museum, n° 7, 2016
Aquarelle et crayon sur papier, 29 x 21 cm

Comme tu l'expliques, la notion d'institution nous permet de sortir de quelques *apories* ou de fausses questions impliquées par le modèle de la *mimèsis*. Des idéalités, il n'y a pas de *mimèsis*, car les idéalités n'existent pas indépendamment de leur *institution*, ou encore, les idéalités ne s'imitent pas, elles s'instituent ou se réinstituent, et ce geste est toujours à reprendre malgré ou même contre les sédimentations de l'institution se faisant. Par conséquent, le regard, s'il est incarné non seulement dans une chair vivante, mais aussi incorporé dans un corps dans lequel cette chair est ancrée, donc si le regard n'est pas flottant, mais s'incarne et se matérialise dans un *Leibkörper*, alors ce regard est toujours déjà un regard institué et instituant. Le regard n'est que rarement un pur accès à un infigurable hors de toute institution, car, par les sédimentations qui y jouent, il est lui-même porteur des institutions et a un pouvoir instituant. Il est institué par sa propre histoire, par son ancrage dans telle ou telle époque, mais aussi par son ancrage dans la concrétude d'une chair de corps concrète. Il est en outre le plus souvent instituant dans la mesure où il n'entre pas seulement dans une *mimèsis* – fût-elle active, non spéculaire et du dedans – avec un infigurable dont il y a pourtant phénoménalisation, mais *institue* en même temps quelque chose d'invisible en l'incarnant dans du visible perceptif. Or, cet invisible n'est pas une phénoménalisation inchoative qui serait invisible par excès ou par défaut de visibilité, de figuration ou même de phénoménalité, mais une idéalité. La question qui se pose alors par rapport à cette idéalité concerne le paradoxe de son apparaître et de son invisibilité. En quel sens est-elle invisible ? Il est clair que cette invisibilité n'affecte pas seulement le regard empirique, comme si l'idéalité était tout de même *autrement visible* pour un autre regard, celui d'une vision de l'esprit, ou le regard phénoménologique gagné dans l'*epochè* de toute positivité. L'idéalité est

invisible dans le sens où il n'y a pas de regard possible qui puisse la voir, elle ne peut pas devenir l'objet d'une intuition originairement donatrice.

Si l'idéalité est invisible, cela veut dire que nous ne pouvons avoir affaire à l'idéalité *que* dans son incarnation dans du visible, c'est-à-dire que l'idéalité n'existe qu'en tant qu'instituée : dans l'image, dans la langue ou l'écriture, etc. L'idéalité n'existe donc pas *avant* son institution, comme s'il fallait seulement la cueillir de l'arbre d'un esprit universel, mais elle existe par son institution et les institutions qui structurent le visible. Ce fut le génie de Merleau-Ponty d'insister sur cette dimension de l'idéalité, peut-être le plus clairement dans sa lecture de *L'origine de la géométrie* de Husserl, texte que tu as aussi évoqué et dont tu t'es, en d'autres occasions, inspirée pour décrire ta démarche artistique. Merleau-Ponty interprète l'idéalité décrite par Husserl dans son déploiement comme « ce qui, inaccessible directement, fonde le *Nachvollzug* (ré-accomplissement) et la communication »²², il parle encore à cet égard de « creux » ou d'« un pivot c'est-à-dire à un invisible par lequel le visible tient »²³ ou d'un « axe » qui n'est pas « seulement les points de vue de chacun, additionnés, mais leur articulation, leur *Ineinander*, leur cohésion alternative, leur alternative qui est cohésion »²⁴. L'idéalité ne serait donc accessible que dans les rapports qu'elle institue et ces rapports vont jusqu'aux rapports intersubjectifs, à l'articulation des regards. L'objet-image peut alors également être compris comme un tel pivot qui structure le visible en le rendant figurant : il est le pivot qui fait tourner le regard de la chose-image vers le sujet-image. Il est en ce sens invisible, un rien de phénomène, car il n'apparaît pas lui-même sans son support matériel et sans ce qu'il représente : s'il apparaît, ce n'est que comme ce rien qui rend possible la conscience d'image. Mais si l'idéalité articule les regards, il n'y a pas pour autant d'échange des regards possible avec une idéalité, car l'idéalité n'a pas de visage et elle ne nous regarde pas. Néanmoins, c'est peut-être l'idéalité qui rend possible qu'il y ait échanges de regards dans une cohésion intersubjective qui implique l'ensemble d'une communauté virtuelle, qui est aussi une communauté historique.

On pourrait dire que même la *mimèsis* non-spéculaire active et du dedans, décrite par Richir comme un échange des regards, communique déjà avec une institution. Cette *mimèsis* n'est en effet pas un rapport entre une instance idéale pré-donnée et sa reprise dans une sensibilité dont la teneur de sens dépendrait du sens de l'idée, mais est un rapport entre deux regards qui sont, tous les deux, incarnés. Et avec Merleau-Ponty on peut affirmer que, dans la mesure où ces regards s'échangent, dans la mesure donc où il y a un rapport se faisant entre ces deux regards, ce rapport institue un champ. La *mimèsis* décrite par Richir comme rapport entre l'infigurable du regard du peintre et le regard du spectateur impliquerait, dans un cadre merleau-pontien, une ouverture à l'idéalité et par là à un champ : « pendant que je m'ouvre à autrui je me fais capable d'idéalité et pendant que je m'ouvre à l'idéalité, je me rends capable de rejoindre autrui »²⁵. En ce sens, dans la *mimèsis* se rejoue toujours une institution. C'est toute la force de l'idée husserlienne de la *Nachstiftung* : une institution n'est jamais achevée une fois pour toute, mais c'est en la reprenant – dans une reprise qui n'est pas une imitation d'une institution originaire, mais une institution après-coup – qu'elle fonctionne (*fungiert*). Et Merleau-Ponty

²² Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, Suivi de *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

d'insister sur la découverte husserlienne d'« une idéalité qui ait besoin de temps »²⁶. Peut-être pourrait-on dire, dans cet esprit, que tes œuvres rendent possibles de telles articulations des regards, par les idéalités qui y sont en fonction, tout en jouant avec cette temporalité de l'idéalité (le plus souvent tu choisis de retravailler des œuvres qui sont des vestiges d'autres temps), de l'historicité de l'invisible.

M. B. : Je retiens de ce que tu expliques deux idées importantes : la première étant celle de la nécessaire incarnation matérielle de l'idéalité, et la seconde celle de son institution par une articulation de regards dans la communauté, ou, autrement dit, qu'il n'y a idéalité que s'il y a *Nachvollzug*, récurrence, reprise, réeffectuation. Bien que la conception de l'idéalité que propose Merleau-Ponty ne permette peut-être pas de parler d'une idéalité de l'objet-image au sens où je l'entends, il n'en demeure pas moins que c'est dans un processus semblable que se phénoménalise son caractère idéal : c'est parce que nous sommes conscients que, malgré une position dans l'espace ou un état affectif différent, nous voyons bien la même image devant une œuvre donnée, que la figuration apparaît comme quelque chose qui flotte au-delà des apparitions sensibles données par esquisses, au-delà de la chose-image qui en est le support. Et c'est cette même image qui guidera le travail des restaurateurs, dans une volonté d'agrandir, au fil du temps qui passe, cette communauté de spectateurs unis par leur regard sur un même objet. Malgré le changement des mentalités, malgré les altérations de la matière, nous voyons au musée les mêmes images que les hommes de la Renaissance qui en furent les premiers spectateurs. Certes, ces images nous sont toujours données avec, ou par, des états affectifs, des pensées, des éclairages, ou des pigments différents s'il y a eu restauration, mais comme une arche invisible qui articule en creux la perception au présent : à la manière des idéalités mathématiques qui ne peuvent être réduites au cheminement de pensée emprunté pour s'en saisir, les images sont toujours un peu plus que les vécus dans lesquels on les perçoit.

Sur cette intemporalité des images, Merleau-Ponty écrit quelque chose de très beau dans « Le langage indirect et les voix du silence », à savoir que les tableaux s'installent dans une « éternité rêveuse », une éternité trompeuse. Chaque tableau nous est livré avec la même disponibilité perceptive qu'au moment de sa création, « nous n'avons pas peine à le rejoindre, même sans connaître l'histoire du costume, du mobilier, des ustensiles, de la civilisation dont il porte la marque. »²⁷ À l'inverse, pour comprendre les œuvres littéraires, il faut posséder des connaissances historiques et minimalement, pourrions-nous ajouter, la langue dans laquelle elles ont été écrites. Cette immédiateté de l'image signifie que pour la voir il n'est pas nécessaire de la comprendre, de quasi-percevoir ce qu'elle porte à la figuration, alors que lire, c'est toujours répondre à l'appel de comprendre le sens de ce qui est écrit, ce qui peut exiger des connaissances préalables. Pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, la signification est « autrement déposée, autrement concentrée »²⁸ dans le langage que dans les arts du visible. En ce sens, dans la peinture et la sculpture, on aurait une forme d'idéalité qui pourrait se phénoménaliser indépendamment des contenus de sens qui ont accompagné son institution originare, une idéalité dans le sens très formel de ce qui est le substrat identique d'actes de viser de différentes consciences, et ne peut être

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1508.

²⁸ *Ibid.*, p. 1509.

réduit à sa phénoménalisation à un moment donné du temps et un point précis de l'espace. Tout cela implique de distinguer rigoureusement l'idéalité de l'objet-image – du moins, si on accepte de parler d'idéalité en un sens si général – de l'idéalité corrélée à la notion de champ, ou de tradition, telle qu'on la retrouve chez Merleau-Ponty. Plus simplement, la production d'une œuvre visuelle, comme objet culturel intersubjectivement partageable, s'inscrit toujours dans un projet d'élaboration de sens collectif, une tradition, mais elle continue à nous apparaître sur le fond de la matière qui en est le support même détaché de cet horizon qui lui donne sens. L'intérêt descriptif à rendre compte du rapport entre figuration et matière en termes d'idéalité tient à ce qu'on peut comprendre que l'image continue à travers le temps à nous apparaître comme une image, même si la formation de sens qui a mené à son institution est perdue.

Cette possibilité pour les images d'apparaître sans qu'on sache exactement ce qu'elles portent à la figuration nous ramène ainsi à une idée évoquée précédemment, à savoir que la plupart des images que nous voyons au musée appartiennent à un autre régime de l'art que le nôtre, que la tradition dans laquelle elles s'inscrivent et qui leur donne leur raison d'être n'est plus forcément actuelle – c'est évidemment le cas des images religieuses, mais pas seulement. En ce sens, on a hérité d'un lot de techniques qui permettent par exemple de copier avec les mêmes procédés que les Russes du Moyen-Âge les figures canoniques de l'iconographie orthodoxe, même si la matière sera forcément différente, mais pas de la tradition qui permet de réeffectuer au présent le sens de ces icônes, comme pouvait le faire l'apprenti d'un iconographe.

On peut dire que ces objets vivent dans le paradoxe d'être, en tant qu'images, tout visibles, de ne rien cacher par-devers eux, et par là précisément, de pouvoir être privés de la réserve d'absence qui en fait la figuration de quelque chose – à la manière de ces trois arbres d'Hudimesnil dans la *Recherche* de Proust qui évoquent au narrateur un souvenir à la fois familier et irrécupérable, ou de ces portraits dont on peut reconnaître qu'ils sont « ressemblants », mais sans pouvoir déterminer « à quoi » exactement. Les musées sont les lieux où sont rassemblés tous ces objets esseulés, résidus de mondes qui, passés, ne peuvent plus former l'horizon sur lequel ils apparaissent²⁹. Le propre de l'institué est sa survie par-delà les actes des consciences subjectives qui ont participé à son institution, et si Merleau-Ponty, après Husserl, insiste sur le fait que la sédimentation dans le langage des idéalités dans l'histoire est la condition de leur réactivation vivante³⁰, il faut se rappeler que l'oubli n'est pas que condition de renouvellement fécond, il faut penser à cette solitude des objets idéaux entre leur réeffectuation à certains moments de l'histoire, à la menace que l'oubli de leur sens soit une perte qui ne puisse être récupérée dans aucun présent.

²⁹ Cf. Maurice Blanchot, « Le mal du musée », dans *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 60.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité, Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2013, p. 131 ; *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl, op. cit.*, p. 29, 69. ; « Le langage indirect et les voix du silence », *op. cit.*, p. 1486-1487.



« Absents sans retour » n° 2, 2015
Aquarelle sur papier, 12 x 16 cm



« Absents sans retour » n° 5, 2015
Aquarelle sur papier, 13,5 x 17 cm

Les petites statuettes au Musée archéologique de Florence à partir desquelles j'ai fait une série d'aquarelles me sont apparues comme cela, comme des corps muets, dont on ne pouvait faire fi du fait qu'ils disaient quelque chose mais sans comprendre quoi : une expressivité muette si on veut. Il y a avec ces œuvres une institution, l'ouverture d'un champ qui rend possible de reprendre et de transformer des formes culturelles, mais cette tâche collective est avortée, elle ne peut être poursuivie par nous dans la mesure où l'horizon de l'*Endstiftung* qui la tend s'est effondrée avec le passage du temps. L'unité que le terme « art » pourrait former entre ces statuettes et mes dessins est à mon sens toute conventionnelle dans la mesure où l'on ne peut reproduire les images en continuité avec le sens qu'elles avaient au moment de leur institution. Ces petites statues se tiennent fragilement, et pourtant, immuablement, dans les vitrines comme une conjonction d'un immémorial qui excède les efforts de notre imagination et d'une immaturité pour laquelle on ne peut rien : enfants éternels, qui ont l'âge du monde sans pouvoir eux-mêmes vieillir.

J'aimerais dire un dernier mot sur la nécessaire incarnation de l'idéalité dans la matière que tu évoques aussi. Car l'idéalité de l'image ne se définit évidemment pas que par « en haut », dans le rapport au contenu de sens qui la tient dans une tradition et qui participe à sa part infigurable, mais également par en bas, dans sa différence avec la matière qui l'incarne à la fois dans le champ du visible et dans le temps humain. Et corrélativement, l'historicité de l'idéalité ne se raconte pas seulement par le fil tendu entre les différentes *Nachstiftungen* et le renouvellement continu du sens des formes culturelles qu'elles produisent, mais également par les altérations que subit la matière entre ces différents moments de réeffectuations. Ces altérations ne se déploient pas dans la temporalité de l'histoire humaine, tissée d'intentions, de projets, transmises par les témoignages et les interprétations, et on peut en ce sens parler de la vie de la matière dans les œuvres comme celle d'une inhumanité en sourdine, qui défigure peu à peu les formes³¹.

³¹ C'est ce pouvoir du temps de la matière sur les objets culturels que Quignard évoque dans la suite du passage qui intitule cette discussion : « L'usure et le poids de chaque heure enfouissent ou dispersent les vestiges. Peu à peu la

Dans la série *Regards dans la pierre*, ce qui m'a intéressé était le contraste entre ces visages classiques, intemporels, apparaissant détachés de toute référence au monde qui les avait vus naître, et le marbre dans lequel ils étaient inscrits, qui lui portait les traces des siècles que les sculptures avaient traversés : fissures, fêlures, bris qui, sans sembler appartenir à la sculpture à proprement parler, ajoutent malgré tout, par un effet de contamination, à l'expressivité des sculptures, et signalent leur ancrage dans un autre temps. Il me fut naturellement impossible de « copier », par *mimésis*, pour reprendre les termes de cette discussion, ces altérations de la pierre qui grugeaient l'image : une fois reproduits en dessin, les accidents de la matière deviennent eux aussi des images. C'est donc plutôt à partir de taches d'encre et d'aquarelle, donc d'une autre « matière » picturale, elle aussi tissée de contingences, que j'ai travaillé. L'idée était de retrouver dans ces formes aléatoires des effets de la matière (traits, coulisses d'aquarelle, taches) qui coïncidaient avec les formes sculptées, un peu comme les devins voient des images dans les traces laissées par le marc du café. Il s'agissait ainsi d'inscrire ces images dans une autre matière (autrement située dans l'histoire) et dans une autre tradition artistique que celle de l'art classique, comme une façon de redonner vie aux images, mais bien consciente qu'il s'agissait là d'une toute autre vie que ces images ont déjà connue, que ces images ont perdu toute ressemblance à des dieux ou des personnages auxquels on peut se rapporter.



Berlin, Altes Museum, n° 6, 2016

Aquarelle, encre et crayon sur papier, 29 x 21 cm

I. F. : Ce qui est en effet fascinant dans ces œuvres que nous a léguées le temps sans leur monde est que, si elles apparaissent sans monde, ce n'est pas pour autant sans mondanité. Ces objets ne sont pas là comme de pures choses qui ne signifient plus rien, mais ils portent un sens qu'on ne peut plus fixer en des significations ni insérer en un système de significativités disponibles.

Merleau-Ponty parle en ce sens d'un oubli qui n'est pas seulement la privation d'un sens qui fut un temps disponible, mais qui, par son absence même, devient aussi un mode de présence opérante. De là, la tradition est décrite dans les termes d'un « oubli des origines, rapport à une origine qui n'est pas considérée présente, et qui opère en nous. »³² L'oubli de l'origine serait ainsi une caractéristique propre à toute idéalité et non seulement à celle de ces objets provenant des temps immémoriaux : l'idéalité opère par et à travers l'oubli de son *Urstiftung*. En ce sens, toute idéalité est habitée par un moment immémorial.

Cependant, si l'on ne comprend pas l'idéalité seulement dans le sens où elle ouvre un champ, mais aussi, dans le sens où l'on peut parler d'un mode d'être idéal de l'objet-image ou, plus généralement de la figuration, dans le sens où la figuration ne se confond pas avec ses effectuations concrètes, mais, comme tu dis, elle, « flotte au-delà des apparitions sensibles », nous pouvons rendre compte d'une autre dimension de l'oubli, qui n'est pas seulement celle de son fonctionnement opérant qui pousse en avant l'histoire. Il s'agit plutôt de l'apparaître de l'oubli même, de la présence d'un oubli qui n'est pas seulement en fonction ni seulement opérant, mais qui entre dans la phénoménalisation presque comme une sorte de couleur atmosphérique ou une *Stimmung*.

Je voudrais, à ce propos, évoquer un beau passage des *Confessions* d'Augustin, où il décrit la présence paradoxale de l'oubli dans la mémoire³³. Augustin s'étonne devant le phénomène de pouvoir se rappeler même de l'oubli. Nous pourrions penser à ces occasions où nous nous souvenons d'avoir oublié quelque chose, sans même savoir quoi. Ce qui me semble intéressant dans ce phénomène si fugace est le fait que la conscience de l'oubli n'est pas le résultat d'un savoir, car nous ne savons pas ce que nous avons oublié. Il y a oubli, mais sans objet intentionnel donné : je ne vise rien de concret, car je ne sais même pas ce que j'ai oublié. En outre, le plus souvent, je ne *sais* même pas que j'ai oublié quelque chose, mais, pour ainsi dire, je le *sens*. Rien dans mon monde actuel n'indique la chose oubliée et pourtant quelque chose d'indéterminé manque, sans même que je puisse dire si c'est un objet, un appel que j'aurais dû passer à mon ami, une idée que je voulais noter, etc. Or, de ce manque d'une signification qui pourrait déterminer l'oubli comme oubli de ..., résulte une intensification de ce qui relève de l'affectivité : comme si l'oubli sans objet intentionnel était avant tout une tonalité affective qui colore tout ce qui apparaît.

Il me semble qu'il y a quelque chose de cette dimension affective liée à l'oubli dans ce qu'on peut vivre devant ces objets provenant d'un autre temps que le nôtre. C'est comme si le caractère immémorial et immature des statuettes étrusques à partir desquelles tu as travaillé, leur ancestralité qui demeurera à jamais plus jeune que nous ne sommes, n'étaient pas tout simplement liés à leur institution ou au caractère idéal de ce qu'elles figurent, ni même forcément au fait qu'elles figurent, mais à la *Stimmung* de ce monde qui est désormais oublié et qui était le leur. Il ne s'agit pas d'une *Stimmung* déterminée, comme si l'on pouvait retrouver la même *Stimmung* de tel ou tel membre d'une communauté étrusque, mais plutôt, si l'on peut le dire, de la *Stimmungshaftigkeit*, de l'affectivité en un sens indéterminée.

On attribue souvent à Heidegger la thèse selon laquelle il n'y a pas d'ouverture de monde sans *Stimmung*, que notre accès au monde est corrélatif d'une tonalité affective dont, d'ailleurs,

³² Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, op. cit., p. 22.

³³ *Confessiones* X, 16-19.

nous ne sommes pas les maîtres. Dans le cas de ces objets chargés d'une expressivité en détresse de monde, ces statuettes muettes dont la mondanéité appelle un monde dans lequel personne ne peut plus nous répondre, nous avons aussi affaire à la dimension affective liée à toute ouverture de monde, mais cette affectivité reste radicalement indéterminée, si ce n'est que l'immémorial et l'immature du sens entrent en écho avec un immémorial et un immature affectif. Cette affectivité ne nous appartient pourtant pas, elle émane de ces objets et elle nous surprend avec son rythme plus lent que celui de l'élaboration du sens dans l'histoire. Comme si la matière rendue figurante avait une temporalité autre que celle de l'histoire des idées, plus proche de la temporalité de l'affectivité. Les « traces des siècles » que tu évoques à propos de ton travail pour *Regards dans la pierre* témoignent d'une autre temporalité que celle de l'histoire du sens ; les « fissures », les « fêlures » ou les « bris » dans le marbre pointent vers une temporalité qui n'est pas celle d'un sujet, mais celle de la matière ou peut-être celle de ce qu'on pourrait appeler un élément. Mais qu'est-ce qu'implique de passer d'un élément à un autre ? De ré-instituer des Vénus préhistoriques dans l'élément du sang par exemple ?



Blood Venus (Parabita), 2018
Sang sur carton, 12,5 x 17 cm

M. B. : En effet, je crois qu'il est nécessaire de non seulement considérer la matérialité au-delà de son rôle de support d'idéalité, par lequel elle participe de nos expériences des artefacts et des œuvres d'art en nous les rendant visibles au présent, ou, en raison des altérations dans le temps, illisibles (pour reprendre cette analogie avec le langage). Cette matérialité, dans sa façon de se transformer dans le procès du temps, est corrélative, comme tu dis, d'affects qui entretiennent des liens avec le monde des œuvres, et ces liens prennent sans doute plusieurs formes. Tu évoques pour ta part l'affectivité qui émanerait de la matière de ces œuvres qui nous apparaissent comme des fragments rescapés d'un monde perdu. Je poursuivrais cette réflexion sur l'affectivité propre à la matière en ajoutant que celle-ci ne relève pas toujours seulement de ce qui permet de rendre visible le passage du temps, et par le fait même, de faire apparaître l'inaccessibilité du sens d'un

objet comme relative à sa perte. Au-delà des plaisirs esthétiques générés par le rapport entre chose-image et objet-image que j'ai évoqués plus haut (cette idée d'un jeu entre l'opacité de la matière et son caractère figurant), ou encore, de la simple conscience de l'écart temporel entre notre présent et l'origine d'un objet que la vie de la matière rend possible, il faut aussi prendre en compte que la matérialité sédimente par elle-même du sens.

Avec la série *Blood Venus*, j'ai remonté un peu plus tôt dans l'histoire, pour m'intéresser à des objets encore plus archaïques que les premiers chefs-d'œuvre de la culture européenne, à savoir, les statuettes du Paléolithique que l'on désigne comme Vénus. Ces petits objets m'ont d'abord impressionné par la charge affective des altérations matérielles. Prenons la Vénus de Hohle Fels, qui est la plus ancienne représentation humaine connue. Non seulement la surface de l'ivoire est recouverte d'une patine qui suggère que ce tout petit objet a été de façon répétitive manié, une patine qui n'a rien de la douceur d'une caresse, mais la statuette est en outre striée de profondes incisions, tout un bras et une épaule sont manquants. Ces marques d'usures n'appartiennent pas au travail de figuration comme tel, à l'image que ce petit morceau d'ivoire porte à la visibilité, à savoir ces formes féminines au caractère sexuel exagéré, qui pouvaient, selon les interprétations plus récentes, exprimer les préoccupations sexuelles masculines sous la forme d'une mise à distance, par la représentation, du corps érotisé de la femme³⁴. Il n'y a pas dans ces altérations de l'ivoire seulement les traces du temps qui signalent la perte d'un monde, dans une esthétique des ruines, mais aussi, du moins, pour le regard d'une jeune femme au début du XXI^e siècle, une forme de violence sédimentée, quelque chose qui ne pouvait se dire dans et par ces figurations codées culturellement³⁵ mais fait retour comme sa part d'ombre.



Blood Venus (Willendorf), 2018
Sang sur carton, 30 x 45 cm

³⁴ Jean-Paul Demoule, *Naissance de la figure, L'art du paléolithique à l'âge du Fer*, Paris, Gallimard, 2017, p. 67-68.

³⁵ On observe en effet une uniformité des canons esthétiques entre les différentes Vénus de la période paléolithique.

Reprenons donc l'opposition que tu proposes entre une histoire des idées et celle de la matière, que je comprends comme l'opposition entre d'une part, quelque chose comme l'histoire des institutions symboliques, au sens le plus large de systèmes de significativités qui codent et déforment la phénoménalité, en lui donnant une structure fixe et partagée collectivement, et d'autre part, la vie anonyme de quelque chose qui n'est pas porté au langage, ni constitué par la conscience. Si les institutions symboliques structurent la phénoménalité, cela implique que non seulement elles permettent de rendre visible certains phénomènes – le cas des œuvres d'art, qui prennent vie par leur inscription dans des institutions collectives, est éloquent –, mais aussi d'en occulter d'autres, en les privant de la possibilité d'acquérir un sens partagé voire partageable. S'il faut trouver une formulation philosophique à l'hypothèse qui a mené à la réalisation de la série *Blood Venus*, ce serait que ces phénomènes qui ne peuvent apparaître à une époque donnée en raison des institutions symboliques peuvent cependant laisser des traces que la matérialité pourrait être à même de recueillir et de révéler. L'institution symbolique rend certaines choses visibles et d'autres invisibles sans pourtant pouvoir les faire disparaître complètement, et toute œuvre, dans sa participation aux institutions symboliques, comporte cette part de présence et cette part d'occultation. Dans le cas des petites Vénus, c'est certes par analogie que l'usure de la matière dû au passage du temps peut être perçue comme une série de blessures vécues dans le corps féminin – des blessures qui n'auraient pas disposé des institutions nécessaires à leur expression en des représentations collectives. Mais il ne s'agit pas évidemment de décrire l'histoire réelle de ces objets, mais la force de bouleversement qui émane de ces objets très anciens aujourd'hui, pour nous.

Dans ces statuette, dépourvues de visage et de regard, on a un premier exemple du fait que dans les représentations de la femme, c'est la visibilité du corps qui est montrée et valorisée, plutôt que le vécu intime de la chair de ce corps « fécond » ou « sexué ». Il y a une matière très particulière qui condense, dans son rapport aux comportements socialement visibles, cet écart entre corps et chair, à savoir le sang. En effet, dans plusieurs sociétés, les femmes ont été mises à l'écart de la communauté pendant leurs menstruations, et encore aujourd'hui, on peut constater une relégation à l'invisibilité de ce caractère sanglant de la perpétuation de l'espèce, qui se manifeste lors de la perte de la virginité, des menstruations et de l'accouchement. Les douleurs associées au vécu du sexe féminin, contrairement à celles du combat guerrier par exemple, ne sont pas prises en charge socialement (ne serait-ce que par des représentations), chaque femme se trouvant contrainte de les subir seule. Si la *catharsis* est historiquement un événement vécu en collectivité, le cycle menstruel est relégué à la sphère privée, de telle sorte que ces moments de décharge sont vécus de façon solitaire, sans le caractère libérateur et symboliquement signifiant associé aux expériences d'expulsion. Le rythme de la temporalité du corps vécu des femmes se juxtapose ainsi, sans contact, à la temporalité publique. Il en va de même pour un organe comme le placenta, qui participe de la fécondité, mais qui n'est pas pris en charge symboliquement dans l'imagerie de la naissance : bien que, du point de vue de la mise au monde, le placenta est considéré comme un déchet organique, il appartient pleinement à l'histoire du rapport de la femme à son propre corps soumis à des transformations – et ce n'est pas incident dans ce contexte que le mieux que l'on trouve à faire avec lui, si on veut en faire quelque chose, soit de simplement l'ingérer.



Blood Venus (Grimaldi 2), 2018
Sang et huile sur carton, 16 x 25,5 cm

Ainsi, le sang n'est pas une simple matière, qui peut se plier docilement à un sens pour s'en faire le support : cet élément porte en lui, comme des plis, son lien avec des gestes et des vécus corporels bien précis, ceux des douleurs qui laissent pressentir les menstruations, des taches à effacer, des maux de tête ; la vivacité du coloris, les caillots, les traînées de sang sur le tissu, sont ceux d'un corps qui vit, qui se sent³⁶. Sans que ce que j'aie pu me le justifier au moment où j'ai commencé à peindre, c'est sans doute cette conscience intime de la charge affective du sang dans son rapport aux institutions collectives qui a motivé le choix d'utiliser pour cette série mon sang menstruel, puis du sang veineux et le sang d'un placenta. Il s'agissait ainsi de contaminer le formalisme de ces représentations très anciennes de la femme en laissant ces formes opulentes, construites par le regard sur elles, se défaire dans les motifs générés par l'accumulation du sang ou les empreintes du réseau vasculaire du placenta sur le papier. Je souhaitais ainsi ouvrir ces représentations de la fertilité à l'intimité mouvementée des corps qui en sont les personnages, contre le geste consistant à rapatrier ces premières figurations humaines dans le mythe de la nature fondamentalement matriarcale des premières sociétés humaines³⁷. Plutôt que d'imiter

³⁶ Cf. « D'autres interdits associés à la sexualité ne nous paraissent pas moins que l'inceste réductibles à l'horreur informe de la violence, tels l'interdit du sang menstruel et celui du sang de l'accouchement. Ces liquides sont tenus pour les manifestations de la violence interne. De lui-même, le sang est signe de violence. Le liquide menstruel a de plus le sens de l'activité sexuelle et de la souillure qui en émane : la souillure est l'un des effets de la violence. L'accouchement ne peut être détaché d'un tel ensemble : n'est-il pas lui-même un déchirement, un excès débordant le cours des actes en ordre ? N'a-t-il pas le sens de la démesure sans laquelle rien ne pourrait passer du néant à l'être, comme de l'être au néant ? [...] Aussi bien ces interdits, même si nous sommes encore sensibles à l'horreur de ces souillures, sont-ils à nos yeux comme insignifiants. » Georges Bataille, *L'Érotisme*, dans *Œuvres complètes*, tome 10, Paris, Gallimard, 1987, p. 56.

³⁷ On sait désormais que les sociétés matriarcales, où la fécondité et la sexualité n'étaient pas contrôlées par les hommes par exemple, n'ont que très rarement existé. Cf. Jean-Paul Demoule, *Les dix millénaires oubliés qui ont fait l'histoire*, Paris, Fayard, 2017, p. 177. L'activité civilisatrice, par laquelle l'homme a peu à peu appris à « contrôler les

l'enveloppe de ces images, il s'agissait de défigurer les formes dans l'élément du sang, dans lequel réside la teneur sacrificielle de la participation des femmes à la reproduction de l'espèce : en faire des plaies³⁸. En deçà de ce qu'on pourrait identifier comme une critique féministe, dans lequel il serait question du rapport de ces vécus charnels aux institutions collectives, on peut plus simplement penser aux chairs singulières confrontées à cette part informelle, abyssale et anonyme que, en tant que génitrices, nous portons en notre corps. Tous ces événements biologiques qui se passent sans nous, mais en nous. On peut certes les sublimer en une image pacifiante de la fécondité, mais au prix d'un oubli de ce qui se passe sous la peau.

Pour conclure sur cette série, si la *Nachstiftung* est bien métamorphose ou transformation des formes culturelles, cela implique qu'il faut en partie récuser le geste merleau-pontien de replacer ces œuvres dans une histoire unique de l'art, unie par une même tâche, toujours recommencée : celle de l'expression du rapport entre la chair voyante et un monde dont il s'agit d'attester la phénoménalisation³⁹. L'histoire de l'art vit des institutions symboliques multiples dans lesquelles elle est prise, et les vécus charnels des artistes impliqués dans le processus de création sont pour cette raison tout aussi divergents. Rien ne sert, à mon sens, de vouloir rejoindre le sol commun de toutes les expériences sensibles du monde : en soustrayant l'incarnation de la chair par ses *habitus* et ses rapports intersubjectifs, on perd bien vite ce qui fait la spécificité du sensible. C'est néanmoins, peut-être, en suivant l'une de tes idées, en tentant d'être le plus près possible de cette même chair, en tant qu'elle est traversée par les marques de ces institutions qui structurent nos gestes ainsi que le rapport à nos vécus incarnés de douleurs ou plaisirs, que l'on peut faire une réeffectuation d'une forme culturelle, une réeffectuation dans laquelle la distance temporelle que nous entretenons avec elle soit assumée : ne pas simplement regarder les œuvres du passé avec un regard de « peintre », attentif au rapport de l'œil au sensible, mais avec ce regard qui est structuré par d'autres forces que celles propres à l'exercice de l'art. Ainsi, c'est certainement par les vécus de mon corps que les marques des lacérations sur l'ivoire m'ont touchée, et c'est évidemment avec mon corps, situé dans le temps et l'espace, et transi d'*habitus* et d'histoires, que les gestes de peindre et de recueillir les matériaux pour le faire ont pris sens.

fonctions reproductives des plantes et des animaux », s'est poursuivie dans la gestion de la reproduction sexuelle humaine. James C. Scott, *Against the Grain: A Deep History of the Earliest States*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 12.

³⁸ Sur le rapport entre imitation, figuration, chair et la matière dans la peinture, cf. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité*, *op. cit.*, p. 103, 114-116 ; « Le langage indirect et les voix du silence », *op. cit.*, p. 1487-1503. Sur le caractère continuiste de la conception merleau-pontienne de l'institution : Roberto Terzi, « Événement, champ, trace : le concept phénoménologique d'institution ». *Philosophie*, n°131, 2016, p. 62.



Blood Venus (Kostenki 2), 2018
Sang et huile sur carton, 12,5 x 17,5 cm

I. F. : En reprenant un motif biranien, tu parles d'une dimension « abyssale et anonyme » des « événements biologiques qui se passent *sans nous, mais en nous* »⁴⁰. Biran parle à cet égard d'une primauté de l'affectivité, dans un sens large, sur la conscience en affirmant par exemple que « l'homme commence à *sentir* assez longtemps avant d'apercevoir et de connaître ; il vit dans les premiers temps en ignorant sa vie (*vivit et est vitae nescius ipse suae*). » Cette affectivité nous échappe complètement dans la mesure où elle relève d'une dimension de passivité immémoriale, plus ancienne que la spontanéité de la volonté ou de la pensée : « cette existence toute sensitive (...) que nous rapportons à l'instinct (...), ces premières déterminations, dis-je, effectuées et conçues hors du *vouloir* ou de la pensée, ne peuvent avoir reçu son empreinte, ni s'y reproduire par conséquent sous la forme intellectuelle de souvenir ou de *réminiscence*. »⁴¹ En ce sens, il s'agit en effet d'une dimension proprement anonyme, car aucune conscience ne peut lui transférer son identité ou son individualité. Et pourtant cette vie qui se vit en nous sans nous n'est pas sans effets sur la vie de notre conscience. Elle en est non seulement la matrice génétique, mais transparaît encore dans certains de nos états affectifs comme une tonalité fondamentale indéterminée et indéterminable, et surtout dans ce qu'on décrit le plus souvent comme les automatismes du corps. Ces derniers ne sont pas de simples mouvements mécaniques d'un corps réduit à une machine biologique, ils témoignent du fait que nous sommes nous-mêmes faits du monde et qu'une partie de notre affectivité rejoint une dimension presque cosmique.

⁴⁰ Biran parle en effet de « cet agent invisible de la vie qui opère en nous sans nous et dont nous subissons toujours les lois. » Maine de Biran, *Essai sur les fondements de la psychologie II*, dans *Œuvres de Maine de Biran VII-2*, Paris, Vrin, 2001, p. 211.

⁴¹ *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, dans *Œuvres de Maine de Biran III*, Paris, Vrin, 1988, p. 90.



Blood Venus (Malta), 2018
Sang et huile sur carton, 25 cm X 12,6 cm

C'est comme si le regard se déployait toujours au croisement de deux anonymats. Il y a d'une part celui de l'atavisme d'une vie plus vieille que toute conscience, qui se manifeste par exemple dans le cycle menstruel, mais aussi dans d'autres mouvements du corps qui ne sont pas sexués, comme le battement du cœur. Il y a quelque chose qui relève du monde dans ces mouvements dont nous ne sommes pas les maîtres et qui pourtant nous font vivre et dont certains nous font vivre notre être sexué. Ces mouvements de notre corps ne sont pas encore gestes, ils relèvent de la part cosmique de notre corporéité, sans se réduire à de simples faits physiologiques. Et d'autre part, il y a l'anonymat de l'institution symbolique : si l'on peut attribuer des œuvres à des auteurs, on ne sait jamais *qui* a institué tel ou tel champ culturel – par exemple telle ou telle langue – de telle sorte qu'attribuer une institution symbolique à une personne, voire à une communauté déterminée (donc pas à une autre institution symbolique qui serait celle de la communauté) ne peut être qu'anecdotique, et témoigne de notre malaise face au fait que, en dernière instance, nous ne sommes pas maîtres des idées et des symboles à travers lesquels nous nous exprimons et dans et avec lesquels nous nous reconnaissons et reconnaissons les autres.

Il n'empêche pourtant que, précisément, nous nous reconnaissons au croisement de ces deux anonymats (symbolique et cosmique) comme des individus. Nous nous reconnaissons par exemple dans le sans-nom de ces statuette ayant vu le jour dans des mondes de la nuit du temps, remémorés avec nos propres histoires, nos propres déterminations sociales et symboliques, notre corps biologique et nos *habitus*. Une des plus grandes forces de la culture consiste peut-être dans la possibilité qu'elle nous donne de nous ouvrir aux dimensions anonymes, pré- ou supra-individuelles de notre existence, non pas pour nous déposséder – comme si l'expérience

esthétique était une sorte d'expérience mystique –, mais pour nous permettre de ré-instituer librement notre propre individualité aux horizons de ces anonymats.

C'est peut-être également une réflexion sur l'anonymat qu'on retrouve dans la série sur laquelle tu travailles actuellement. Il s'agit de dessins au plomb de masques, desquels émane, à chaque fois, un regard qu'on ne peut que difficilement attribuer à ce « presque-visage » qui l'entoure. C'est alors peut-être moins l'anonymat de la vie en nous ou celui des vestiges d'une autre institution que la nôtre qui est en jeu, qu'un anonymat qui fait qu'une figure humaine n'est plus ou pas encore un visage, mais seulement quelque chose qui y ressemble. Un masque est en effet un simulacre de visage derrière lequel on peut se cacher, mais il peut aussi être le lieu de manifestation d'un regard qui, dans le contraste de sa vivacité et du mutisme de l'expressivité figée de la figure qui l'entoure, se réduit à ce qu'il est : une altérité radicale en creux.

M. B. : Comme c'est une série en cours, c'est encore difficile de formuler en une trame philosophique ces intuitions esthétiques fragiles et ces vagues résonances qui pour l'instant ne se sont incarnées que dans des regards, et dans quelques gestes. En même temps, c'est peut-être avec cette série de dessins qu'il vaut mieux conclure : tout inachevée soit-elle, je crois qu'elle condense, en les déplaçant, quelques-uns des enjeux qui me sont chers et dont nous avons discutés ici. Ce sont donc, comme tu dis, des petits dessins au plomb, ou plus précisément, à la poudre de graphite que j'ai utilisée comme de la peinture, avec un pinceau, ou encore, comme dans l'estampe, en « encrant » une plaque avec le mélange de graphite et d'eau pour ensuite la presser sur le papier. Les formes sont non seulement tracées, délimitées par le pinceau ou le crayon, mais aussi créées par dissimulation de la surface.



...le silence tombe goutte de rien opaque..., 2019
Graphite sur papier, 7 x 7,5 cm

J'ai découvert par hasard l'an dernier au musée de Rautenstrauch-Joest à Cologne une série de masques océans, africains et asiatiques. Ces masques m'ont beaucoup impressionnée, par leurs traits convulsés, par ces yeux écarquillés, ces bouches béantes dont ne sort aucune parole : il s'agit là du deuxième point de départ pour cette série. Le premier est plus ancien, il date de ma rencontre avec les icônes, où tous les traits semblent être un réseau de forces concentriques dont le cœur est un regard impassible, fermement ancré en lui-même. Devant les icônes, nous sommes confrontés à des regards détachés de toute histoire, de tout sentiment, infiniment plus assuré que

les nôtres, qui, pour leur part, sont flottants, parfois embués, toujours passagèrement aveuglés par nos paupières ou la lumière. Pour revenir sur une question dont on a discuté plus tôt, celle du paradigme de l'œuvre qui « nous regarde », il faudrait souligner qu'il n'y a là rien d'incident eu égard à la production picturale des derniers millénaires : depuis peut-être les portraits impériaux qui avaient pour fonction de faire planer dans l'espace public la présence de l'empereur, l'art occidental a eu en partie pour visée – d'abord extra-esthétique, mais bien vite intériorisée dans l'art lui-même – de créer des œuvres qui nous apparaissent comme dotées de la force d'un regard, dont la présence s'étend par-delà leur surface, comme celle du corps d'autrui. C'est cette tradition qui a été reprise dans l'iconographie orthodoxe, et que l'on retrouve aussi, modifiée, à la naissance du portrait à la Renaissance, où il s'agissait de laisser transparaître dans le tableau l'âme du portraituré. C'est ce qui caractérise pour Hegel l'art romantique (tout ce qui suit l'art grec avant la dissolution de l'art dans le romantisme historique) : cette « lumière du regard » par laquelle le tableau se trouve doté d'une intériorité spirituelle qui anime les formes⁴² – et tout portraitiste connaît la joie qu'il y a de poser, une fois le tableau terminé, ce petit éclat de blanc dans le coin de l'œil dans lequel se concentre l'ipséité du personnage.

J'ai eu l'occasion d'en parler ici : sans nier que certains courants artistiques sont parvenus, souvent à l'aide du sujet représenté, à faire de ces œuvres des entités quasi-subjectives, c'est plus souvent les moments d'anonymat dans l'histoire de l'art qui m'ont touchée : ceux où l'œuvre semble abandonnée par l'artiste, errant hors de son sens originaire ; ceux où le regard des personnages se défait dans la matière, que leur identité se perd dans l'oubli ; ceux où les figures sont dépourvues de visage – de telle sorte que c'est moins dans un regard que dans une exploitation de la dimension affective de la matière que l'on peut retrouver une chair vivante, ne serait-ce qu'en indiquant son absence.

Mais les masques relèvent encore d'une autre sorte d'anonymat. Il ne s'agit pas de figures qui ont perdu le nom qui permet de coaguler en un sujet, doté d'une identité, la vie qui court sous la peau. Bien au contraire : tous ces masques sont aisément identifiables, leur utilisation au théâtre et dans les rites exige qu'on puisse distinguer par exemple le type du vieillard, de la femme, de l'enfant (dans le cas du théâtre nô par exemple), ou encore la ressemblance à un animal en particulier, ou plus généralement, une certaine émotion (crainte, horreur, colère, etc.). La peur que génèrent les masques tient plutôt du fait qu'on ne sait pas si quelqu'un peut répondre de ce nom, si ce masque est celui de personne. Adorno compare l'expressivité des masques à celle des animaux, qui en sont souvent par ailleurs les modèles : bien que ceux-ci ne pleurent ni ne rient, leur visage reste « objectivement expressif »⁴³. Ce vers quoi cet exemple pointe, c'est une expressivité qui ne serait pas tenue par une ipséité, sous la forme de traits éternellement figés, car n'étant pas portée par un principe vivant auquel le visage est perméable. Le visage se reconnaît dans la transformation continue de la tension des lèvres, des sourcils, par le sang qui monte puis

⁴² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome II, *op. cit.*, p. 253.

⁴³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (trad. Robert Hullot-Kentor), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 329. D'où peut-être l'importance des modèles animaux pour la création des masques. Dans une lecture adornienne, la fabrication de masque est une pratique mimétique, par laquelle l'homme, pour se défendre de la nature, se rend semblable à elle, tente d'imiter, en adoptant une forme statique, son immobilité. Cf. Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Dialectique de la raison* (trad. Éliane Kaufholz), Paris, Gallimard, 1983, p. 188. Ces pratiques, qu'Adorno désigne comme chamaniques, précèdent l'institution de la subjectivité et sa capacité à s'exprimer – l'homme, dans une forme de proto-langage, exprime l'autre sans qu'il n'y ait de différence entre le signifiant et le signifié. Cette lecture d'Adorno doit aux travaux de Marie-Andrée Ricard.

quitte les joues, le mouvement des rides sur le front ; il est cette métamorphose incessante, comme le décrit Max Picard : « Le visage vient de ce que recouvre un voile et va dans ce que couvre un voile : il se fait connaître sur ce chemin d'un voile à un autre voile, mais c'est seulement comme se fait connaître quelqu'un qui est en route : en passant et incomplètement »⁴⁴. Dans le cas des masques, il ne s'agit ni de l'expressivité muette d'un sujet disparu, ni de l'expressivité inchoative, encore labile, d'un sujet qui ne se serait pas encore institué en une identité, mais d'une expressivité sans principe ipséique, éternellement destinée à offrir à la vue la même humeur.

En ce sens, ce sont les orifices dans les masques qui sont les plus bouleversants, ces gouffres où se tiennent peut-être, tapis dans l'invisibilité, un regard ou une voix. Ce regard ou cette voix, qu'on ne peut que supposer, sont privés de ce pouvoir de rendre le masque vivant : pour reprendre tes mots, il s'agit là d'une simple altérité radicale, en creux, dépourvue de cette possibilité de s'exprimer en une chair transpassible aux affects. Le regard imperturbable des icônes, qui atteint parfois une infinie tristesse et solitude que rien ne semble pouvoir altérer, peut se laisser décrire comme ce regard fixe, dépourvu de la possibilité de s'exprimer en une histoire, jeté sur nous sans contact possible. La série des masques, c'est en quelque sorte l'expérience plastique de croiser l'icône et le masque : cette subjectivité réduite à son statut de principe, sans contenu à animer ; cette expressivité éternelle, dépourvue du principe qui pourrait la faire expressive de quelque chose. Je ne peux encore dire avec certitude ce qu'il adviendra de ce croisement, et c'est bien l'intérêt d'essayer de penser non seulement avec les concepts, mais aussi à partir de ces rencontres imprévues avec ces œuvres ayant trouvé suite à la perte de leur monde un abri au musée ; non seulement avec des projets esthétiques, des images spirituelles, mais aussi en cherchant les gestes et les affects sédimentés dans la matière qui traversent comme nous le temps, mais selon d'autres lois que la transmission et selon un autre rythme que celui des époques, d'aller puiser plutôt dans ce que Quignard appelle indifféremment « l'ombre de l'histoire », « le sous-sol de la terre »... ou la « friche d'enchantement »⁴⁵.



... moi aussi presque j'étais moi, 2019
Graphite et aquarelle sur papier, 7 x 6,5 cm

⁴⁴ Max Picard, cité par Monique Régimbald-Zeiber, dans *L'image manquante, Carnet 1*, Montréal, Éditions les petits carnets, 2005, p. 18.

⁴⁵ « Il faut sans cesse ramener des preuves qu'on part prélever dans le sous-sol de la terre et l'ombre de l'histoire. C'est la friche d'enchantement. » Pascal Quignard, *Sur le jadis, op. cit.*, p. 21.