

CHRISTIAN DOUMET  
L'incr   de l'art



Marino Marini, *Il Guerriero*  
Mus   de Hakone, Japon

Comment<sup>1</sup> voir un tel objet? Comment, d'un tel objet, saisir le plus de visible possible? Et de ce visible, encore, comment saisir toute la singularité, déployée sous nos yeux dans une affirmation de soi presque insolente? Par quels moyens entendre cette affirmation, et lui faire une place dans notre monde à nous? Toutes ces questions ne se poseraient pas si notre réflexe le plus immédiat, face à de semblables objets, ne consistait simplement à refuser de les voir; à détourner notre regard, comme cette mère expliquant à sa petite fille, dans une exposition, l'évolution d'un peintre: « Là, ma chérie, il n'y a rien à voir, c'est de l'abstraction... » Dans cet ordre de résistance, le langage nous offre un outil précieux. Quelques mots suffiront à effacer la « chose », à la dissiper ou à la noyer: le mot d'*abstraction*, bien sûr, mais également ceux de *sculpture moderne*, d'*art moderne* ; ou simplement de *sculpture* ; ou plus simplement encore d'*œuvre*, ou d'*art*... Nous savons en gros ce que signifient ces mots: ils renvoient à des expériences fort connues; des expériences qui toutes, elles aussi, manifestent l'urgence (parfois l'urgence panique) de recourir au langage. Le danger étant – car c'est lui, en vérité, le trait qui fait le lien entre les expériences dont je parle – de se voir submerger par l'innommable et son cortège de menaces.

*Art, œuvre, sculpture* : manières de parler, bien sûr. Façons de réduire des différences, c'est-à-dire, aussi bien, de ne pas voir. Car identifier *cet* objet à d'autres, c'est omettre ce qui, en lui, m'est d'abord inconnu, irréductible et innommable. C'est plier l'expérience aux pouvoirs du langage.

Comment dès lors appréhender un tel objet *hors des chemins tout tracés du logos*, dans une sorte de perception pure et irradiante, tandis qu'il vient à nous déjà traversé par tant de mots – à commencer par son nom, *Il Guerriero*, qui croise le sémantisme de la guerre à celui de l'Italie; par le nom de son créateur, Marino Marini; par la date de sa fabrication – 1960 –, date qui déclenche à elle seule tout un déferlement de phrases, tout une tonalité de discours d'époque, et d'autres noms encore, et toujours d'autres discours, à perte de vue? Comment saisir dans sa nudité un objet dont l'apparition mobilise déjà tant de langage? Telle est la question que nous pose *Il Guerriero*. Il me semble que pour y répondre, il faudrait parvenir à quelque chose comme une épiphanie de l'objet même dans le langage, un peu à la manière dont Francis Ponge fait advenir les choses dans son *Parti-pris*.... C'est-à-dire, précautionneusement, l'accueillir dans la langue, lui trouver parmi les mots une place qui trahisse le moins possible sa nature muette. Selon quelle procédure?

L'objet qui m'apparaît est d'abord foncièrement incomplet. Je vois des surfaces, des couleurs, des angles, des formes. Est-ce là *Il Guerriero* de Marini? Assurément non: ces aspects en supposent d'autres qui échappent à mon regard. Ce manque définit la nature d'une perception. « Dans la perception, dit Sartre, *j'observe* les objets. Il faut entendre par là que l'objet,

1. Ces pages reprennent le texte d'une conférence prononcée à Rutgers University (New Jersey, E.U.) le 16 octobre 2007.

quoiqu'il entre tout entier dans ma perception, ne m'est jamais donné que d'un côté à la fois<sup>2</sup>. » Sartre prend l'exemple du cube, dont je ne peux jamais appréhender les six côtés en même temps. « On doit *apprendre* les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue. L'objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. » À la perception toujours incomplète, Sartre oppose la *pensée* du cube, son « concept concret ». Là, dit-il, « je suis au centre de mon idée, je la saisis tout entière d'un coup. » Deux phénomènes distincts, donc : « l'un, savoir conscient de lui-même, qui se place d'un coup au centre de l'objet, l'autre, unité synthétique d'une multiplicité d'apparences, qui fait lentement son apprentissage. » De ce point de vue, l'objet auquel nous avons affaire ici ne se comporte pas autrement que le cube de Sartre. À ceci près que ses faces cachées nous restent plus essentiellement inconnues. Que cette part d'imprévisible rejaillit sur l'ensemble comme ce que nous nommerons une *étrangeté* ; et que le travail d'apprentissage sera donc plus lent, plus complexe et plus nécessaire. *Voir* vraiment *Il Guerriero*, c'est donc accepter d'entrer dans cette sorte d'apprentissage qui revient à désapprendre sa langue : à désapprendre les mots que suggérait un premier regard.

Revenons donc au *Guerriero* lui-même. Voilà un objet qui nous refuse tout « concept concret » ; et qui, en même temps, fait retentir avec plus d'insistance que d'autres l'injonction de sa connaissance. Un objet qui insiste, qui nous tire par la manche dans la direction de son interprétation en raison même de cette absence, en lui, des outils qui la rendent ordinairement possible (par exemple, ce que Heidegger appelait *l'être-produit* du produit, face à l'une des toiles représentant les fameux souliers de Van Gogh). Il y a là quelque chose d'inquiétant qui explique la charge de pathos, le statut angoissant propres à de telles œuvres dans notre culture ; leur nature polémique aussi bien, à laquelle il faut rattacher le nom de notre « guerrier ». Ainsi, les références implicites qui jouent comme une multitude d'éclairages possibles face aux œuvres largement reçues dans la culture collective, sont ici à peu près absentes.

Cette absence, nous pouvons naturellement la comprendre comme un défaut, ou un scandale, et nous avouerons dès lors notre aversion pour toute forme d'art étrangère aux canons reconnus. Nous serons rangés, au regard de la sociologie des amateurs, dans la catégorie des *esthètes réactionnaires*. Catégorie que je n'ai garde de fustiger, ou de diaboliser, trop conscient que nous en sommes tous, sans exception, les représentants sous un certain angle de nos dilections, de nos manières et de nos attachements. Toutefois, si nous acceptons d'entrer dans l'étrangeté de certains objets comme ce *Guerriero*, si nous tentons d'éprouver pleinement la résistance qu'ils opposent à l'opération de signification, ils provoqueront en nous une sorte de rupture, une mise en défaut de la conception du monde à partir de

2. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940, p. 65.

laquelle nous percevons ordinairement les choses. Et si elle s'accomplit, cette conversion promet une transformation plus profonde de la subjectivité. Une transformation qui, par exemple, nous rendra aptes à vivre la même conversion devant d'autres objets du même type, et ainsi de suite.

Comment s'accomplit cette conversion subjective? Il est évident qu'elle est favorisée par un ensemble de conditions sur lesquelles il est à peine nécessaire d'insister. J'en mentionne trois, très rapidement. D'abord, une *raison contextuelle* : *Il Guerriero* dont je montre la photographie est présenté dans un musée de sculpture contemporaine. On ne se rend pas dans un tel endroit sans prévoir une certaine déroute du regard, sans savoir que c'est précisément ce qu'on achète en payant son billet d'entrée, et qu'en outre cette désorientation procurera une certaine forme de plaisir particulier (le plaisir de la désorientation, justement). Une *raison linguistique* ensuite: le nom de Marino Marini peut ne m'être pas inconnu; en outre, l'objet porte un titre qui oriente mon regard. Or *voir*, c'est aussi faire surgir des champs sémantiques, à la manière dont Heidegger fait surgir toute la langue de la paysannerie face aux souliers de Van Gogh. Une *raison esthétique*, enfin: d'autres sculptures de guerriers me viendront peut-être en mémoire. Car le thème n'est pas nouveau. Il hante toute la sculpture occidentale, depuis le *Guerrier mourant* qui orne le fronton du temple d'Aphaïa à Égine jusqu'à son homonyme chez Henry Moore.

Ce sont là quelques opérations d'appropriation. Il en est d'autres possibles. Mais ce qui importe, c'est que dans tous les cas, elles sont marquées par *l'approximation* et la *compensation*. La sorte d'activité mentale qu'elles supposent relève de l'association: devant *Il Guerriero*, nous ne faisons rien d'autre qu'associer à l'infini. En présence de cette injonction à interpréter *et* de cette lacune des clefs interprétatives, s'engage un va-et-vient insatiable entre ce que j'ai sous les yeux et les images que suggère le contexte. Si bien que l'objet produit par le regard n'est finalement rien d'autre que ce va-et-vient même, que ce dynamisme, que ce trajet. Il est insituable. Ce qui m'est donné à regarder ici ne conduit donc pas à un avènement; c'est tout à fait autre chose: une approche (une *approximation*), un déplacement qui me restent intérieurs, dont *la chose* visible me dit qu'elle n'est pas le terme mais seulement l'instigateur, ou le générateur. *La chose* n'est d'ailleurs nullement écartée, dans ce mouvement; car plus je la contemple, plus le mouvement de déplacement s'intensifie, plus il devient riche, plus il me fait découvrir des pans insoupçonnés de ce que, faute de mieux, j'appellerai *l'imaginaire* de cette chose (imaginaire au sens sartrien de production infinie d'images), ce que pour ma part j'appellerai *l'objet de l'art*. Mon hypothèse est donc que *l'objet de l'art est un mouvement d'approximations et de compensations, engendré, à partir de certaines réalités sensibles caractéristiques par leur imperfection*.

De telles réalités sont dotées d'une intense présence dans la mesure où elles traînent à leur suite des faisceaux d'images. En elles se conjuguent

paradoxalement un haut degré de réalité et un haut degré d'incomplétude – ce que j'ai nommé leur imperfection. Depuis plus d'un siècle, l'histoire des arts plastiques n'a cessé d'explorer l'amplitude et les conséquences de ce paradoxe en promouvant à la dignité esthétique des objets explicitement et délibérément lacunaires, morcelés, ou encore incomplets lorsqu'ils se rapportent au principe mimétique. Corps décapités, privés de corps même pour certains, branches coupées exhibant leur coupure, troncs mutilés, ils mettent en scène (et en œuvre) la défaillance même du principe mimétique.

Il y a une manière tragique de regarder ces failles: comme des blessures infligées au réel dont le corps humain ne serait qu'une métonymie. Tragédie non dépourvue de connotations historiques et d'implications psychologiques: c'est en gros la position d'Anton Ehrenzweig qui, dans *L'Ordre caché de l'art*, renvoie l'art moderne au jeu de la pulsion de mort. Cette position tragique du regard moderne sur l'art se trouvait d'ailleurs déjà énoncée dans la première esthétique de Nietzsche, celle de *La Naissance de la tragédie* :

Le plaisir qu'engendre le mythe tragique a la même provenance que cette impression de plaisir que provoque, en musique, la dissonance... Cette aspiration à l'infini, ce coup d'aile du désir et de la nostalgie au moment même où culmine le plaisir que nous prenons à la claire et distincte perception de la réalité, nous donnent à penser que dans les deux cas nous avons affaire à un phénomène dionysiaque qui, dans le jeu perpétuel de la construction et de la destruction du monde de l'individuation, nous révèle l'effusion d'une jouissance originaire<sup>3</sup>.

Nietzsche parle alors, à propos de la tragédie, d'un regard qui désire «outrepasser le visible»; «dans l'usage musical de la dissonance, n'éprouve-t-on pas cette même volonté d'entendre et ce même désir, simultanément, d'outrepasser l'audible?» (*ibid.*) Peut-être ces mots de Nietzsche – «aspiration à l'infini», «coup d'aile du désir», «nostalgie», ainsi que «outrepasser le visible» – cernent-ils, dans un ordre qui n'a plus rien à voir ni avec l'histoire ni avec la psychologie, ce que nous cherchons à toucher ici: la charge imaginaire, la puissance de désir contenue dans la part inaboutie, ou *incrée* des œuvres.

Dans le monde harmonique où vit Nietzsche, la dissonance n'est plus tout à fait un phénomène expressif et passager. C'est l'élément d'une nouvelle dynamique temporelle: une dissonance n'appelle plus avec tant d'insistance sa résolution en consonance. Naturellement, Nietzsche pense ici à Wagner avec lequel il n'a pas encore rompu. Wagner est précisément l'un des compositeurs par qui la dissonance devient un objet critique: par qui l'instabilité harmonique cultivée *pour elle-même* commence à jouer de cette attente; et cette attente, à conquérir son autonomie. Son allongement devient peu à peu le propos musical.

3. *La Naissance de la tragédie*, §24, trad. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallinard, 1977, p. 140.

Or cette forme sans parachèvement n'est pas étrangère aux arts plastiques, à la sculpture en particulier. Il y a même longtemps qu'en ces domaines, le suspens sur une sorte d'irrésolution a été reconnu comme un fait esthétique majeur. C'est une histoire qui remonte peut-être au goût des ruines cher à un certain XVIII<sup>e</sup> siècle; ou avant cela, aux *ex votos* (qui souvent présentaient des corps morcelés), aux reliques de saints... Dans cette histoire, Michel-Ange joue un rôle important: il est l'un des premiers à soutenir le principe d'un inachèvement cultivé, du fameux *non finito* (dans les *Esclaves*, ou dans la *Pietà Rondanini*, par exemple). Le littérateur et historien de l'art Dezallier d'Argenville, dans sa *Vie des fameux architectes et des sculpteurs* de 1788, commente les œuvres inachevées de Michel-Ange par un texte de Pline l'Ancien qui peut s'appliquer aussi bien au fragment qu'à l'inachevé: « Saisis d'une douleur tendre à la vue de ces chefs-d'œuvre, nous leur prêtons ce qui leur manque, nous suppléons à nos désirs, nous lisons sur l'ouvrage toute la pureté du génie qui l'a conçu, nous y voyons toutes les beautés qui allaient éclore<sup>4</sup>. » Pas besoin de résolution, donc: la dissonance suffit à suggérer et à faire naître le désir – on l'a parfaitement compris à la veille de la Révolution française. Une exposition présentée en 1990 au Musée d'Orsay, à Paris, *Le Corps en morceaux*, montrait le cheminement de cette histoire au fil d'une tradition qui va de la Grèce antique à Brancusi, en passant par le célèbre poème de Rilke, dédié à Rodin, « Torse archaïque d'Apollon »:

Nous n'avons pas connu sa tête prodigieuse  
où les pupilles mûrissaient. Mais son torse  
encore luit ainsi qu'un candélabre  
dans lequel son regard, vrillé vers l'intérieur,

se fixe et étincelle. Sinon, tu ne serais  
ébloui par la poupe du sein, et la légère  
volte des reins ne serait parcourue du sourire  
qui s'en va vers ce centre où s'érigea le sexe.

Et la pierre sinon, écourtée, déformée,  
serait soumise à la tombée diaphane des épaules  
et ne scintillerait comme fourrure fauve

ni ne déborderait de toutes ses limites  
comme une étoile: car il n'y est de point  
qui ne te voie. Tu dois changer ta vie<sup>5</sup>.

La force de ce poème tient à l'ubiquité du regard devenu absent. Ubiquité signifiant que la pierre dépasse ses bords; qu'elle « outre passe », elle aussi, sa propre visibilité, nous engageant sur la voie d'un invisible: le fantôme du corps, ce torse comme fantôme (ou fantasma) d'un autre corps. Mais ubiquité veut dire également que le regard absent finit par devenir tout extériorité; qu'il est ce qui enveloppe le spectateur: le regard auquel il n'échappe pas.

4. Pline, *Histoire Naturelle*, livre XXIV.

5. R. M. Rilke, *Œuvres 2, Poésie*, trad. Jacques Legrand, Seuil, Paris, 1972, p. 227.

Ces vacillements, communs à toutes les manifestations de l'incr  , touchent la position respective de l'objet et du sujet; ils atteignent la subjectivit   en son centre, portant atteinte    l'int  grit   du corps. Ils rendent indistincte l'existence de mon corps et celle du corps autre, et nous font ainsi entrer dans un vaste corps ind  termin  : le corps cosmique indiqu   ici par la comparaison du torse avec une   toile. Ou encore, pour parler le langage de la ph  nom  nologie, le torse de Rilke illustre ce fait, soulign   souvent par Merleau-Ponty, que « mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa coh  sion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-m  me, elles sont incrust  es dans sa chair, elles font partie de sa d  finition pleine et le monde est fait de l'  toffe m  me du corps<sup>6</sup>. » De ces quelques propositions, je voudrais maintenant tirer les conclusions: deux remarques et un exemple ultime.

L'une des difficult  s de la r  flexion sur l'incr  , c'est que non seulement, nous devons sans cesse en construire le concept m  me, mais nous devons   laborer encore les objets par essence fuyants, insaisissables, incertains, qui l'illustrent. Dire *l'incr  *, c'est parler de l'incertain de l'art; ou encore, de l'art de l'incertain. Bref, ce que nous tenons entre les mots n'est pas ce que nous voyons mais ce qui conditionne notre vision. C'est la dimension d'invisible qui participe de notre activit   de contemplation: le *templum* de la *contemplation*, par nature invisible. Ce dont nous parlons, c'est le *templum* de l'art, quelque chose d'assez proche de ce que Benjamin nomme *l'aura*.

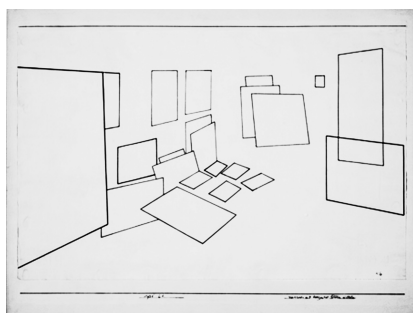
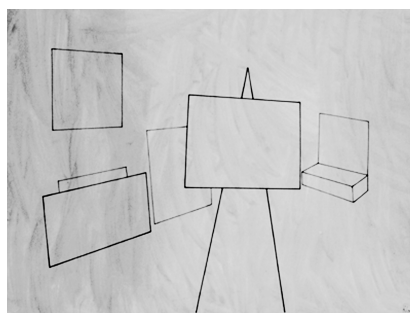
Cependant – c'est ma deuxi  me remarque – dans la pratique divinatoire du *templum*, le d  coupage constitue le geste essentiel: il s'agit de tailler de l'invisible dans le visible pour y faire advenir des objets, c'est-  -dire du visible dot   d'un certain statut: du visible exhibant en lui *cette composante n  cessaire au visible qu'est l'incr  *.

L'incr   n'est pas l'invisible. Il d  crit seulement la fronti  re o   s'interrompt, ou s'estompe la prise de l'humanit   sur la mati  re. La coupure, le tranchant par lesquels l'activit   humaine b  e sur son contraire (le chaos, la friche, la broussaille, le *Holzweg* dont parle Heidegger). Dans le paysage quotidien, cette fronti  re est imperceptible gr  ce    la superposition constante de saisies qui s'encha  nent les unes aux autres. L   o   cesse un champ d'activit  , un autre le relaie. Ainsi va le travail humain, incessamment occup      vaquer d'une saisie    une autre, dans l'illusion d'une possession illimit  e et in  puisable de son cosmos.

L'une des fonctions de l'art est au contraire de faire   merger ces coupures: de montrer l   o   s'arr  te la saisie de la main humaine, les   tranges fractures du torse, ou la singuli  re solitude d'un autoportrait aux pieds coup  s chez Egon Schiele, par exemple...

6. Maurice Merleau-Ponty, *L'  il et l'esprit*, Gallimard, 1964, p. 19-20.

J'en viens à mon ultime exemple. Dans les années trente, Paul Klee se met à dessiner au trait, au tire-ligne, à la règle et au compas, des figures géométriques qui ont visiblement pour fonction d'explorer le dépassement de l'espace à deux dimensions vers un espace tridimensionnel. Parfois, de ces explorations, naissent des formes humaines. Puis, dans la foulée, arrivent deux dessins qui retiennent notre attention: *Plans dans l'atelier*, et *Plans verticaux et horizontaux dans l'atelier* (1931).



Les cadres deviennent à leur tour les éléments d'une géométrie: le travail du dessinateur tend à intégrer les limitations spatiales de la peinture dans un espace plus vaste: celui des forces et des tensions où l'a introduit sa réflexion sur la « mécanique des formes ». Ainsi ces dessins illustrent-ils à merveille la fonction dynamique de l'incrédé dans l'économie de la création même, et sans doute pour Klee un certain tragique de la condition de l'art. Je voudrais, pour finir, leur associer une citation qu'on trouve dans les *Cahiers* de Valéry et qui traduit exactement la même conscience de l'envers efficace et invisible de toute œuvre:

On ne fait pas les ouvrages que l'on voudrait faire – on obéit à tout autre qu'à soi. On ne fait pas plus ce qu'on était le plus fait pour faire. Et les critiques cependant appellent ce qu'on a fait Vous – et votre œuvre! – Mes ouvrages sont au contraire ceux que je n'ai pas faits, et auxquels j'ai le plus pensé, et le plus profondément<sup>7</sup>.

*Christian Doumet*

7. Paul Valéry, *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade I, Gallimard, Paris, p. 250. Van Gogh, dans ses lettres à Émile Bernard, écrit ceci: « Hélas hélas c'est bien comme dit l'excellent copain Cyprien dans *En ménage* de JK Huysmans: les plus beaux tableaux sont ceux que l'on rêve en fumant des pipes dans son lit mais qu'on ne fait pas. S'agit pourtant de les attaquer, quelqu'incompétent qu'on se sente vis-à-vis des ineffables perfections des splendeurs glorieuses de la nature. » (lettre du 19 juin 1888). Le texte de Huysmans dans *En ménage* dit de façon plus elliptique: « Le peintre se frotta la barbe de ses longs doigts. Les tableaux, peuh, dit-il, c'est quelquefois bon de songer à ceux qu'on ne fera jamais, au lit, le soir, quand on ne dort pas! » (*En ménage*, Droz, p. 322).