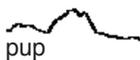




R H É T O R I Q U E S D E S A R T S , X V I

L'ADRESSE

ACTES DU SEIZIÈME COLLOQUE DU CICADA
7, 8, 9 DÉCEMBRE 2006 UNIVERSITÉ DE PAU
TEXTES RÉUNIS PAR BERTRAND ROUGÉ
ET PRÉSENTÉS PAR BERTRAND PRÉVOST



P R E S S E S U N I V E R S I T A I R E S D E P A U



Collection "Rhétoriques des arts"

Volumes parus

Ellipses, blancs, silences
Montages/collages
Suites & séries
Cadres & marges
Ratures & repentirs
La Surprise
Vagues figures, ou les promesses du flou
La Liaison
Oxymores
L'Index
L'Adresse
L'Inversion
L'Effet
Art et persuasion

Volumes à paraître

La Littéralité
Le Lieu de l'œuvre
Autoréférence (et paradoxes) de l'art
La Dimension du retour
La Reconnaissance
Mouvoir/émouvoir, ou la fonction esthétique?
Inachever

©PRESSES UNIVERSITAIRES DE PAU
Institut Claude Laugé
Domaine universitaire
Avenue du Doyen Poplawski
64000 Pau
pup@univ-pau.fr

ISBN 2-35311-044-4
ISSN 1243-1516
dépôt légal décembre 2013

S O M M A I R E

- Bertrand Rougé. Avant-propos. 7
- Bertrand Prévost. Présentation. 11

ADRESSE ET VISÉE

- Marie-Dominique Popelard. "L'adressage esthétique réussi" 19
- Isabelle Thomas-Fogiel. "Appel philosophique et adresse artistique: histoire d'une rendez-vous manqué" 25
- Pierre-Henry Frangne. "Adresses, ou les loisirs de la poste. L'écriture selon Mallarmé comme un pur acte d'adresse" 39

ADRESSE REPRÉSENTÉE

- Thomas Golsenne. "A qui s'adresse le Christ? A qui s'adresse le peintre? *La Vocation de Saint Mathieu* de Caravage" 51
- Dominique Vaugeois. "'L'œuvre m'interpelle'. La thématization de l'expérience esthétique dans les écrits sur Giacometti dans les années cinquante" 61
- Bruno-Nassim Abouddrar. "A qui s'adresse la prière?" 69
- Bertrand Rougé. "L'adresse et le passage à la figure, ou comment distinguer les 'indiscernables'" 79

ADRESSE SPECTACULARISÉE

- Jean-Pierre Sag. "A qui et à quoi s'adresse l'œuvre?" 99
- Georges Banu. "De dos et de face" 107
- Suzanne Liandrat-Guigues. "En signe de reconnaissance" 115
- Jean-Louis Leutrat. "A qui s'adresse *Dieu sait quoi?*" 119

ADRESSES INADRESSÉES

- Anthony Wall. "Ces œuvres qui ne sont pas faites pour nous" 125
- Bernard Lafargue. "La beauté idiote de la peinture impressionniste de Biche/Elstir: un art pour tous et pour personne" 133
- Marie-Noëlle Moyal. "Modalités de lecture d'une lettre singulière : l'*Apocalypse de Jean* de Pierre Henry" 147
- Filippo Fimiani. "L'intimité exorbitante de l'image. Illusions, remémorations et incorporations médiales" 155
- Bertrand Prévost. "Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur)" 171

L'INTIMITÉ EXORBITANTE DE L'IMAGE. ILLUSIONS, REMÉMORATIONS ET INCORPORATIONS MÉDIALES

FILIPPO FIMIANI

Intime est l'image, parce qu'elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement: en dehors de nous [...] traînée, égarée et brillante, la profondeur de nos passions..

Maurice Blanchot

L'amour réciproque [...] met en jeu [...] la perception de l'objet intérieur dans l'objet extérieur.

André Breton

Une gigantomachie figurale

C'est par une constatation un peu massive que je voudrais faire débiter, à titre d'hypothèse ou de modeste préambule, ma tentative de lecture: nous voici face à une image anticipée, interpellés non par l'adresse d'une figure portraiturée qui nous regarde et nous inscrit dans le dispositif dialogique, narratif ou formel de la frontalité, même si cela serait envisageable par métonymie. Nous voici devant une image duelle qui suspend doublement toute adresse, dans l'évidence—rhétorique et visuelle—de l'*entre-deux*: entre deux postures, deux figures et corps, deux identités et deux sexes. Nous voici face à l'entre-deux de deux profils, qui s'excluent et qui nient strictement tout vis-à-vis, tout regard, mais qui néanmoins nous font face, défigurés.

S'agit-il d'une mise en figure de l'entre-deux comme tel, qui ne cesse de susciter nos désirs ou nos



René Magritte. *Jours Gigantesques*, 1928, huile sur toile, 116 x 81 cm., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

manques, nous autres spectateurs extérieurs à la représentation?—Un entre-deux qui n'arrête pas d'activer nos réactions perceptives et interprétatives, de réactiver nos sens et notre disposition à collecter les raisons sensibles et les passions invisibles d'un chiasme postural entre dos et face;—un entre-deux qui nous contraint inéluctablement à une enquête sur les logiques formelles et les causes expressives d'un oxymore de mouvements entre activité et passivité, d'une liaison figurative à même de fonder en un couple des contraires apparemment sans relation? S'agit-il d'une adresse bloquée et pourtant bien lancée, donc d'une manière d'affirmer et d'instituer une non-frontalité de l'adresse en peinture? Cette figure, au fond, est-elle *figure* ou *image*, *représentation* ou sa *présentation* autoréflexive, et nous regarde-t-elle, ou non?

Retournons voir ce tableau peu commenté de Magritte, *Jours gigantesques* (Magritte, *Catalogue Raisonné* n° 225). Réalisé en 1928, il existe une autre version dessinée du même sujet dans le dernier numéro de la

L A D R E S S E

revue parisienne *Distances* de Paul Nougé, sorti en avril de la même année, avec le titre *La peur de l'amour* changé en *L'Aube désarmée*. Magritte avait présenté ce petit dessin en Chine à Patrice Lecomte, en lui expliquant au même temps le sujet et la procédure technique. Je cite la lettre, relativement connue mais sur laquelle on devra revenir:

Le dessin, comme tu le verras, représente une tentative de viol, la femme est visiblement dans l'effroi. Ce sujet, cet effroi qui possède la femme, je l'ai traité avec un subterfuge, un retournement des lois de l'espace, ce qui fait servir à un effet tout autre que ce sujet donne d'habitude. Voici à peu près: l'homme saisit la femme, il est en premier plan. Nécessairement, l'homme cache une partie de la femme, celle qui est devant elle, entre elle et nos regards. Mais la trouvaille consiste à ce que l'homme ne dépasse pas les contours de la femme. (52-3)

Ce qui prime, le *subject matter*, le véritable sujet, est la ruse technique et rhétorique qui plie et retourne, qui double le plan de la représentation par l'inscription de la figure masculine au dedans de la figure féminine. On sera tenté de dire que, s'appropriant le sujet manifeste, l'artiste marque sa présence avant tout comme maître de virtuosité technique, voire d'invention hasardeuse et aléatoire, de pouvoir à déclencher par la machinerie du tableau des effets dislocateurs. Magritte affirme son originalité en se démarquant soit du sujet, soit de la *maniera* d'autres artistes—notamment Ernst et de Chirico, praticiens du frottage et du collage—, soit, finalement, se démarquant, tout du moins en apparence, de son propre regard de peintre, dénoncé comme interchangeable avec le regard du lecteur-spectateur, en l'occurrence, Nougé. On dirait que ce piège optique, et non pas la représentation de l'*historia* avec ses significations et contenus anecdotiques et visibles, est la réplique du *plan de non-convenance* de Max Ernst, et qu'elle est aussi le pendant, en tant que dispositif pictural, du "plan" encore à découvrir évoqué par Magritte à l'occasion d'une autre lettre à Nougé en avril 1928. Toujours à propos du dessin, il se dissocie

des "recherches sur la sexualité" réalisées par *La Révolution Surréaliste* et jugées une "solution trop facile" et trop vouée à "un abus du pittoresque," car destinées à une représentation des "réactions violentes sans doute mais bien déterminées et connues" (90).

C'est grâce à un usage fort dépayasant et surdéterminé du dessin et du regard qu'il engage en s'adressant au spectateur que Magritte met en scène à la fois son idée des mystères de la sexualité et sa conception de l'originalité de la peinture. Il ne s'agit pas simplement de s'émanciper du modèle par rapport au sujet manifeste (par exemple des *Gestes sauvages pour le charme*—titre d'ailleurs doublé par le plus explicite *Chasseur* d'une série d'huiles sur toile d'Ernst, justement de 1927 [Ernst: *Werke*, n° 1005, 1091, 1123]); sur un plan plus profondément structural et formel, il s'agit plutôt de réinventer le contour, comme principe même d'intelligibilité de la forme individuelle, d'une manière telle qu'il se dédouble en limite à la fois établie et instable, située et ambiguë, entre deux corps, deux êtres, deux matières et deux événements en train de se faire violemment face, de coaguler et collapser.

La ligne cerne une cohabitation de deux corps à l'identité flottante et incertaine, d'autant plus que cette coexistence qui détache chaque être de son unité et de sa singularité perceptuelle et ontologique est affirmée grâce à la trouvaille technique de l'ombre, indécidablement portée et dessinée, c'est-à-dire projetée par un corps tout à fait absent et en toute rigueur hors du plan de représentation. Est-elle adressée au spectateur dans à un dehors du tableau? au peintre? à nous? Il faudra y revenir.

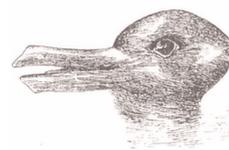
Pour l'instant, on dira que cette indécidabilité d'un double profil engage une relation visuelle à la troisième personne, soustraite à toute relation illocutoire et à tout agencement dual ou dialogique de réciprocité et reconnaissance. Nous sommes assez éloignés du dispositif décrit par Schapiro récemment repris par Belting, où il y aurait "effet de pure présence" (*Wirkung der reinen Anwesenheit*) en tant qu'"effet d'allocution" ou d'adresse et tutoiement (Schapiro 38-40; Belting 224s). Selon l'historien de l'art allemand, l'image affirmerait une expérience du regard réduisant

L'INTIMITÉ EXORBITANTE DE L'IMAGE

par métonymie iconique le corps représenté au seul visage: appelé par ce qui le regarde, par le *Wirkung der Ansprache*, le spectateur serait ainsi engagé dans une économie symbolique ou échange des regards, un *Blicktausch* entièrement moulé sur le linguistique. On dira encore, quitte à y revenir plus en profondeur, que cet échange n'est pas forcément réciproque ni égalitaire, et que la fonction du regard n'est pas seulement localisée dans l'image représentationnelle ou dans le visuel en général mais qu'elle est incarnée par l'*esthétique* en général; c'est-à-dire, que tout en s'adressant et en touchant la sensibilité perceptuelle du sujet, elle n'implique en rien un régime iconique, mimétique ou symbolique, pas plus un contenu signifiant de l'adresse. On pourrait déjà dire qu'il s'agit de ressentir, dans le pouvoir de réactivation individualisant du *Wirkung*, la puissance passivement désindividualisante de l'*Atmosphäre*. C'est pour cela que l'*effet d'affect* de la figure *una et bina* de *Jours Gigantesques* ne se limite pas à une rhétorique qui emphatise négativement ni ne théâtralise par une simple soustraction la force illocutoire de la frontalité grâce à la juxtaposition expressive des deux profils découpés et à la contrariété face-à-face du nu de la femme et du dos vêtu de l'homme (Banu 23s).

La ligne est certes le maintien, l'entretien de deux figures en une, elle pourvoit à leur existence figurative et perceptive; elle est la limite autour de laquelle ces deux figures piétinent et dialoguent entre face et dos tout en contestant l'univocité même de la figure cernée. Presque comme dans le cas du canard-lapin, l'image bi-stable ou à double entrée la plus célèbre commentée par Wittgenstein et Gombrich puis, parmi d'autres, par Richard Wollheim, la ligne est ainsi le lieu—pas nécessairement ironique—d'une querelle récongnitionnelle qui perturbe la compétence perceptive et cognitive, sensible et informationnelle, du spectateur. Maintien illusionniste du rapport entre figure et fond, la ligne de contour fait basculer les conditions mêmes de l'identité et de l'adresse qu'elle suppose et institue grâce à la transparence du plan du tableau. *Jours gigantesques* nous entretient d'une véritable gigantomachie figurale au sein du figuratif, d'un *polemos* au

cœur même de l'image, et d'une cohabitation belliqueuse entre divers média, supports et images, d'une guerre à laquelle nous sommes malgré nous contraints de participer.



Incorporations inter-médiales

Pour saisir ce conflit figural, on devra mettre au jour dans le médium pictural magrittien une médiation stylistique (*Stilmittel*) entre divers supports d'élaboration et de métamorphose inter-médiale et y saisir, finalement, la formation de ce que Belting (d'après Warburg pourtant jamais cité), appelle *Verkörperung*: incorporation.

La ruse technique célébrée par Magritte sous-tend en premier lieu une rhétorique de l'image et de l'adresse visant au paroxysme et à l'équivoque de l'identité. La mise en figure réalise une synérèse ou une syncope visuelle entre deux unités séparées obligées de se fondre partiellement, ainsi qu'une contraction interrogative de l'incitation interlocutoire du spectateur. On pourrait parler d'un chiasme syntaxique et sémantique, pour introduire déjà une différence remarquable avec le frottage (Spies *Ernst* 17s), en même temps réaliste et méta-pictural sinon interet para-médial (Meyer), mimétique et parodique. Les volumes citent en effet les éléments formels du classicisme contemporain, enflé et appesanti, de Léger et Picasso, déjà repris par exemple dans *La pose enchantée* (toujours de 1928, qui renvoie à *Trois femmes à la fontaine* de Picasso, de 1921), mais aussi bien les rotundités tendres comme du beurre des Bandes Dessinées d'aventure et des rêveries érotiques de jeunes garçons: parmi les sources iconographiques du tableau, David Sylvester et Sarah Whitfield retiennent justement une photographie érotique.

Dans la toile de 1928, on retrouve également une reformulation très méditée d'un des principes majeurs du surréalisme et du dadaïsme: le collage. D'ailleurs, Magritte ne cessera de déclarer ses dettes d'abord envers de Chirico, et notamment de la copré-

sence du gant chirurgical et de la tête de marbre antique dans *Chant d'amour* (1914), et surtout envers Max Ernst—notamment les tables pour *Répétitions* de Eluard, de 1922. Le principe poétique de l'accouplement par hasard et de l'association par opposition sémantique et sémiotique, ainsi que de la contiguïté inattendue entre objets disparates mis en place par la sensibilité opératoire et clairvoyante de l'artiste, qui dépeint ces corps visibles avec la plus minutieuse fidélité ("avec tous les détails qu'ils montrent dans la réalité [et] avec leurs détails apparents" [Magritte 107]), tout cela est bien présent dans *Jours gigantesques*, mais à l'intérieur d'une seule figure.

Reformulation discrète mais décisive, réalisée pendant un séjour à Paris, puis à Perreux-sur-Marne en contact direct avec Breton et Ernst, dont témoigne une lettre à Paul Nougé, de novembre 1927:

Je crois avoir fait une découverte, dans la peinture, tout à fait saisissante: j'ai employé jusqu'à présent des objets composés, ou bien la situation d'un objet suffisait parfois à le rendre mystérieux. Mais à la suite des recherches que j'ai faites ici, j'ai trouvé une possibilité nouvelle qu'avaient les choses: c'est de devenir *graduellement* autre chose, un objet *se fond* dans un objet autre que lui-même. Par exemple le ciel à certains endroits laisse apparaître du bois. Cela est me semble-t-il bien autre chose qu'un objet composé, puisqu'il n'y a pas de rupture entre les deux matières, ni de limite. J'obtiens par ce moyen des tableaux où le regard "doit penser" d'une toute autre façon que d'habitude, les choses sont bien tangibles et pourtant quelques planches de bon bois deviennent insensiblement transparentes à certains endroits; ou bien une femme nue a des parties qui deviennent aussi une matière différente. (*Catalogue Raisonné* 245)

Nougé ne manquera pas de remarquer que cet "effet de changement" est bien plus important que la simple suppression de la forme qui sépare, opération en soi fort insuffisante; il évoquera les "transsubstantiations" du cinéma, c'est-à-dire, les métamorphoses des images-mouvements dans le temps, à côté des "modifications" de la peinture de Magritte, c'est-à-

dire, des métamorphoses, ou plus exactement des transfigurations non-aspectuelles-d'images fixes dans l'espace: lexique théologique affecté par les inquiétudes contemporaines face au cinéma. Il s'agit là d'un sujet classique qui s'impose avec une urgence nouvelle: c'est la question de la représentation visuelle des mouvements des corps thématiquement notamment par le *Laocoon*. Lessing avait classifié la peinture et la plastique comme arts de l'espace et de la simultanéité des signes, l'un à côté de l'autre, *Nebeneinander*, en opposition à la poésie et à la musique, arts du temps et de signes en succession, et signifiant par rapport à une profondeur générative et sémantique, *Nacheinander* et *Hintereinander*. Peinture, cinéma et photographie sont alors, pour le dire avec Balázs et en syn-tonie avec Benjamin et Kracauer, des arts superficiels (*Flächenkünste*), des arts de la simultanéité, même par montage, par collage, voire par effacement visuel; des arts qui s'adressent au spectateur en l'absorbant, c'est-à-dire, en le poussant à transgresser la distance physique fixe et à transformer sa vision en tact, voire en tact généralisé au sein de la matière visuelle, à toucher aux corps des images, à con-toucher par empathie proprio-, estero- et exproprioceptive—c'est-à-dire par kinesthésie profonde et en surface par rapport aux objets perçus—aux mouvements inscrits dans l'espace environnant (Balázs 29; cf. Somaini).

Magritte réalise donc un passage de la *réunion*—par réassemblages ou re-façonnages, par reprises ou repentirs, bref par opérations réflexives et méta- ou hyper-médiales—à l'*union* d'identités, d'états, de matières. Chez lui, il ne s'agit pas non plus d'une *rhétorique iconographique* du télescopage allégorique et du dépaysement symbolique de sujets étrangers et d'objets différents, mais de ce qu'on pourrait appeler une *iconologie matérielle* de la co-existence aspectuelle et de la co-présence physique, voire de la synchronie par friction, mélange et contact, entre réalités hétérogènes. Il ne s'agit plus de *montage de différents* mais de la *montée* et du *mélange de différences*; non plus de l'adresse figurée sinon allégorique selon une temporalité discontinue voire contradictoire, mais de l'interpellation par le tableau du coup d'œil global et instantané

L'INTIMITÉ EXORBITANTE DE L'IMAGE

du spectateur. Et pourtant, affirmer l'absence ou la suppression de la limite qui bornerait la substance même de la forme, choisir la disparition de la ligne qui cernerait de l'intérieur et d'une manière adéquate la formation même de la forme et qui donc assurerait et défendrait dans l'espace de représentation l'unité des corps et l'univocité des identités ainsi que la légitimité de la reconnaissance par le spectateur, tout cela est défendu et théorisé dans la pratique et le parti pris théorique de l'iconique et non point du pictural, de la représentation mimétique et illusoire et non point de la présentation matérielle de la peinture. Le peindre de Magritte, de toute évidence, s'installe résolument dans la continuité de la surface du tableau et dans l'identité et l'identification traditionnelle des matériaux de la peinture elle-même. Mais cette peinture gardée, comme on parle de "chasse gardée," instituera-t-elle une univocité de l'adresse à l'égard du spectateur? *Jours Gigantesques* nous en fait bien douter. Nous allons voir pourquoi et comment.

Génération équivoques

Au nom de l'art de peindre et d'une dialectique très originale entre l'ombre portée et l'ombre dessinée, Magritte se positionne contre deux options fort divergentes et pourtant complémentaires: contre l'assemblage d'éléments figuratifs et stylistiques—c'est le cas de la peinture-dans-la-peinture de la rêverie archéologisane et moderniste, méta-picturale et littéraire, de de Chirico—et contre la combinaison d'anachronismes matériels—c'est le cas de la morphologie généralisée des frottages d'Ernst, qui fait de la "matière interrogée" et du "grain des choses, des forêts comme du ciel," le principe à la fois inchoatif et duratif, aléatoire et ornemental, d'une synchronie poétique entre activité artistique et génération naturelle, entre le travail de la main du peintre et la formation des formes de la *physis*. Magritte est donc très loin de l'anamnèse de l'inconscient morphologique des images mise en œuvre par Ernst *au-delà de la peinture*, l'anamnèse de son aura.¹ Le "collage peint entièrement à la main" dont avait parlé ce dernier devient chez Magritte un "frottage dépeint entièrement à la main."

Le tournant de cette version entièrement picturale du frottage, est constitué par un tableau réalisé vers la fin 1927, intitulé, selon la lettre à Nougé, *La Découverte*. Ce tableau s'impose comme un précédent déclaré de l'enjeu technique de *Jours gigantesques*, et est lui-même annoncé par *Le prince des objets* (également réalisé selon une technique mixte avec collage).



René Magritte, *La Découverte*, 1927, huile sur toile, 65 x 50 cm., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Magritte réalise en fait un pastiche de Ernst² car sa technique feint et mime la vis du frottage, la maîtrise de sa main à pinceau simule et affiche le hasard de la main à matières, la représentation des significations des matériaux affecte la présentation par exhaussement et exsudation des matériaux. Quant à la source textuelle et littéraire du sujet, elle est presque trop évidente: c'était Freud, qui fait du traitement épistémologique du *Material* son souci majeur et l'enjeu d'une incessante mise en histoire et en construction de l'objet même de la psychanalyse, qui, dans les *Conférences pour introduire à la Psychanalyse*, notamment à propos de la symbolique du rêve, avait établi une célèbre synopsis philologique:

Notre mot allemand Holz (bois) doit être de la même racine que le grec *hyle*, qui signifie matière, matière brute. Mais le cas n'est pas si rare où un nom générique de matière est finalement réservé à une matière particulière. Or, il existe dans l'Océan une île qui a pour nom Madeira. Ce non lui a été donné lors de sa découverte par les Portugais parce qu'elle était couverte de forêts. *Madeira* signifie précisément en portugais bois. Vous pouvez facilement reconnaître que *madeira* n'est rien d'autre que le nom latin *materia* légèrement modifié, qui signifie la matière en général. Or *materia* est un dérivé de

L A D R E S S E

mater, mère. La matière (*Stoff*) dont une chose est faite est, pour ainsi dire, sa part maternelle. C'est donc cette vieille conception qui se perpétue dans l'usage symbolique du bois pour la femme, pour la mère. (*Vorlesungen* 161-2; trad. fr. Rey 70-1)

Dès cette séquence, on devra insister sur la relation entre matière et forêt, car ces caractéristiques, analysées notamment au début du texte sur l'*Unheimliche* (cf. Goldschmidt "Une forêt..." 209s), nous introduisent magnifiquement à une esquisse phénoménologique—et non plus seulement rhétorique—du *pathos* et de l'effet-affect de l'image magrittéenne. Ici et là, nous retrouvons un animisme de l'obscurité et du milieu plongé dans la nuit, un pressentiment indéfinissable qui n'arrive pas à s'individualiser dans une chose ou un être et qui néanmoins anime l'espace et l'atmosphère environnants, qui fait frémir et basculer les lisières du corps et les contours de l'espace noirci, qui hante presque physiquement le sujet par une présence impalpable qui manque à apparaître comme telle et qui pourtant le saisit par-derrrière, par un regard qui n'appartienne à personne et qui pourtant le touche et l'affecte au cœur par une altérité radicale.

On devrait aller plus loin encore, mais je me limiterai ici à évoquer la *cogitatio adulterina*, menée notamment par Platon dans le *Timée* (51-2a-b) autour de la *chôra* et du rêve, pour en saisir un effet dans la *generatio aequivoca* dont nous parle en 1933 l'écrivain polonais Bruno Schulz, assez proche des surréalistes, qui met justement en relation la violence du désir avec la matière, pensée comme "l'être le plus passif et indifférent [...], sans initiative, qui cède lascivement, malléable comme une femme."³ On devrait dire cela du visuel tout court, tel qu'il se donne à penser dans l'histoire de la représentation occidentale; de même, on devrait, avec W.J.T. Mitchell notamment, relever également chez Magritte le symptôme d'une féminisation idéologique de l'objet même de la vision et de la peinture, ainsi qu'une perversion de l'adresse—le visuel étant institué comme visible, c'est-à-dire, élément passif, maîtrisable, malléable, manipulable par l'institution mythique du regard du peintre sur un corps de femme quasiment hystérisée.

Magritte disait donc à Nougé qu'il avait "trouvé une possibilité nouvelle qu'avaient les choses: c'est de devenir *graduellement* autre chose [et qu'] il n'y a pas de rupture entre les deux matières, ni de limite." Il disait qu'il avait obtenu "par ce moyen des tableaux où le regard 'doit penser' d'une toute autre façon que d'habitude, les choses sont bien tangibles et pourtant quelques planches de bon bois deviennent insensiblement transparentes à certains endroits; ou bien une femme nue a des parties qui deviennent aussi une matière différente." Pourrait-on dire que dans la figure féminine portraiturée dans *La Découverte* s'impose un principe strictement expressif d'indifférence entre le dedans et le dehors, une correspondance entre intérieur et extérieur, une sympathie entre fond et forme, ainsi que le dit Jean-Christophe Bailly, selon qui "la représentation d'un visage singulier est [...] le calque de la singularité" (11)? La réponse à cette question n'est pas immédiate, et il faut peut-être dénoncer que de cette *dialectique poreuse en formation* le peintre belge méconnaît toute l'opacité—la constitution des signes, les supports d'inscription, les processus de manifestation, etc.—et que *Jours Gigantesques* fait du *symbolischen Gespräch* évoqué par Freud une plate illustration, quasiment une didascalie de signifiés préétablis et finalement réadressés sans trop de peine—regardez encore la série sortie de *Le prince des objets*, jusqu'à *La confiance capitale*, toujours en 1927-8.

Par ailleurs, il y a d'autres analogies visuelles et de contexte qui confirment que cette dialectique d'expression par impression et perméabilité aurait pu être prise en charge tout autrement par Magritte. En nous appuyant sur une petite série iconographique et sur un horizon historique presque synchronique, nous arrivons à découvrir que dans le tableau de Magritte le principe physiologique d'identité indicielle entre intériorité et extériorité—qui est le principe même du portrait et sa logique de l'adresse figurée en direction de l'identification et de la reconnaissance de l'intime et de la singularité du sujet représenté—que ce principe est fortement mis à mal.

Voici donc le premier rapprochement. Il s'agit d'une des images qui ont sans doute le plus inspiré le



Man Ray photogramme tiré de *Le Retour à la raison*, 1923.

travail du peintre belge, une image citée citée à juste titre par David Sylvester et Sarah Whitfield: nous y retrouvons à nouveau l'abolition de toute ligne de séparation entre matières et substances mais elle est affectée, bien au-delà de la simple suggestion iconographique ou thématique, par une logique signifiante et matérielle de l'empreinte qui détourne le principe même d'identité et perturbe les rapports entre fond, figure et espace. L'image de Man Ray, tirée du *Retour à la raison*, court-métrage de 1923, et publiée dans le premier numéro de *La Révolution Surréaliste*, nous présente en fait un corps envahi par les rayons tremblants, un organisme possédé par les ondes dentelées de lumière et d'ombre, un être dépersonnalisé au sein d'un espace vide et pourtant vivant, une identité désindividualisée par un milieu vibratoire où extériorité et intériorité, dehors et dedans, air et entrailles, ne font finalement qu'une seule et même substance confuse, qu'une seule matière expressive d'empathie (sur la mise en question de l'intégrité du corps par les "light-and-shadow cutouts", cf. Krauss/Livinstone).

Plasticités et animations

Deuxième comparaison, qui dépasse le cadre strict de la synchronie culturelle et nous introduit en même temps aux images que le tableau de Magritte réactive ou auxquelles il s'oppose, et à l'imaginaire qu'il réanime et transgresse, bref aux dimensions perceptives et symboliques engagées par l'archive visuelle qui y est inscrite, une archive à laquelle seule une iconologie anthropologique et historique des images nous pourra donner un quelconque accès. Regardons donc de près le choix du moment et du mouvement

de la figure de *Jours Gigantesques*. Il s'agit d'un instant qui ne s'accomplira jamais, comme coagulé dans un futur toujours à venir et en motions suspendues, comme un moment fugitif de l'action et de la passion fixé par un instantané.⁴ Mouvement quasiment bloqué d'un corps fort déséquilibré, indécidablement à la limite de deux espaces, en train de tomber en arrière, sur un fond sombre, et poussé au contact avec un autre corps en face, attirant ou repoussant le regard, voire contraignant au voyeurisme.

Le seuil a ici la fonction de *topos visuel*. Il est lieu-cadrage de la figure comme image fixe et, donc, le lieu-relai d'une esthétisation ou un devenir-artistique du corps vivant et mouvant. Comme tel, il réactive toute une mémoire iconographique autour du sujet, des attitudes, des gestes, des éléments de la compositions, etc.. Si l'on regarde bien le détail architectural du socle du mur à gauche, qui rappelle de toute évidence une niche, il faut accepter l'idée que cette métamorphose est affaire de plasticité: la figure est finalement plus statue que tableau. Ainsi emphatisé elliptiquement par le truchement para-textuel du bord, tout un dispositif—matériel, iconographique et symbolique—de production et d'exposition et de perception d'image, est ici convoqué. Toute la dimension cinesthésique de la perception, toute la puissance imaginaire d'animation érotique de la matière même de ce qui deviendra image, est finalement mise en place; ou plutôt toute la vigueur de sa mortification, de son agression sexuelle, voire de sa mise à mort.

Par l'instauration de cette plastique, c'est en fait le tact, la main, la tridimensionnalité, qui viennent affecter la vision, le regard, l'image bidimensionnelle de la peinture. Et si l'image dépeinte était déjà illusoire et dupait la vue avec sa fausse profondeur, cette impression trompeuse d'un espace partagé entre spectateur et objet qui lui fait face⁵ abuse maintenant de l'optique par l'haptique. Cet illusionnisme de la peinture est certes codifié, raconté, transformé tout au long de l'histoire et de la littérature artistique: c'est le mythe de Pygmalion, dont nous retrouvons finalement une relecture extrême et une reformulation sadique chez Magritte qui, me semble-t-il, insti-

tue le spectateur plus comme complice intérieur, projeté et absorbé par une véritable *agressivité tactile* que comme interlocuteur à distance, extérieur, par rapport à une froideur contemplative de la fiction visuelle.

Attestée par le récit qu'accompagnent les images du tableau et du dessin pour la revue de Nougé, dont j'isolerais quelques traits éloquents plus loin, cette reprise originale est mise en place par un travail minutieux sur les institutions opératoires, formelles, iconographiques et symboliques du sujet.

Revenons sur la fonction de seuil sur lequel le corps de la femme bascule. La fonction narrative de l'allure est retravaillée—les pas étant les marques d'un mouvement en train de se faire, plus précisément de se défaire sous les yeux du spectateur, car il s'agit d'un mouvement clivé et double, à la fois en avant et en arrière, donc d'une apparition et d'une disparition—, le seuil est aussi frontière esthétique entre diverses dimensions perceptives et régimes sensibles qui s'entrecroisent et transgressent. On peut donc remarquer chez Magritte une reprise en peinture du *contrapposto* de la statuaire (cf. Bühler, ainsi que Summers) et une rénovation du canon postural du nu: visualisée dans l'instant culminant de son institution posturale, représentée dans l'acte même de crise et d'indécision dynamique de la masse plastique—"il moto è creato dalla distruzione del bilico (le mouvement est créé par la destruction de l'équilibre)," disait Léonard dans son *Traité de la peinture* (§ 314), dont Magritte possédait une copie—, fixée dans une inversion violente et quasiment entropique de l'élan du corps, l'attitude effectue une dialectique finalement méta-iconique entre événement et arrachement, entre visibilité et invisibilité, elle actualise une intertextualité entre échos littéraires et appréhensions sensibles, images anciennes et contemporaines, entre médias et schémas corporels.

Miracles

Le temps de la posture de *Jours Gigantesques* s'impose finalement comme le moment transitoire—"ein vorübergehender Moment"—analysé par Goethe à propos du *Laocoon*, notamment contre Lessing (Goethe *Sur*

Laocoon 169-70, 172; Lessing 55-6). Il s'agit d'un temps-intervalle: le temps de cette image faite de deux mais pourtant une, tenue des deux côtés, temps-arête entre chute et arrivée, temps-arrêt entre agression et abandon, temps-suspens de l'action sur place à la fois rebelle et recluse, soutenue sans durée entre liberté et nécessité, maintenue au mouvement en stase entre lutte et impuissance, retenue au moment sans futur entre terreur et fuite.

David Sylvester et Sarah Whitfield affirment qu'un autre tableau du 1928, *La lutte immobile*, est "curiously reminiscent in its interlocking serpentine forms" du *Laocoon* (*Catalogue Raisonné* n° 226 et *Le Secret des nuages*, n° 174): suggestion iconographique à sonder en profondeur, à laquelle on devra d'abord ajouter d'autres références (à Ernst notamment, qui réalise un *Laocoon père et fils*, en 1927 [*Werke*, n° 1083]) mais surtout des remarques sur le dispositif de production et de réception de l'image picturale. D'après les notes de Baudelaire sur le portrait suspendu entre *l'histoire*, avec ses renseignements anecdotiques, et *le roman* ou le récit, avec ses projections imaginaires, on pourrait bien dire que l'entre-deux de la posture du corps accouplé en suspens figure une indétermination et que le spectateur est contraint à la fois par une opacité illocutoire suspendant toute apostrophe et transitivité déclarée, et par une double interdiction au dialogue direct (c'est-à-dire par une non-adresse figurée), que le spectateur est donc contraint à une supposition narrative, à l'hypothèse fictionnelle d'un avant et d'un après.⁶

D'ailleurs, au début du récit inachevé à quatre mains et dans les lettres avec Camille Goemans de l'été 1928 (textes qui sont à la fois un commentaire et une légende iconographique de l'idée du tableau et du dessin), nous lisons que les gestes et les mouvements de cette hendiadys emprisonnée en figure sont des "miracles" (Magritte 54). Déclaration qui fait peut-être écho à la dernière page de *Nadja* (paru chez Gallimard au printemps 1928) et donc, du même coup, à Baudelaire: à la beauté "nullement statique, c'est-à-dire enfermée dans son "rêve de pierre" [...]," "à peine moins dynamique, c'est-à-dire [...] résolue, de peur

L'INTIMITÉ EXORBITANTE DE L'IMAGE

d'être mal étreinte, à ne se laisser jamais embrasser: ni dynamique ni statique," faite de *mouvements divers*.⁷ De plus, au cœur de cette réverbération intertextuelle presque contemporaine, entre les lignes de cette description de la beauté exaltée figée à l'acmé de son expression corporelle extatique, on pourra entendre, certes plus en retrait mais non moins puissant, l'effet d'affect d'un autre *topos* visuel. Je songe au geste "miracolisissimo" du *Bacco* d'Andrea de Sansovino célébré par Vasari: cette attitude convulsive et instantanée fixée dans une chair de marbre par la main magique et créatrice de l'artiste (Vasari 671).⁸

La déclaration épistolaire de Magritte et de Camille Goemans à propos de la posture "miraculeuse" de *Jours Gigantesques* témoigne donc de la filiation imaginaire de cette matière prodigieuse plastique et vivante, immobilisée et dynamique; elle nous révèle l'histoire d'animation de cette image *una et bina* extraordinairement instable, cette image-*polemos* faisant montrueusement coexister le masculin et le féminin; elle touche l'ascendance technique-méta (ou, plus précisément, para-technique)⁹ de cet entre-deux doublement profilé de face et de dos, en évoquant les maquettes médicales, littéraires et artistiques de cette polarité intensifiée et métamorphosée en unité, qui nous appelle à bien comprendre cette non-adresse incarnée en schize.

Mais le "miracle" dit aussi la surprise dont est affectée la figure féminine, troublée par l'irruption de ce qu'elle semble écarter par un geste du haut du corps, comme si elle cherchait à repousser ce qui risque de l'êtreindre à hauteur du corps, comme si elle éloignait à bout de bras l'obscurité indéfinie qui l'appréhende, la nuit qui la regarde et l'entoure en se profilant dans une silhouette qui la double à sa taille, pour ainsi dire en se dé-taillant en elle, c'est-à-dire en se figurant dans l'empreinte psychique et physiologique du *Doppelgänger* et du *Verdrängte*, du double et du refoulé (Goldschmidt 226-8).

Unité antithétique et contradictoire de mouvement et de paralysie, donc, dans le moment-transition, dans l'instant-transformation, dans l'acmé-*Übergang* de ces *attitudes passionnelles*: un tout autre principe

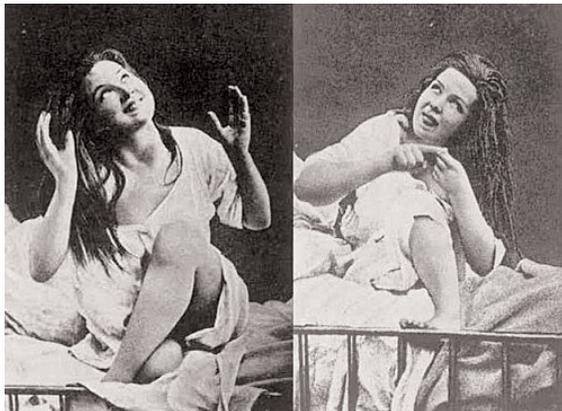
générateur d'adresse et d'appel est à l'œuvre. Un principe qui institue finalement une peinture écartée soit du syncrétisme par assemblage du collage, soit du synchronisme par engendrement morphologique du frottage et qui, me semble-t-il, articule ensemble anachronisme expressif et équivoque optique, qui combine mémoire profonde de gestes et réflexion sur la surface des signes visuels.

Pour poursuivre dans cette perspective, on remarquera que l'incomplétude de la bordure double l'instabilité perceptuelle engagée par l'effet trompe-l'œil de la figure et trouble, par l'affirmation de la matérialité picturale du fond, l'illusion de profondeur. Perturbation des propriétés spatiales du champ visuel et des compétences cognitives du spectateur extérieur, interpellé par une analogie visuelle supplémentaire et une nouvelle suggestion inter-médiatique. Séparée du corps qui, en principe, devrait la projeter, l'ombre portée de l'homme est fort comparable à ce que les photographes appellent une sur-impression. Avec *Theory of Film* de Kracauer, qui évoque notamment le *Laocoon* de Lessing, on dira qu'il s'agit du principe graphique du photomontage. Malgré son incomplétude, le cadrage suggère ainsi que le lieu de production et de naissance de l'image pourrait être une *camera oscura* et que l'institution de la peinture se négocie avec les instruments techniques et les moyens expressifs de la photographie.

Cette suggestion ultérieure inter-médiale conduit à s'apercevoir que l'ombre masculine fait de la femme une véritable surface-écran d'inscription et de mise en corps visuelle; l'image—plus précisément: la figure féminine—se métamorphose finalement en médium-support à même d'incorporer et de véhiculer d'autres images, d'accueillir et d'activer d'autres formes visuelles. L'image se transforme en médium-médiation à même de s'adresser à d'autres images et à d'autres regards.

Simultanités, mythes, autoportraits

Mettons donc à jour d'autres affinités formelles et contextuelles de l'image duelle de Magritte. Nous pensons immédiatement aux *poses plastiques* des corps



Désiré-Magloire Bourneville, P. Régnard, photographies d'Augustine "hystérique" à la Pitié-Salpêtrière, 1876-1880.

hystériques de la Salpêtrière. Justement en mars 1928, *La Révolution Surréaliste* publie un texte signé par Breton et Aragon, *Le cinquantenaire de l'hystérie*, et deux ans après, *L'Immaculée Conception* reprend des photos de Bourneville et Régnard. Profit herméneutique décisif: dans le tableau de Magritte, est au travail ce que le texte de Freud sur l'hystérie de 1908 avait appelé la *widerspruchsvolle Gleichzeitigkeit*, la simultanéité contradictoire du symptôme qui se fait geste-compromis et posture-antithèse (Freud "Les fantasmes hystériques..." 155). Une métamorphose du corps souffrant qui se fait image en souffrance et adresse en divergence est à l'œuvre. Les images, nous avertit la lettre à Nougé sur *La Découverte*, peuvent "devenir graduellement quelque chose de différent," elles sont capables de "se fondre" avec d'autres images, c'est-à-dire, d'agglutiner et de mélanger d'autres temps, de contaminer et de compacter d'autres images, de fondre en couple la double négation de l'adresse affirmée par les deux profils—et nous sommes convoqués à en interpréter les métamorphoses et les dénégations tout en étant confisqués de notre propre savoir.

C'est Magritte lui-même qui nous introduit à une remarque supplémentaire sur la plasticité du tableau. Dans le récit jamais terminé et publié seulement en 1978, on lit en effet que le personnage féminin aurait été le modèle d'un sculpteur et que "les statues

qu'elle avait posées gardaient l'empreinte de son charme," pierres finalement "animées de vie (ou bien animées de mort ?)" (Magritte 54). Il n'est pas difficile d'y voir une allusion à Pygmalion et à son pouvoir d'animation de la matière même de l'image, à deux différences remarquables: le récit magrittien introduit la présence du modèle, absente dans le mythe ovidien, focalisé sur la création de l'œuvre comme telle, et insiste sur une diffusion de la vie du corps vivant sur les œuvres façonnées, véritables *multiples* affectés par un espèce de *feedback* métonymique.¹⁰ Enchâssée dans le récit, l'*empreinte* en vient finalement à narrativiser le dispositif symbolique du tableau et à emphatiser la fonction inter-médiale et intertextuelle des détails (le socle, la position des pieds et des bras, l'ombre) et finalement du sujet (la femme-image créée): la vivification par transmission empathique (voire par transmigration), l'animation par contact immatériel (voire par contagion), l'empreinte d'air (voire d'*aura*) du modèle à la matière de ses doubles modelés, tout cela est à lire dans le sens d'une mythographie pygmalionienne de l'artiste et de la création. Face au dos du peintre-sculpteur nous imaginons, nous aussi spectateurs extérieurs, que notre regard passionné transgresse ses limites perceptives, s'incarne tactilement, et se fait main touchant et saisissant, voire assaillant le corps finalement vivant de l'image-Galatée.

Mais le récit introduit un détail ultérieur qui nous suggère une scène narrative différente et peut-être une autre institution mythologique du rapport de l'artiste à l'image qu'il est train de faire. Il s'agit d'un lambeau de tissu, enlevé à la femme-modèle, "vêtue d'un robe légère" et n'opposant pas "la moindre résistance" (*Catalogue Raisonné* 54). Dans le tableau, cet accessoire volatile affecté par l'extérieur est l'ombre dessinée par la figure masculine sur la jambe et le sexe de la femme, finalement hystériquement clivée entre un geste pudique de voilement et une ostentation obscène du corps, et en même temps sadiquement dévoilée et montrée malgré elle-même.

D'ailleurs, la silhouette en ombre du peintre nous invite à y saisir une reprise de la fable contée par

L'INTIMITÉ EXORBITANTE DE L'IMAGE

Pline l'Ancien (*Hist. Nat.* XXXV 15s, 41s, 151s) et une mise en dialogue avec la pratique photographique et les expériences d'auto-représentation contemporaines, et au-delà, qu'elle permet.¹¹ Sauf que le dispositif de l'ombre est ici inversé: la main vide et sans aucun instrument de travail—qu'il s'agisse de dessin, d'incision ou de moulage—, capable de signer finalement l'autorité de l'*artifex* sur l'œuvre et la substitution magique de l'absence par le signe artefact, l'artiste n'est plus le créateur de l'image mais il est lui-même enfanté et tiré par elle; il est l'ombre tracée par ce qu'il a créé. L'ombre glissée "entre [l'image] et nos regards," que Magritte décrivait à Nougé, instaure donc un sujet de regard pluriel et indéfini, un "nous" ambigu. Elle confère une intimité assez indéterminée au tableau et met en place une figure du spectateur assez indécidable, tantôt dans le tableau (l'artiste en personne, comme le voudrait Richard Wollheim), tantôt au dehors de nous, nous autres ici. L'ombre à l'image est ainsi l'ombre *de* l'image qui, intercalée entre ce qu'il y a à voir et ce regard en suspens, fait retour sur nous et s'adresse à nous bien au-delà de la figure: la non-adresse affirmée par le profil de dos dit ainsi la dimension autoréflexive du tableau, qui affirme l'intromission de l'auteur dans les formes encadrées, c'est-à-dire qui témoigne de son adresse focalisée sur le support ou le tableau, et qui donc signale son adresse à l'image naissante toujours double: en tant que spectateur, en tant que créateur.

Chez Magritte, la relation du peintre à la peinture et à l'œuvre est dénoncée en tant que passivité et impuissance. L'activité créatrice de la main de l'artiste délègue son savoir-faire à la seule imagination qui, d'une manière très agressive et sanglante et non sans évoquer les mythes et les iconographies d'autres agressions et d'autres mains,¹² vise une intimité extrême entre touchant et touché avec une matière imaginaire (réelle et psychique) fortement érotisée. Magritte redéfinit le rapport de l'artiste à l'œuvre dans les termes d'une filiation renversée et pivotée autour du seul regard et d'une imagination à la fois retenue et encouragée par une adresse déguisée. La figure de dos, fort motivée, ne rejette finalement pas l'adresse

mais l'intègre dans une double construction visuelle du regard du peintre et du spectateur, lui-même appelé à compléter, par un exercice de montage tant émotionnel qu'interprétatif, tant perceptif que conceptuel, l'*enthymème pathétique* qui est au cœur de l'efficace et du fonctionnement rhétorique de l'image (*cf.* Danto 174-5). L'ombre projetée sur le tableau représente, par délégation et de manière figurée, la présence d'un regard lancé à l'image, finalement violeur plus que voyeur; elle aménage et négocie par les effets d'adresse au spectateur l'intromission très indiscreète d'un sujet de regard chargé d'affects.

Stimmungsbild

Et pourtant, cette dimension fort réflexive, intermédiaire et intermédiaire, de la composition du tableau de Magritte, ne suffit pas et nous devons passer à une dimension tout autre, elle aussi formelle et organisée, volontairement émancipée de toute référence au réel mais, comme le dit Georges Banu à propos de "la posture mentale de l'Homme de dos" chez les Surréalistes, et notamment chez Magritte, soumise à un principe de littéralité propre à la logique onirique (Banu 148-9). Selon cette logique figurale, l'ombre sur le sexe s'inscrit comme une tache émotionnelle produite par endogénèse et indexicalisation interne; ombre portée pour ainsi dire du dedans, marque métonymique de la figure de dos, qui est finalement le calque et l'empreinte projetée, voire jetée et interjetée, de ce qu'on devra nommer, faute de mieux, atmosphère-*psyché* ou, avec Balász, "empreinte physiologique" de l'image (Balász 70).

Or, cette *Stimmungsbild* se détache ou bien de tout sensationnalisme engagé par le sujet explicite et superficiel, ou bien de toute fonction narcissique de déléguée et intermédiaire du spectateur intériorisé dans le tableau (qu'il s'agisse du peintre dans son atelier ou de nous). Cette image n'est à la lettre faite de rien d'autre que d'atmosphère, elle est image incorporée d'une *Stimmung*, elle est affect de figurabilité qui donne, qui se donne en tant qu'*effet de figure*. Nous arrivons finalement à saisir comment le tableau nous expose à l'action passive et impersonnelle de l'*appel*, à

la troisième personne, par l'entre-deux des deux profils et par l'affect atmosphérique de l'ombre, plutôt qu'à l'acte transitif et actif de l'adresse, à la première personne, par le tutoiement du faire-face et de l'échange des regards.

Pour mieux cerner ce dernier point très délicat, il faut bien voir que Magritte ne se limite pas à évoquer le mythe de Pygmalion à propos de *Jours Gigantesques*: à côté de l'action extérieure et réciproque entre artiste et image, il parle justement d'une production endogène d'empreintes et d'un calque de l'intérieur, alors qu'il écrit à Nougé que la "brutalité [de *Jours gigantesques*] n'est pas du tout seulement extérieure." Affirmation décisive et complémentaire de l'autre (celle à Lecomte), elle aussi déjà citée, à propos de l'"effroi qui possède la femme." Passive, la femme est l'objet d'une peur sans objet, c'est-à-dire, ainsi qu'Heidegger parle de l'*Angst* dans *Etre et Temps*, son chef-d'oeuvre de 1927, d'une angoisse indéterminée ou, comme parle aujourd'hui Gottfried Böhme, "atmosphérique" d'une *Stimmung* de l'être comme tel (Böhme *Atmosphäre*).

Regardons donc encore une fois *Jours Gigantesques*: nous y saisissons dans le fond un organisme agité qui théâtralise simultanément des affections psychiques non-objectales et leurs expressions motrices, qui met en figure dans le même temps les *pathémata* de l'âme sans cause extérieure et les *schémata* du corps.¹³ Si l'on peut avancer quelques hypothèses iconographiques, bien plus que les suggestions pseudo-antiquaires des corps en lutte des Centaures et des Lapithes ou des corps tordus baroques, on devrait, me semble-t-il, évoquer à nouveau le tronc spasmodique et double des hystériques décrits par Janet.¹⁴ Dans le cas de la figure clivée du tableau de Magritte également, la source de l'action convulsive est entièrement psychique et intérieure: l'ombre sur l'image est en même temps l'ombre de l'image de l'atmosphère sans objets ni images, *geprägte Form* pour le dire avec Goethe, expression-empreinte pathétique d'une affection du dehors, noyau et écorce finalement fondus—*Kern und Schale mit einem Male*, disait Kassner—et que seules une phénoménologie et une morphologie de l'imagi-

naire pourraient saisir (Kassner cité in Gurisatti 185; cf. aussi Balázs 27).

Nichts ist drinnen, nichts ist au en / den was innen, das ist au en, affirmait Goethe ("Epirrhema" 605). Oui, *ce qui est dedans est dehors*: l'ombre sur l'image est enfin quelque chose comme un affreux jaillissement d'affect qui prend corps dans les effets d'une ombre portée du dedans et maintenue dans la seule silhouette, qui s'incarne dans une image irréaliste mais puissante de la hantise, qui se manifeste dans le corps fictif et dupliqué de l'ombre mais résistant comme la *cosa salda* dont parle Dante (*Purgatoire* XXI 136). Dans ce véritable porte-empreinte qu'est l'ombre au corps de l'image, pour paraphraser Léonard (§§ 164s), l'âme se manifeste elle-même, et le chiasme visuel des corps limités par le seul contour n'est en fait qu'une prolepse figural et extatique d'une angoisse indéterminée et impersonnelle, d'une *Stimmung* sans objet.

Dans son grand livre sur l'imaginaire, Sartre dit que chez les psychasthéniques et les hystériques l'objet obsessionnel "se dessine en creux dans l'image" et que son appel sans fond, non signifié, s'y inscrit en tant que *manque défini*. L'empreinte agressive de l'homme de dos sur le corps de la femme n'est rien d'autre que l'appel remémorant l'image dans sa puissance de figurabilité, c'est-à-dire, dans son état inchoatif, transitoire et pourtant violent, de passage à la figure et à l'adresse; actualisée et donc figurée, c'est-à-dire, projetée et incorporée par le truchement d'un corps-support opaque enfanté par hantise et horreur (ou, bien entendu, par amour), l'image-fantôme s'expose en s'adressant au spectateur.

Jours gigantesques, finalement, ne dit rien d'autre que l'exorbitante intimité de l'image, puisqu'elle est en même temps écorce et noyau; que sa passion est notre passivité, et que son appel obscur pourra être mis en figure par un dispositif (visuel) d'adresse et ses effets. *Jours gigantesques* nous dit que l'image peut affirmer l'affect-contact, en même temps intensifié et sans localisation, imaginaire et perçu, actif et passif, avec l'Autre.

Et l'Autre est partout et insaisissable comme le souffle du vent et le soupir de l'amant, informe

L'INTIMITÉ EXORBITANTE DE L'IMAGE

comme l'“image d'air,” *Luftgebild*, l'image faite d'air respirant l'air et donc vivante, image que Goethe, d'après Euripide (*Hél.* 34: *είδ' lon έμπνουν ouranoū xynthéis' άπο*), chante dans Ulrike von Lewetzov, cette Hélène de sa vieillesse, antique et nouvelle tout à la fois; image aimée, plastique comme une nuée qui fait nuit en plein jour et, à suivre Ovide (*Mét.* I, 588-750) ou Corrège, entoure Io.

“Je baiseraï les fleurs qui forment ta couronne, / Et le lin qui te couvre, et l'air qui t'entourne,” chantait Chénier dans un fragment amoureux (527).¹⁵ Proie et ombre naissant et disparaissant en même temps, ombre à laquelle nous adressons nos désirs, nos savoirs et nos émotions, nos regards et nos discours: voilà peut-être ce qu'il suffirait de répondre à l'appel de l'image-*Stimmung*, à la place de l'Autre qui nous fait ce que nous sommes malgré nous.

Università di Salerno

BIBLIOGRAPHIE

- ALPERS, S. “Viewing Making Painting,” In *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. Ed. R.von Gerwen. Cambridge UP, 2001.
- ARASSE, D. *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris: Flammarion, 1987.
- BAILLY, J.-Ch. *L'Apostrophe muette: Essai sur les portraits du Fayoum*. Paris: Hazan, 1997.
- BALAZS, B. *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924). In *Schriften zum Film*, mit einem Nachwort von H.H.Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von R.Musil, A.Kraszsa-Krausz, S.Kracauer und E.Kästner. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, Bd.1.
- BANU, G. *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*. Paris: Adam Biro, 2001.
- BAUDELAIRE, Ch. *Œuvres complètes I*. Ed. C.Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- BELTING, H. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, 2001.
- BERNARD, D., A. GUNTHER. *L'Instant rêvé / Albert Londe*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.
- BOHME, G. *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Stuttgart: Tertium, 1998.



Corrège, *Io et Zeus*, huile sur toile, 163,8 x 70,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, v. 1530.

L A D R E S S E

- . *Atmosphäre*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- BRETON, A. *Nadja* (1928). In *Œuvres complètes* I. Ed. M. Bonnet. Paris: Gallimard, 1988.
- BUHLER, A. *Kontrappost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002.
- CHENIER, A. *Œuvres complètes*. Ed. G. Walter. Paris: Gallimard, 1940.
- DANTO, A.C. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Harvard UP, 1981.
- Ernst: *Werke*. Ed. W. Spies. Köln: Menil Foundation und Du Mont Buchverlag 1976.
- FOSTER, H., R. KRAUSS Y.-A. BOIS, B.H.D. BUCHLOH. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.
- FREUD, S. "Les fantasmes hystériques et leurs relations à la bisexualité" (1908). Trad. fr. J. Laplanche et J.-B. Pontalis. In *Névrose, psychose et perversion*. Paris: PUF, 1973.
- . *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916-7). In *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer Verlag, Bd. X.
- GOETHE, J. W. *Sur Laocoon* (1798). Trad. fr. J.-M. Schaeffer. In *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1996.
- . "Epirrhema" (1819). In *Poésies*. Ed., trad. fr. R. Ayrault. Paris: Aubier Montaigne, 1982, t.II.
- GOLDSCHMIDT, G.-A. "Une forêt et ses lisières" (1982). In *Quand Freud attend le verbe. Freud et la langue allemande* II. Paris: Buchet/Chastel 1996.
- GREENBERG, C. "The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston" (*The Nation*, 9 March 1946). *The Collected Essays and Criticism*. Vol. II, *Arrogant Purpose* 1945-1949. Ed. J. O'Brian. Chicago UP, 1988.
- GROSS, K. *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- GURISATTI, G. *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*. Macerata: Quodlibet, 2006.
- HOLLIER, D. "'The Word of God': 'I Am Dead.'" *October* 44 (1988): 75-87.
- KASSNER, R. *Anschaung und Beobachtung. Zur vierten Dimension* (1938). In *Sämtliche Werke*. Eds. E. Zinn, K. E. Bohnenkamp. Pfullingen: Neske, 1969-91. Bd.VI.
- KRAUSS, R., J. LIVINGSTONE, eds. *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*. Washington, New York: Abbeville Press, 1985.
- LESSING, G.E. *Laocoon ou les frontières de la peinture et de la poésie* (1766). Trad. fr. M. Courtine (1866) revue et corrigée par J. Bialostocka. Paris: Hermann, 1990.
- MAGRITTE, R. "La Ligne de vie" (1938). *Écrits complets*. Ed. A. Blavier. Paris: Flammarion, 1979.
- MARIN, L. "Le présent de la présence." Préface de Bernard/Gunthert.
- MEYER, U. "Transmedialität (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität): Das Beispiel der Werbung." In *Transmedialität zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Eds. U. Meyer, R. Simanowski, Ch. Zeller. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006. 110-131.
- PALMIER, J.-M. *Walter Benjamin. Le Chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*. Paris: Klincksieck, 2006.
- René Magritte. Catalogue Raisonné*. Vol. I: *Oil Paintings, 1916-1930*. Eds. D. Sylvester, S. Whitfield, M. Raeburn. London-New York: The Menil Foundation-Fonds Mercator-Philip Wilson Publisher 1996.
- REY, J.-M. *Le Matériau freudien*. Paris: Ramsay 1987.
- SCHAPIRO, M. "Frontal and Profile as symbolic Forms." In *Words and Pictures: On the literal and the symbolic in the illustration of a text*. The Hague: Mouton, 1973.
- SCHULZ, B. *Les Boutiques de Cannelle, Le Sanatorium au croquemort, suivis des Essais et de la Correspondance*. Trad. fr. Th. Douchy, G. Sidre, G. Lisowski. Paris: Denoël, 2004.
- . *Slepy Cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydra; Kometa*. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1957.
- SOMAINI, A. "Il volto delle cose. Physiognomie, Stimmung e Atmosphäre nella teoria del cinema di Béla Balázs." *Rivista di Estetica* 3 (2006): 143-162.
- SPIES, W. *Max Ernst – Frottages*. Stuttgart: Gerd Hatse, 1968.
- STAROBINSKI, J. "André Chénier parmi les statues." *Nineteenth-Century French Studies* 35/1 (2006).
- STOICHITA, V.I. *The Pygmalion Effect. Toward a Historical Anthropology of Simulacre*. Chicago UP, 2007.
- SUMMERS, D. "Maniera et Mouvement: The Figura Serpentinata." *Art Quarterly* 15 (1972): 65-92.
- VASARI, G. *Vita d'Andrea Sansovino*. In *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino* (1550). Eds. L. Bellosi, A. Rossi. Torino: Einaudi, 1986.
- VOUILLOUX, B. *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*. Paris: Belin, 2004.
- WOLLHEIM, R. *Painting as an Art*. Princeton UP, 1988.

L'INTIMITÉ EXORBITANTE DE L'IMAGE

NOTES

1 - Je reprends et détourne la remarque de Palmier à propos de Benjamin et du Dadaïsme: la peinture au-delà de la peinture de Max Ernst, jamais évoqué par Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*—Adorno avait incité l'auteur de «Der Surrealismus», paru dans *Die Literarische Welt* en février 1929, à rencontrer l'artiste allemand au début des années trente, c'est-à-dire, pendant l'exil parisien—, plutôt que détruire l'aura de l'œuvre—strictement au sens des lois formelles de sa contemplation désintéressée—et célébrer une indéfinissable «disparition en tant que toile», affirme, me semble-t-il, toute une dimension justement auratique et quasiment mythique de sa matérialité, une dimension empathique et contagieuse. Cf. Palmier, 657-8n144.

2 - D'ailleurs fort explicite; il suffit de comparer, par exemple, *La passion des lumières* (Catalogue Raisonné n°184 [1927]) et *Ciel et terre* (Ernst: Werke, n° 972 [1925]).

3 - Le texte polonais dit: "pozbowiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna" (Schulz Słepy Cynamonowe... 65).

4 - "L'instantané, qui n'est réalisable qu'à l'aide de ce descendant pacifique de l'instrument révolutionnaire, l'obturateur, a connu dans son histoire cette hésitation entre l'immobilisation fantasmatique et une saisie singulière de l'invisible. La représentation du 'maintenant' a partie liée avec la pose. L'instantané lui tranche le cou. Car la pose est pause: ainsi dans le portrait. En immobilisant ou plutôt en ralentissant le temps des changements, les mouvements de l'apparence, en stylisant les petites motions de la surface, en reconduisant à l'expression les frémissements de l'épiderme, le grain de la peau, le portrait posé, par cette manipulation du temps des genèses et des dégénérescences dans un maintenant assuré, tente de faire accéder et comme émerger à la surface l'essence singulière d'un sujet, la permanence, la maintenance d'un Moi," écrit Louis Marin (18). Je me limite à renvoyer à Arasse (*La Guillotine...*).

5 - Par ailleurs, Schapiro soulignait justement que ce qui est "credited with intendedness, a latent or potential glance directed to the observer [...] seems to exist both for us and for itself in a space virtually continuous with our own" (39). C'est le cas notamment d'un objet plastique.

6 - "Photography is closer today to literature than it is to other graphic arts." Dans cette phrase assez célèbre de



Lee Friedlander, *New York City*, 1966.

Greenberg (63), on saisira aussi la narrativité, nonobstant sa "transparence," du médium photographique.

7 - "Je suis belle, Ô mortels, comme un rêve de pierre», affirmait Baudelaire dans *La Beauté* (21).

8 - Sur les relations entre le mythe de Pygmalion et les attitudes du sujet, voir les pages très stimulantes de Stoichita, ainsi que Gross.

9 - J'accepte ici le sens proposé par Genette et approfondi par Vouilloux (259s) et je me hasarde à poser que la relation entre peinture et sculpture est ici para-technique puisqu'elle concerne les spéculations sur les interactions et les fonctions ou, à l'extrême, les incitations à mettre en cause certains éléments des dispositifs formels de l'une, fort réactive à l'imaginaire de l'autre.

10 - Sur la répétition et la spectralité, la ressemblance et les multiples chez Magritte—qui, par exemple, portraiture Nougé doublé en 1928—, voir Foster *et al.*, et Hollier.

11 - L'ombre de l'artiste est en fait projetée et tracée par contact sur la figure-support comme l'objet illuminé impressionne et s'inscrit physiquement sur la pellicule. Parmi les autres exemples possibles—par ailleurs eux aussi inspirés par l'iconographie de genre des Polars—, je choisirai *New York City* de Lee Friedlander (1966, tirage sur gélatine d'argent, 18,9 x 28,2cm, Fraenkel Gallery, San Francisco): le cliché en noir et blanc assez net, surprend et fixe la présence inquiétante de l'ombre du photographe, déplacé en bas par rapport au point de vue du spectateur, sur le dos d'une jeune femme qui passe, apparemment absorbée dans ses affaires.

L ' A D R E S S E

12 - Fort instructives sur "the tension in the other instances about the singularity of the address" du regard du peintre, les remarques de Svetlana Alpers à propos de la *Twofoldness* de Richard Wollheim, et notamment le commentaire de l'énoncé-clé de *Painting as an Art*: "The artist is essentially a spectator of his work" (7); cf. Alpers (172-5), où l'historienne de l'art insiste aussi sur la posture du torse de la *Bethsabée* de Rembrandt au Louvre, qui nie l'attention du spectateur et qui relève en même temps de la frontalité ("her stomach and her breasts almost *en face*") et la latéralité ("her legs are depicted in profile view"): "In the forward twist of the torso against the profiled legs [...] there is an emphasis on mod-

elling itself as a demanding act, a performance if you will. A woman holds her body in a pose to be studied by the artist."

13 - Nous voici devant un corps crispé et contracté comme le *Laocoon*, lui aussi montrant, selon Goethe, "le mouvement et sa cause" dans la "double action", (*Doppelte Handlung*), exprimée par chaque figure avec une intensité contorsionnée; cf. Goethe *Sur Laocoon*, 168-9, 173.

14 - Qui avait écrit notamment une petite "Note sur quelques spasmes des muscles du tronc chez les hystériques," *France médicale*, 6 décembre 1895.

15 - Cf. Starobinski qui, sur ce sujet, évoque le groupe plastique de *Amour et Psyché* de Canova (58s, 64)..