

Activité artistique et spatialité

© L'Harmattan, 2010
5-7, rue de l'École-polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-11259-9
EAN : 9782296112599

Sous la direction d'Anne Boissière,
Véronique Fabbri, Anne Volvey

Activité artistique et spatialité

L'Harmattan

Esthétiques

Collection dirigée par Jean-Louis Déotte

Pour situer notre collection Esthétiques, nous pouvons reprendre les termes de Benjamin annonçant son projet de revue : *Angelus Novus*.

« En justifiant sa propre forme, la revue dont voici le projet voudrait faire en sorte qu'on ait confiance en son contenu. Sa forme est née de la réflexion sur ce qui fait l'essence de la revue et elle peut, non pas rendre le programme inutile, mais éviter qu'il suscite une productivité illusoire. Les programmes ne valent que pour l'activité que quelques individus ou quelques personnes étroitement liées entre elles déploient en direction d'un but précis ; une revue qui, expression vitale d'un certain esprit, est toujours bien plus imprévisible et plus inconsciente, mais aussi plus riche d'avenir et de développement que ne peut l'être toute manifestation de la volonté, une telle revue se méprendrait sur elle-même si elle voulait se reconnaître dans des principes, quels qu'ils soient. Par conséquent, pour autant que l'on puisse en attendre une réflexion — et, bien comprise, une telle attente est légitimement sans limites —, la réflexion que voici devra porter, moins sur ses pensées et ses opinions que sur ses fondements et ses lois ; d'ailleurs, on ne doit plus attendre de l'être humain qu'il ait toujours conscience de ses tendances les plus intimes, mais bien qu'il ait conscience de sa destination.

La véritable destination d'une revue est de témoigner de l'esprit de son époque. L'actualité de cet esprit importe plus à mes yeux, que son unité ou sa clarté elles-mêmes ; voilà ce qui la condamnerait — tel un quotidien — à l'inconsistance si ne prenait forme en elle une vie assez puissante pour sauver encore ce qui est problématique, pour la simple raison qu'elle l'admet. En effet, l'existence d'une revue dont l'actualité est dépourvue de toute prétention historique est justifiée. »

Comité de lecture : Jacques Boulet, Alain Brossat (culture et politique), Pierre Durieu, Véronique Fabbri, Daniel Payot, André Rouillé, Peter Szendy, Jean-Louis Flecnikoska, Anne Gossot (Japon), Carsten Juhl (Scandinavie), Germain Roesz (Ars), Suzanne Liandrat-Guigues, Georges Teyssot (Canada), René Vinçon (Italie).

Introduction

Cet ouvrage rassemble onze textes d'auteurs d'origine disciplinaire variée (philosophie, géographie, psychanalyse, arts) qui ont en partage un champ factuel commun, l'art (et le plus souvent l'art contemporain), qu'ils abordent à travers un thème commun, la spatialité. Plus fondamentalement – c'est ce qui fait l'originalité du concert de propositions qu'orchestre ce recueil – ils rapportent la question de la dimension spatiale de l'art à l'activité artistique et non pas à l'objet d'art, qu'ils placent au contraire dans la perspective de celle-ci. Ils font de la spatialité de l'activité artistique un problème esthétique contemporain, d'autant plus actuel qu'il est suscité par la transformation des « manières de faire » des arts contemporains et que, en conséquence, il implique un renouvellement des approches théorique et méthodologique, une évolution des conditions et des cadres habituels d'intelligibilité posés par les disciplines de l'art (l'esthétique, la critique ou l'histoire de l'art). Ils refusent la réduction du champ factuel de leur réflexion aux seuls arts dits « de l'espace » pour interroger aussi la spatialité des arts dits « du temps ». Se saisissant de la question spatiale de manière non métaphorique, ils inscrivent donc leurs propositions dans le « tournant spatial » des sciences sociales et humaines contemporaines ; et abordant l'art par l'activité artistique, ils se placent sur le « versant subjectif » de la pensée scientifique et philosophique. Par ailleurs, ils ne se contentent pas de traiter de la dimension spatiale de l'activité artistique en développant un point de vue disciplinaire à partir d'une tradition disciplinaire, mais en introduisant des va-et-vient, en identifiant et en travaillant des points de cor-

respondances et d'articulation inédits entre les disciplines, de sorte que la transdisciplinarité devient la cheville ouvrière des multiples intelligibilités proposées ici. Chacun des auteurs puise des méthodes, des concepts, des théories dans les fonds disciplinaires ici rassemblés et construit en perspective de ce problème une multidisciplinarité propre, non hiérarchique, ce qui transforme le concert en carrousel quand une discipline devient tour à tour, au gré et éventuellement au fil des textes, champ de la réflexion ou outil de la réflexion. Cet ouvrage issu d'un symposium « *Activité artistique et spatialité* »¹ (Lille, 2007) démontre la pertinence intellectuelle d'une approche par (entre)croisements disciplinaires autour d'un problème d'actualité contemporaine, la spatialité de l'activité artistique, qui intègre des thèmes de recherche traditionnellement rapportés à chacune de ces disciplines prises séparément. À l'instar du symposium, il se veut alors un « espace potentiel » pour une interdisciplinarité à construire autour d'un problème esthétique et pour un réinvestissement de la question de l'espace en philosophie et en psychanalyse.

L'activité artistique est entendue par l'ensemble des contributeurs comme un processus (dimension de l'acteur) par opposition au projet réalisé dans une forme concrète et aboutie (dimension de l'objet). Elle est appréhendée dans son effectuation individuelle et/ou collective. C'est donc la dimension spatiale de cette effectuation qui est ici élaborée. L'activité artistique ainsi comprise n'est pas la mise en rapport et en œuvre de deux extériorités préalables, le sujet de l'activité et l'espace, mais leur construction réciproque à travers un ensemble de relations dont les auteur(e)s proposent de dégager et de décrire des dimensions et des enjeux. Ce questionnement trouve sa place dans le champ ouvert au

¹ Le symposium, organisé par Anne Boissière, Véronique Fabbri et Anne Volvey, s'est tenu à La Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, les 21 et 22 mars 2007. Il était soutenu par l'UMR 8163 Savoirs Textes Langages, le Collège International de Philosophie (Paris), la Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, l'Institut International Érasme (MSH Nord-Pas-de-Calais).

vingtième siècle autour du corps engagé dans l'activité par la phénoménologie, la psychiatrie phénoménologique et la psychanalyse dite transitionnelle qui ont abordé l'expérience d'écriture/dessin et la danse à partir du geste et du jeu (*playing*). Ces recherches approfondissent l'intuition centrale de l'œuvre de Freud, celle de la spatialité de l'activité psychique : l'écriture du rêve procède d'une activité d'espace. Le sens se construit selon une série de processus spatiaux, condensations et déplacements, qui lui confèrent une valeur rythmique. C'est à partir de cette intuition que les recherches psychanalytiques peuvent se révéler les plus fécondes : il s'agit de mettre l'accent sur l'activité à l'œuvre dans l'art, construction conjointe du sujet et d'une spatialité qui lui est propre, qui engage son rapport au monde et aux autres.

Dans ces approches de l'art, la question de l'espace est donc centrale et se signale par la récurrence de catégories spatiales (« proximité »/« distance », par exemple chez Erwin Straus) ou attribuables au registre du spatial (« espace transitionnel », par exemple chez Winnicott). Celle-ci se dégage d'abord et d'emblée d'une problématique relationnelle – l'ensemble des rapports entre dedans/dehors et proche/lointain, par exemple – qui fonde la spatialité sur la dynamique union/séparation en introduisant à des niveaux divers la question du rythme. Cette tradition fonctionne ici comme un arrière-fond ou un référent explicite, en ce que d'une part, elle aborde l'activité par la dimension de l'expérience (et non pas de l'expérimentation), en ce que d'autre part, elle a mis au jour le rapport entre activité artistique et spatialité, les articulant dans une approche relationnelle.

C'est un examen de cette approche relationnelle et son déploiement que nous proposons comme sujet de cet ouvrage collectif, lequel s'efforce d'articuler les études de cas concrets, l'élaboration critique des corpus disponibles et des propositions aux visées plus théoriques, en mobilisant des référents métathéoriques variés. Ce recueil de textes répond à trois types d'exigences : interroger le processus d'effectuation dans ce qu'il a

de plus concret ; s'ouvrir à la pluralité des formes de l'activité et des disciplines de l'art ; choisir un parti pris résolument non métaphorique. La tentation, en effet, est toujours forte d'importer des concepts forgés dans le champ philosophique, dans celui de la clinique ou, plus décalé, dans celui de la géographie, pour les appliquer de façon exogène à l'art, dans une acception qui reste trop métaphorique. La visée est donc à la fois descriptive, conceptuelle, voire méthodologique.

L'orientation consiste à travailler en direction d'une conception dynamique et constructive de l'espace. Il est très difficile de ne pas céder à l'idée d'une activité artistique qui s'effectue *dans* l'espace, et donc à une conception de l'espace comme réceptacle de l'activité – sur le modèle de la manière dont a été pensée la spatialité de l'objet d'art. C'est, au contraire, l'idée d'un espace se formant, se faisant à travers l'activité artistique et inversement celle d'une activité artistique se formant, se faisant *avec* l'espace comme dimension qui est ici sérieusement considérée – ceci impliquant une éventuelle reformulation de la spatialité de l'objet d'art. Plutôt que de parler d'un rapport entre espace et activité artistique, il serait en ce sens plus juste de parler de la dimension spatiale de l'activité artistique et de la dimension œuvrée de l'espace. C'est cette dimension œuvrée et construite de la spatialité dont on veut mettre au jour les modalités et les conditions de formation : quelle part et quel rôle assigner aux médiations de l'intersubjectivité, de la technique, voire de l'histoire dans sa dimension individuelle ou collective ? Et, dans cette perspective, quel statut accorder au cadre, et plus généralement à toute forme de dispositif envisagé non comme condition extérieure de réalisation ou d'effectuation de l'activité mais comme détermination endogène ? Dans quelle mesure ce questionnement de l'activité dans son rapport avec l'espace exclut-elle ou au contraire requiert-elle la question du temps ?

Vers une psychopathologie de l'espace

CAROLINE GROS

Résumé

« Vers une psychopathologie de l'espace » est un article qui se donne comme horizon de travail de développer les caractérisations de l'espace, qui sont particulièrement pertinentes pour saisir les troubles psychopathologiques. C'est pourquoi nous traitons principalement de l'espace orienté qui est largement dépendant du corps propre et de l'espace thymique qui est décrit comme orienté par le cœur en tant qu'accordage spatio-affectif au monde ambiant. Au contraire de l'espace géométrique, l'espace dans lequel nous vivons n'est pas un espace stable. C'est un espace passible de varier fortement d'amplitude, de rétrécissements et d'expansions et dont les coordonnées sont corrélées à la dimensionnalité de notre être-là. Pour une certaine tradition d'auteurs phénoménologiques de langue allemande comme Erwin Straus et Ludwig Binswanger, l'étude de l'espace anthropologiquement signifiant constitue, autour des années trente, une étape importante pour la compréhension du Dasein humain et des spécifications de son rapport-au-monde. Que ce soit l'espace présentiel de la danse, comme l'espace thymique de notre ouverture proprement ekstatique au monde, ces espaces sont toujours et déjà disposés par une humeur qui révèle l'essentiel des traits déterminants de notre mode d'être. En suivant ce discriminant topique de l'existence, il est possible de saisir autrement les troubles psychopathologiques, comme des variations ou des flexions d'un espace de réverbération dans lequel se structurent les problématiques psychotiques. Diminution ou élargissement de la profondeur de l'espace vécu sont des directions de sens qui révèlent le sujet au même titre que le langage. Re-

trouver ampleur et aise au niveau de l'espace thymique est un travail qui lie regard, parole, espace, comme l'indiquait déjà le titre de l'ouvrage éponyme de Henri Maldiney.

Si la question du temps n'a cessé de prendre de l'ampleur dans l'histoire de la philosophie, des *Confessions* de Saint Augustin à *Être et temps* de Heidegger, la question de l'espace a, quant à elle, connu une fortune plus modeste. Elle est restée soit aux mains des scientifiques qui s'en sont emparés et l'ont instrumentalisée au profit de la physique en particulier, soit aux mains des artistes pour lesquels l'appréhension de l'espace a longtemps été celle d'un espace orienté – espace dit naturel – confondu au fil des époques avec un espace conforme aux représentations scientifiques et culturelles.

Descartes n'a pas seulement fait table rase des contenus de pensée en érigeant le doute en entreprise systématique, mais il a également fait table rase de la matière et de ses qualités sensibles pour extraire la détermination la plus formelle de l'espace : la *res extensa*. La substance étendue acquiert par là même mesurabilité et calculabilité, comme à la Renaissance et dès le Quattrocento, l'espace naturel devient l'espace de la perspective. L'espace ainsi dépouillé de ses qualités sensibles et de sa dimension vécue peut être réduit aux coordonnées nécessaires à l'intellection des phénomènes physiques et des phénomènes perceptifs.

Avec le XX^e siècle, l'appréhension de l'espace vient au premier plan en changeant de paradigmes. L'espace ne s'entend plus comme une donnée objective, unifiée et homogène, mais comme un concept capable de réunir sous un même vocable les rapports complexes entre des éléments concrets et/ou abstraits. Ainsi parle-t-on d'espace sonore, musical, pictural, littéraire, fictionnel, transitionnel, onirique, symbolique, etc. L'espace devient ainsi prioritairement *topique* : c'est le lieu par excellence de l'analyse des structurations en jeu et de l'activité créatrice d'un sujet. L'espace se pluralise et s'étoffe à mesure que les espaces se distinguent et se singularisent. Deux types d'espace sont particulièrement signi-

fians pour la psychopathologie : l'espace orienté et l'espace thymique.

Corps et espace orienté¹

L'espace – c'est là un paradoxe – ne se rencontre pas. Il ne vient pas au-devant de nous, mais il nous enveloppe. L'espace *orienté* n'a pas son origine dans un monde uniforme et vide, mais dans un « ici » absolu, dans un ici opposable à tout là-bas. Le corps (*Leib* et *Körper*), en tant que point zéro (*Null-Punkt*), constitue spatialement le centre à partir duquel sont données les directions et l'orientation. Il est, en tant que sphère privée dans l'espace public, le principal discriminateur de la connaissance spatiale. En ce sens, le corps ne se déplace pas dans l'espace, mais « il l'emporte toujours avec » lui, « pareil au système de positions du champ de perception ». Cet espace dont le corps est le centre consiste en espaces pluriels et purement sensoriels comme l'espace de la marche ou *espace kinesthésique*, l'espace optique pur ou *espace visuel*, l'espace du toucher ou *espace tactile* et l'espace de l'ouïe ou *espace sonore*, espaces dont il ne sera pour ainsi dire pas question ici, mais qui sont tout aussi importants, dans le cadre psychothérapeutique et psychopathologique, que le goût et l'odorat qui forment également un espace thymique esthétique. Il faut garder présent à l'esprit qu'avec l'inhalation et l'ingestion, le rapport de la sphère du propre à la sphère de l'étranger n'est jamais plus exacerbé. La nature du contact entre le propre et l'étranger peut être ici particulièrement conflictuelle, si l'on pense au dégoût, aux difficultés liées à la déglutition, au hoquet et au vomissement. C'est pourquoi ces sens sont, dans l'ordre de l'agréable ou du désagréable, un constant ancrage pour la mémoire. Men-

¹ Les analyses qui suivent se rapportent à la conférence de L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie* que j'ai traduite et préfacé, Toulouse, Éditions PUM, Coll. Philosophica, 1998.

tionnons seulement l'exemple de la madeleine de Proust ou l'odeur de la pomme fermentée chez Schiller².

L'imbrication de l'ensemble de ces espaces joue un rôle au sein du rapport « espace du corps propre et espace ambiant » (*Leibraum-Umraum*). Car l'espace n'est pas tant ce *dans quoi* l'on se trouve, que *là* où on s'y retrouve. Du point de vue de la permanence et de la stabilité, l'espace visuel est le seul à fonder un espace relativement étanche et indépendant des autres : l'espace homogène de la science de la nature et de la physique de Newton.

Le corps possibilise l'*espace orienté* qui n'est jamais donné en soi et pour soi, mais subit les altérations subséquentes à celles subies par le corps. En effet, tous deux forment une « unité fonctionnelle à partir de laquelle se détachent en tant que pôles de fonction correspondants l'espace du corps propre et l'espace du monde ambiant ».

L'espace de la danse, qui fait partie de l'espace orienté, donne à voir un espace singulier appelé par Erwin Straus « espace présentiel » (*präsentischer Raum*). Il mêle sans contradiction espace propre et espace étranger par assimilation, expansion et illimitation. Il s'agit d'un espace qui se déploie avec l'espace corporel, mais dans lequel le tronc est requis d'une façon toute particulière. Dans les *Formes du spatial*, Erwin Straus développe le premier une psychologie du mouvement³ à travers l'analyse des formes, des couleurs et des sons.

« Cet accroissement de la motricité du tronc est une caractéristique décisive ; nous la rencontrons dans toutes les danses – qu'elles soient modernes, plus anciennes ou antiques (...) Si nous pouvions nous permettre de recourir à une image, nous dirions que dans la marche, le tronc est mû comme le roi l'est aux échecs : avec un mi-

² Cf. Le problème de l'espace en psychopathologie, p. 116 et p. 124.

³ E. Straus, « Les Formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception » (1930), in *Figures de la subjectivité*, trad. M. Gennart, éd. du C.N.R.S., 1992.

nimum de mouvement propre et une protection maximale à l'égard de tout danger. (...) Dans la danse, en revanche, nous trouvons un tout autre schéma de mouvement. (...) le mouvement propre (du tronc) domine bien au contraire l'ensemble du mouvement. (...) Avec l'accroissement de cette motricité intervient une métamorphose typique dans l'expérience vivante du corps propre. La dominance de la motricité du tronc dans la danse est effectivement corrélatrice d'un déplacement du moi dans son rapport au schéma corporel. Tandis que chez l'homme éveillé et actif, le moi se localise dans la région de la racine du nez, il descend dans la danse tout au long du tronc. »⁴

L'espace de la danse est une des déclinaisons possibles du rapport que le corps entretient à d'autres espaces inclus dans l'espace orienté : l'espace présentiel, homogène, libre de différences de directions et de valences de lieu. La danse inscrit l'espace présentiel à l'intersection de l'espace orienté et de l'espace corporel en tant qu'appropriation de l'espace ambiant par incorporation de l'espace étranger et élargissement spatial ou temporel sans limites de l'espace propre. Ce qui apparaît de façon manifeste, c'est le rôle différentiel joué par ce qu'il faut appeler en langage phénoménologique le corps-propre-égoïque (*Ich-Leib*). Celui-ci est dans la danse en rapport avec « les qualités symboliques de l'espace » par l'amplitude des mouvements. En effet, il évolue dans un espace afinalisé où le mouvement ne connaît que la crue et la décrue et ne présente plus les caractères de l'espace historique.

« Dans la danse, l'événement historique ne progresse pas, le danseur est retiré du flux du devenir historique. Son vécu est un être-présent qui ne renvoie à aucune conclusion dans le futur, et qui n'est donc pas limité spatialement et temporellement. Son mouvement est une mobilité non-dirigée, vibrant à l'unisson avec le mouvement propre de l'espace par lequel il est induit de façon pathique. »⁵

⁴ « Les formes du spatial », pp. 33-37.

⁵ « Les formes du spatial », p. 45.

L'espace présentiel est une forme de l'espace propre qui évolue dans l'espace ambiant en repoussant les caractéristiques de l'espace orienté. C'est Henri Maldiney qui nous offre un bel exemple de désintégration opératrice de l'espace propre par l'espace étranger dans le passage de la vie onirique à la vie diurne⁶. L'espace propre du rêve est un espace structuré par l'*idios kosmos* – dans lequel l'accent porte sur l'*idios* au sens de ce qui est absolument singulier. L'espace propre est ici un espace qui ne peut pas être médiatisé par l'espace étranger. C'est pourquoi l'espace du rêve s'évanouit à l'instant même de l'éveil et par le seul mouvement de clignement des paupières qui place l'homme « en situation de prise ou de motricité intentionnelle ». L'espace propre qui jusque-là le tenait replié sur lui-même et endormi est volatilisé par le mouvement directionnel, c'est-à-dire intentionnel qui l'ouvre au monde. C'est une « loi phénoménologique » : « les structures de la perception onirique sont incompatibles avec la perception vigile ». Ce mouvement de sortie hors de soi est aussi le premier mouvement d'advenue à soi.

L'espace thymique

L'élucidation de l'espace dit « anthropologique » ou « vécu », comme on l'appelle couramment depuis Maurice Merleau-Ponty et Michel Foucault, tous deux grands lecteurs de Binswanger, exige de circonscrire l'horizon qui rend possible sa venue en présence. Si l'espace thymique ou tonal de Binswanger ne parvient pas à pénétrer notre vocabulaire – à cause de la rigueur phénoménologique de ses analyses qui exigent de notre part une immersion dans le phénomène qui rebute la pensée calculante – il dévoile incomparablement une dimension de l'espace toujours déjà relié à ce que nous pouvons appeler au sens large l'affectivité du sujet. Dans sa conceptualisation de l'espace thymique, Bins-

⁶ H. Maldiney, « Comprendre » in *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1973, p. 29.

wanger s'appuie sur l'analytique existentielle du Dasein de Heidegger. La pensée fondamentale articulée par Heidegger et centrale pour mettre au jour l'espace thymique est celle de Dasein. L'essence de l'être humain est entendue au sens de son existence si tant est qu'on veuille restituer à ce terme toute sa portée et toute son ampleur. Le Dasein en tant qu'être-là n'est pas *là* au sens d'un ici situable dans l'espace des choses. Il habite un *là* insituable dans l'espace orienté. Le Dasein n'est pas un étant comme les autres et s'il vit parmi les étants et au milieu d'eux, c'est en tant qu'il est et qu'il a ouverture à eux, à soi et à tout ce qui est. Il est donc *être-le-là* – traduction préférable du point de vue de Heidegger – pour autant que le *là* indique l'ekstase spatio-temporelle qui d'emblée projette le Dasein au monde, dans un mouvement de mise au monde continue et inchoative.

Tu comprends ? Ah oui ! J'y suis ! Ce « y être », qui court derrière la pointe ou la proue du comprendre et de l'exister pour la rattraper, et qui n'est précisément pas un « je suis », est immédiatement en rapport avec le *là* de l'existence. C'est le mouvement – sans cesse réitéré et sans cesse différé – visant à rejoindre l'instant de la mise en contact avec l'ouvert toujours déjà là. S'il est en effet totalement impossible de *se* rejoindre ou de coïncider avec soi, sinon toujours à retardement dans la forme d'un « j'y suis » qui instantanéise la rencontre, cette fulgurance est toujours un moment transformateur du sujet. Je vous renvoie ici à l'œuvre magistrale de Henri Maldiney. Le Dasein est l'étant qui n'existe qu'à être hors de soi, en avant de soi, hors des limites assignées à son propre corps physique (*Körper*). Ces énoncés se vérifient en premier lieu dans le domaine de la psychopathologie.

Disjonction du vivre et de l'exister : une conséquence du désaccordage

Les patients qui présentent un état de dépersonnalisation ou de déréalisation souffrent d'une disjonction de la vie et de l'existence. Ils sont en vie mais ils n'existent plus. Ils n'habitent plus qu'une parcelle de leur corps souvent située à la base du front in-

cluant le regard. Le reste du corps suit les mouvements impulsés par la tête comme l'habit de chiffon d'une marionnette. C'est aussi vrai dans certaines formes de schizophrénie ou dans des états sévères de mélancolie. Le patient se sent toujours en vie, tenu par un fil ou par un souffle, mais sans *pouvoir exister*. La vie n'inclut pas l'existence. Elle est le dernier refuge du sujet quand l'existence n'est plus possible et que le contact aux autres, au monde et à soi s'est défait. Ne plus exister est possible pour un Dasein. C'est même une expérience limite, singulièrement étrange et déréalisante, douloureuse, irréaliste. C'est une privation de l'ouverture au monde qui existait jusque-là, un enfermement, une réclusion, voire une forclusion. Ces patients ont toujours le souvenir de l'époque antérieure à leurs troubles, époque au cours de laquelle ils étaient bel et bien en contact avec le monde.

Quand un patient⁷ me dit : « Je suis bloqué dans un état où je n'existe plus », que dit-il ? Il dit d'abord qu'il n'est plus au monde, rattaché à la familiarité et à la réalité du monde. Mais il dit aussi que, quoi qu'il fasse dans sa vie, la remise en contact avec le monde et la réalité perdue ne s'effectue plus. Il est derrière une vitre. L'espace s'est rétréci et ne s'espace plus. Les choses présentes dans son monde ambiant ne sont plus à la bonne distance, c'est-à-dire à une distance qui varie en fonction de ses préoccupations. La profondeur de l'espace ne lui apparaît plus. Surtout il prend clairement conscience que rester cloîtré chez soi, s'isoler ou sortir dans la rue, rencontrer des amis sont autant de vaines tentatives pour restaurer un contact. Il s'agit donc d'un blocage existentiel et non pas existentiel. Le trouble a lieu au niveau des fondements de l'existence, au niveau de ce que l'on peut appeler les radicaux de l'existence. Radical vient de racine, ce qui tient à l'essence, au principe. Les radicaux auxquels la psychopathologie

⁷ Le patient dont je parle ici a fait l'objet d'une étude approfondie dans un article intitulé « Construction d'un espace phorique dans le transfert » in *Formes de la présence dans les expériences pathologiques*, Paris, Éditions Le Cercle Herméneutique, 2008.

s'est principalement intéressée sont l'espace, le corps et la disposition affective (*Raum, Leib et Gestimmtheit*).

Ce patient qui dit être bloqué, que dit-il encore ? Qu'il est fait d'un bloc. Il ne peut pas laisser s'introduire en lui ce qu'en psychanalyse on appelle la division subjective, ce « je sais bien, mais quand même ». Lui, il ne peut pas être divisé, c'est-à-dire balancer entre une position subjective et une autre. En vérité, il n'est que d'un seul tenant, monolithique. Il refuse en bloc et radicalement ce qui lui arrive : l'événement. La division subjective qui ne peut s'instaurer se déplace alors sur le plan du vivre et de l'exister. Bloc vient du néerlandais « tronc abattu ». Le blocage dont il parle énonce la césure et la coupe qui le tronçonne d'existant qu'il était en vivant pur et simple, relégué et confiné dans son corps physique en relation avec un monde ambiant restreint qui ne se spatialise plus. La continuité de son monde est sectionnée du point de vue temporel entre un avant et un après. Le monde dans lequel il vit ne peut intégrer l'événement de la rupture amoureuse. Il est fauché par l'annonce de se qui se présente comme une faille ou une fracture dans la relation amoureuse avec l'autre. Jusque-là il a vécu dans un monde où la continuité spatio-temporelle n'a jamais été interrompue. Sur le plan symbolique, une rupture affective, avec la conséquence qu'elle entraîne de l'ordre d'une séparation, n'est pas assimilable, pas même pensable. Dans sa famille, du côté maternel et du côté paternel, des décès ont endeuillé la fratrie. Un frère et une sœur de ses parents sont morts à l'âge de 20 ans dans un accident de voiture. Sa mère, quand il était enfant, l'a très souvent confondu avec le frère décédé au point qu'il a pensé qu'il était là pour le remplacer. À sa naissance, une faille symbolique fracturait déjà son monde : l'impossible deuil de sa mère qui laisse entr'apercevoir d'autres impossibles pour elle dont elle ne dit rien. Elle ne se plaint jamais, mais pleure fréquemment sans pouvoir dire pourquoi, des pleurs immotivés, juste parce que cela lui fait du bien.

Pendant un temps de sa cure, il parle de l'adéquation et de l'inadéquation des images qu'il a idéalisées et qui l'ont soutenu

jusqu'à aujourd'hui. Il sait qu'elles sont devenues caduques puisqu'elles n'ont pas empêché son effondrement. Pourtant en l'absence de ces images idéalisées, la vie lui semble vaine, absurde, vide et l'idée de la mort est omniprésente. Une part de lui sait qu'être fort et musclé comme Sylvester Stallone dans Rocky IV ou avoir une petite amie selon l'image d'Épinal ne donnent pas un sens à sa vie, une direction de sens (*die Bedeutungsrichtung*) dirait Binswanger. C'est en travaillant sur l'image inconsciente du corps, à la manière de Gisela Pankow, en s'exerçant à modeler de la pâte à modeler à chacune de ses séances, que de fil en aiguille, la structuration de l'image du corps reprend un développement qui s'était bloqué à un stade de grande immaturité. Au commencement, le bas du corps n'est jamais représenté ou bien parfois par un membre sinueux comme le corps d'un serpent qui figure un déplacement animal au ras du sol et une absence de verticalité. Parfois aussi un tronc fantomatique est verticalisé sans membres. Les modelages avec leurs formes, leurs couleurs, la surprise qu'elles créent et les associations verbales qu'elles produisent permettent de se détacher des discours stéréotypés et d'amorcer un questionnement sur ce qui lui échappe, ce qu'il ne sait pas qu'il sait et que les formes mettent en forme (*die Gestaltung*). Avec l'image inconsciente du corps, les modelages donnent accès au processus de fantasmatisation (*das Phantasieren*), au questionnement sur les origines sexuelles de la vie. Petit à petit une ouverture hors de soi se produit et une nouvelle forme d'existence voit le jour. Il fait à présent – ce qui n'est peut-être pas un hasard – des études pour devenir designer d'espace et prend conscience de ses grandes aptitudes. Plusieurs années de thérapie lui ont permis non pas d'exister tout simplement, mais de surmonter la disjonction entre vivre et exister en reconnaissant les zones d'ombre de son histoire et en engendrant une nouvelle théorie sexuelle infantile viable pour affronter son manque de repères quand il s'agit d'établir une relation amoureuse et sexuelle avec une jeune fille

de son âge. La spatialisation de son monde⁸ est passée par un travail sur l'image inconsciente du corps et sur le fantasme. Sa vulnérabilité demeure, mais il dispose désormais de viatiques qu'il s'est construits. Des ponts ont été jetés pour s'ouvrir au-dehors et percevoir la complexité des êtres et la sienne.

Une première question vient à l'esprit : comment la spatialité du sujet peut-elle être atteinte par un trouble fondamental sans qu'aucun centre vital ne soit touché ? Comment quelque chose qui tient à la structure existentielle du Dasein ou à la dimension transcendante du psychisme peut-il se bloquer, c'est-à-dire ne plus s'accomplir et enfermer ainsi le Dasein dans un lieu de nulle part qui s'appelle le plus souvent organisme, corps vivant, repli dans la corporéité ? Le flux de l'intentionnalité reflue dans le corps, s'y écrase et y stagne. Il s'agit d'un enfermement inouï, d'une forme d'isolement sensoriel et affectif qui génère la pathologie. Ce que j'appelle avec Binswanger spatio-thymie, c'est exactement ceci : le battement du cœur de notre rapport-au-monde, l'ouverture et la fermeture, la diastole et la systole comme le dit Maldiney, le type d'accord ou de désaccord à partir duquel le rapport entre soi et le monde se structure. *Der gestimmte Raum* (l'espace thymique), c'est l'espace auquel le Dasein est accordé par le *là* de l'existence, à la fois espace qui m'entoure dans son sens le plus subjectif, espace de ma familiarité avec le monde ou parfois de mon absence de familiarité. Cette distance entre le monde et soi est une distance vécue, soit que le monde interpelle et qu'il soit partout là, présent dans le moindre brin d'herbe, le moindre bruit, soit au contraire qu'il s'absente, se taise, devienne sourd et silencieux, lointain et qu'il ne soit plus accessible. La disparition du monde est le corrélat de l'évanescence du sujet qui

⁸ En ce qui concerne la manière d'appréhender le transfert comme un phénomène de portage et de construction d'un sol porteur, je renvoie à mon article : « Constructions dans l'analyse : le transfert comme construction d'un espace porteur et reconstruction », in *Jalons pour une anthropologie clinique*, PSN (Psychiatrie-Sciences Humaines-Neurosciences), Éditions Springer, vol. 5, Supplément 1, juin 2007.

n'est plus affecté par quoi que ce soit, sinon la disparition. Le cercle herméneutique se referme.

Histoire d'une perte et éclipse de l'histoire

Méditons ici un instant le film de Jean-Luc Godard dont le titre est *Hélas pour moi*. La nature, les champs d'herbe, le vent sont filmés à la façon dont Van Gogh peignait les champs de blé. Il ne s'agit pas pour Godard d'imiter un style, mais de filmer comment des voix peuvent se faire entendre de toutes parts. La bande son parle et les voix naissent non pas de locuteurs identifiables, mais de l'air qui passe entre les brins d'herbe. Godard filme que ça lui parle. Le monde bruisse de mille sons dans lesquels interfèrent la parole et la culture en une acoustique accaparante. Pourquoi cette acoustique n'est-elle plus remplie que de longs monologues enchevêtrés les uns dans les autres, que d'histoires multiples sans début ni fin, sans queue ni tête ? Une histoire est racontée par Abraham Klimt, un éditeur de livres à la recherche des pages manquantes d'une histoire :

« Quand le père du père de mon père avait une tâche difficile à accomplir, il se rendait à un certain endroit dans la forêt, allumait un feu et il se plongeait dans une prière silencieuse. Et ce qu'il avait à accomplir se réalisait. Quand plus tard, le père de mon père se trouva confronté à la même tâche, il se rendit à ce même endroit dans la forêt et dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, mais nous savons encore dire la prière ». Et ce qu'il avait à accomplir se réalisa. Plus tard, mon père lui aussi alla dans la forêt et dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne connaissons plus les mystères de la prière, mais nous connaissons encore l'endroit précis dans la forêt où cela se passait et cela doit suffire. » Et cela fut suffisant. Mais quand, à mon tour, j'eus à faire face à la même tâche, je suis resté à la maison et j'ai dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt, mais nous savons encore raconter l'histoire. »

Raconter l'histoire, c'est faire resurgir le passé, s'y confronter. C'est remonter à sa source première et donc nous relier à Dieu, à l'univers, au culte et à la culture. Cette histoire juive d'origine hassidique est paradigmatique de celles qui surviennent quand la transmission transgénérationnelle s'éteint comme cela s'est produit à la dernière génération, qui est aussi celle de mon patient. Alors il n'y a plus d'histoire à raconter. La perte est achevée. C'est la béance. Le monde ne parle plus. Le sujet en reçoit la réverbération spatio-thymique et se fige dans un lieu sans nom.

Variations de la structure de l'espace

En suivant les variations spatio-thymiques du Dasein, on peut saisir un aspect de chaque pathologie : de l'hallucination au délire, en passant par la mélancolie et les névroses qui, si elles ne sont pas figées dans un symptôme, déclinent toutes les pathologies sans sombrer dans aucune d'elles, comme le soulignait déjà en son temps Jacques Schotte. L'hallucination est un mode du rapport au monde dans lequel le monde intruse le Dasein. Le monde envahit le patient pour la raison suivante : le phénomène de distanciation ou de recul reste en suspens. Ce que Heidegger nomme *die Entfernung* est en vérité un mode d'être qui indique le rapprochement du lointain en fonction des préoccupations et du souci. Le français insiste sur l'écart, l'éloignement entre soi et l'objet, tandis que l'allemand insiste sur l'annulation du lointain, sur le rapprochement et la proximité nécessaires pour investir l'objet. Dans l'hallucination, l'annulation de l'écart est totale. La distanciation fait place à un corps à corps. Le monde est en prise sur le sujet. L'espace s'est infiniment rétréci, comme une peau de chagrin.

Sur ce point, Binswanger et Merleau-Ponty tombent d'accord. Merleau-Ponty a lu et compris Binswanger qui, à son tour, le cite, dans sa préface à la traduction française, *Le cas Suzanne Urban* :

« Ce qui garantit l'homme sain contre le délire ou l'hallucination, ce n'est pas sa critique, c'est la structure de son espace. »

Le texte continue ainsi :

« Ce qui fait l'hallucination, comme le mythe, c'est le rétrécissement de l'espace vécu, l'enracinement des choses dans notre corps, la vertigineuse proximité de l'objet, la solidarité de l'homme et du monde, qui est non pas abolie mais refoulée par la perception de tous les jours ou par la pensée objective, et que la conscience philosophique retrouve. (...) Il faut reconnaître avant les « actes de signification » (Bedeutungsgebende Akten) de la pensée théorique et thétique les « expériences expressives » (Ausdruckserlebnisse), avant le sens signifié (Zeichen-Sinn), le sens expressif (Ausdruckssinn), avant la subsomption du contenu sous la forme, la prégnance symbolique de la forme dans le contenu. »⁹

C'est la « modification de la spatialité originaire » du malade qui rend possible la maladie mentale. C'est pourquoi en reconnaissant les modalités de constitution de l'espace thymique et de son corrélat, le contenu thymique, Binswanger fait un pas de plus en direction d'une psychologie entièrement axée sur le style¹⁰ constitutif du monde du malade, c'est-à-dire sur la manière dont son monde s'est constitué et s'est construit autour d'une forme symbolique et reste prégnant de cette forme.

Sur l'échelle de la spatio-thymie, les délires de persécution ou de préjudice se situent non loin de l'hallucination. Le monde ambiant se concentre autour du Dasein, se ramasse et se dirige vers lui pour le menacer au point que le Dasein se sent concerné et visé par tout ce qui arrive alentour parce que cela en est le signe, l'indice, le langage. Le Dasein est alors le seul à interpréter le langage idiomatique du monde. Le monde parle, s'adresse à lui sans plus lui ménager un for intérieur, un forum, une tribune de pa-

⁹ M. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Tel Gallimard, p. 337.

¹⁰ Nous reprenons ce concept à H. Maldiney, « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la Daseinsanalyse de L. Binswanger », in *Regard, parole, espace*, p. 92.

role et d'espacement intérieur, ni le laisser se construire son propre espace interpsychique.

En résumé, l'espace centre en lui les problèmes de la psychopathologie parce que l'espace auquel le psychiatre a affaire n'a pas les caractéristiques adamantines de l'inaltérable. L'espace est un terme générique. Pourtant nous devons d'emblée remarquer qu'il se pluralise, se diffracte en de multiples espaces qui sont pour le Dasein autant de lieux pour son habitation que de lieux pour sa méditation. L'espace dont il s'agit se rapporte toujours à un Dasein qui a sa tenue en lui. L'espace du Dasein, au contraire de l'espace étendu et mesurable de la science, se dit de multiples manières parce qu'il s'objective de multiples manières. Si la psychopathologie ne prend pas la science géométrique comme vecteur exclusif de sens, elle se doit de sonder les différentes formes de donation d'espace afin de revenir à la question de l'espace de notre tenue (*Halt*) dans le monde.

Spatio-thymie et Gemüt (l'âme et/ ou le cœur)

Pour comprendre comment l'existence tout entière est en jeu dans la spatialité, considérons l'origine qui est commune à ces deux notions. De la même façon que Heidegger définit le *là* du Dasein en tant qu'il s'y trouve disposé par le sentiment de la situation (*Befindlichkeit*), bien ou mal, dépaysé ou embarrassé, mais du point de vue ontique toujours déjà disposé par une humeur (*Stimmung*), le Dasein est également *spatio-thymique*, c'est-à-dire accordé par la *Stimmung* à la spatialité. Cette dimension est constitutive de son être en tant qu'elle provient d'une région qui détermine l'essence du Dasein en un sens particulier : le *Gemüt*. Cette amorce à penser l'origine de l'espace thymique comme déterminée par la région la plus intime de l'âme humaine, le *cœur*, sonne comme un effort pour se libérer de toute emprise des sciences de la nature. Ce terme a en effet un sens *ontologique*. Bien qu'il n'ait pas d'équivalent latin, Heidegger dans *Qu'appelle-t-on penser ?* le compare, non pas à l'*anima*, au principe d'animation du corps,

mais à l'*animus* des Latins. Tandis qu'il cherche l'origine étymologique et philosophique du mot *Gedanke* dans la manière dont *il y a* quelque chose à penser qui, pour nous, se recueille et fait signe à partir de la langue, Heidegger ouvre une parenthèse pour marquer la parenté avec le *Gemüt*.

« Le mot initial « *Gedanc* » veut dire autant que : garder un souvenir recueilli en qui tout se recueille. Le « *Gedanc* » équivaut à peu près à « âme » (*Gemüt*), « muot » – le cœur. Penser dans le sens du mot initialement parlant, celui du « *Gedanc* », est presque encore plus originel que cette pensée du cœur que Pascal, en des siècles postérieurs, et déjà comme contrecoup de la pensée mathématique, cherche à reconquérir. »¹¹

Cette pensée du *cœur* qui parle encore pour nous de façon métaphorique dans des expressions de la langue française comme « de bon cœur », « qui vient du cœur », « va droit au cœur », « du fond de son cœur » n'a, à l'exception de Pascal, pas fait l'objet d'une conceptualisation philosophique. Elle semble seulement faire partie du bon sens populaire, même si on trouve quelques représentants de cette pensée chez les Latins comme Plotin et Saint Augustin. En revanche, en Allemagne, une tradition qui commence avec Herder et se poursuit avec Hamann, von Baader, et surtout Goethe, Dilthey et Scheler lui donne ses lettres de noblesse. Selon le mot de Fichte qui, d'un trait, distingue la nation allemande de la nation française : les Français possèdent l'esprit, les Allemands l'ont aussi, mais, de surcroît, ils possèdent le *Gemüt*. Cette science du *Gemüt* a comme projet initial de recueillir le sens d'origine d'un concept, c'est-à-dire de l'appréhender dans son lieu d'origine (*in seiner Heimat*), là où il plonge ses racines dans les *profondeurs* de l'âme humaine.

Le terme de *Gemüt* a conservé une occurrence en allemand moderne pour désigner les psychoses maniaco-dépressives (*Gemütskrankheiten*) ou psychoses thymiques qui altèrent en pre-

¹¹ M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, p. 1 45.

mier lieu la sphère du sentiment et de l'humeur comme possibilité de se réjouir ou de s'attrister. Maldiney dans *Psychose et présence*¹² décrit les différents registres propres au *Gemüt*. Ce dernier joue sur trois ressorts : la *Sehnsucht* (désir du fond), la *Begierde* (désir des choses ou de l'étant) et le *Gefühl* (sentiment). Le sentiment est pour ainsi dire le représentant de l'âme dans le *Gemüt*. Et quand la montée vers l'âme s'interrompt au sentiment pour l'exclure, alors « naît, dit Schelling, la maladie du *Gemüt* ».

Le *Gemüt* trouve chez Binswanger un nouveau développement. Il se prolonge de façon significative dans ce que les *Grundformen*¹³ désignent ultérieurement sous le vocable de *Herz*. Le cœur (*Herz*), dérivé du *Gemüt*, est le siège de la constitution du *Mitwelt* (monde commun) et de l'*Umwelt* (monde ambiant). C'est lui qui offre la possibilité de ressentir les sentiments propres à la sphère *interexistentielle* comme la sympathie (*Mitfreude*) et la compassion (*Mitleid*). C'est pourquoi l'existential fondamental qui, dans ce registre, détermine le Dasein est l'amour (*Liebe*). Goethe, comme de nombreux poètes, est invoqué pour avoir su éclairer ce rapport en miroir qui fait varier la profondeur de l'âme en fonction de la profondeur de l'espace du monde et inversement :

« Ô Dieu, comme le monde et le ciel se resserrent
quand notre cœur se serre dans ses limites. »¹⁴

Le commentaire de Binswanger s'oriente vers la direction de sens qu'indiquent le *serrement* et le *resserrement*. Cette direction se présente d'emblée en tant que signification qui se porte nécessai-

¹² H. Maldiney, « Psychose et Présence », in *Penser l'homme et la folie*, p. 16.

¹³ L. Binswanger, *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* (Formes fondamentales et connaissance du Dasein humain), Éditions Asanger, Heidelberg, 1993. Ce texte de plus de 600 pages est paru pour la première fois en 1942 et n'a jamais été traduit en français.

¹⁴ Goethe, *La fille naturelle*, cité par Binswanger in *Le problème de l'espace en psychopathologie*, p. 90.

rement et de façon conjointe sur les deux termes en présence que sont le monde et le cœur pour s'actualiser :

« Dans ce rapport d'essence de l'être thymique du je – pour lequel nous choisissons de préférence et pour de si fortes raisons l'expression « cœur » en tant que la meilleure désignation pour le centre de notre essence – et de la spatialité du monde, rien n'est génétiquement premier ou génétiquement secondaire, rien n'est la cause ou l'effet, la condition ou le conditionné, ce qui induit ou ce qui est induit, pas même la raison ou la conséquence, bien plutôt ce que nous appelons justement serrement de cœur consiste dans la limitation du monde et du ciel, et inversement la limitation du monde et du ciel réside dans le serrement de notre cœur. »¹⁵

Pour décliner sur un mode plus originel le *cœur* de notre *dimensionnalité* et de notre *directionnalité* dans le monde, nous devons donc appréhender les *formations de sens* propres à l'espace thymique, sachant que la *généralité de l'espace* ne peut être découverte qu'en rapport avec le Dasein pour qui l'espace se révèle d'emblée comme disposé par la polarité des directions de sens (*Bedeutungsrichtungen*). L'existence même est constituée de *formes* empreintes de significations spatiales, de plans horizontaux, de lignes verticales, d'envolées aériennes, de mouvements larges ou étroits, d'aspirations élevées ou basses, de manières de penser ou d'être torses, voire tortueuses ou bien affectées et alambiquées. Elles sont les *directions aprioriques de l'existence* par lesquelles le Dasein est porté ou dans lesquelles il s'est laissé enfermer.

Si l'accession à l'universalité et à une universalité inconditionnée pour tous les hommes demeure l'exclusive prétention de la science, il faut se tourner vers un autre type de formalité, celle du langage, pour constater que l'espace ne se livre pas à nous du dehors, mais que nous en avons une appréhension infiniment plus intime. Tout comme Husserl notait l'intimité du rapport de notre conscience *au temps*, Binswanger se tourne vers les *formations de*

¹⁵ *Le problème de l'espace en psychopathologie*, p. 90.

sens spatiales toujours en formation *en nous* pour relever que notre conscience *intime* de l'espace est *en perpétuelle variation*. Comme le temps peut être sujet à des variations de durée vécue, qui vont de l'*expansion* à la *compression*, l'espace en tant qu'il est celui de notre prise plus ou moins ferme sur le monde est sujet à des turbulences. Que celles-ci se manifestent par des hauts et des bas de l'humeur, des sentiments de pesanteur accompagnés d'obscurcissement de la pensée ou des sentiments d'ivresse et de légèreté, la coloration de l'espace est la manière dont le monde s'ouvre à nous. Cet espace en tant qu'il est surtout atmosphérique, voire climatique, est sujet à bouleversements. Il est nettement moins stable que ne le laissent à penser les concepts scientifiques d'espace fondés, comme la géométrie, sur la vision.

Si une conception de l'espace géométrique s'est universellement imposée, c'est par sa capacité à délimiter un espace visuel *intégralement* perceptible, *intégralement* divisible et *intégralement* homogène. Cette domination de l'intégralité incorporelle de l'espace s'est effectuée aux dépens de « l'incorporation des lieux » qui fait encore et toujours partie de notre appréhension spatio-thymique du monde.¹⁶

¹⁶ Pour un approfondissement de ces notions, nous renvoyons à notre ouvrage : *Ludwig Binswanger, entre phénoménologie et expérience psychiatrique*, Éditions de la Transparence, Chatou, 2009.

Références

BINSWANGER L., *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* (Formes fondamentales et connaissance du Dasein humain), Éditions Asanger, Heidelberg, 1993.

— *Le problème de l'espace en psychopathologie*, traduit et préfacé par C. Gros, Toulouse, Éditions PUM, Coll. Philosophica, 1998.

GROS C., « Construction d'un espace phorique dans le transfert », in *Formes de la présence dans les expériences pathologiques*, Paris, Éditions Le Cercle Herméneutique, 2008.

—» Constructions dans l'analyse : le transfert comme construction d'un espace porteur et reconstruction », in *Jalons pour une anthropologie clinique*, PSN (Psychiatrie - Sciences Humaines - Neurosciences), Éditions Springer, vol. 5, Supplément 1, juin 2007.

— BINSWANGER L., entre phénoménologie et expérience psychiatrique, Éditions de la Transparence, Chatou, 2009.

HEIDEGGER M., *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, 1959.

MALDINEY H., *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1973.

—» Psychose et Présence », in *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 1991.

MERLEAU-PONTY M., *La phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Tel Gallimard, 1945.

STRAUS E., « Les Formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception » (1930), in *Figures de la subjectivité*, trad. M. Gennart, éd. du C.N.R.S., 1992.

De la *poiësis* comme expression et construction des mondes

ANDRÉ-FRÉDÉRIC HOYAUX

Résumé

L'idée centrale du propos s'articule autour de la poiësis comprise comme œuvre fondamentale de la création de mondes (au sens phénoménologique du terme) par les êtres humains. Elle tente d'éclairer les formes et le destin de cette création « allant de soi » chez l'habitant, pleinement « poétique » voire « intuitionniste » chez l'artiste. La création n'est pourtant qu'un artefact qui singe la nature des faits et des effets, dans une quête de l'essence, de l'authentique, de l'inaccessible fondement des structures qui régissent notre humanité, notre Nature ultime. La poiësis est en cela une technique de symbolisation qui permet à chaque être de réorganiser sa relation au monde, notamment à l'espace, au temps et aux personnes et de lui donner du sens. Cette technique est à la fois corporelle et discursive. Elle convoque mouvements et déplacements, présences et répétitions, rencontres et détournements, que cela soit pour l'habitant dans la rue ou le danseur sur une scène de spectacle, que cela soit pour les discussions entre voisins ou des dialogues d'acteurs de théâtre. Toute forme d'expression est donc, en soi, construction des mondes donc poétisation de celui-ci.

Ce texte travaille l'idée de *poiësis* comme creuset symbolique et métaphorique de l'existence de l'être humain auprès, avec et dans le Monde. Il soutient l'idée que l'être habite en poète pour reprendre l'expression d'Hölderlin, c'est-à-dire qu'il est tout à la

fois le metteur au monde, en scène et en récit de sa propre réalité. En construisant poétiquement cette réalité en ce monde, l'être est alors le creuset d'un jeu dialectique qu'évoque l'étymologie de la *poïesis*, tout à la fois celle de la création et de la production, c'est-à-dire tout à la fois celle du « faire avec » libérateur et celle du « faire dans » conditionnel. Une dialectique naît ainsi entre ce qui relève de l'intuition qui vient ou se pense venir d'elle-même, insondable, et une construction qui se pense génératrice des faits, gestes et pensées ; ou encore, entre une appréhension de la réalité qui relèverait d'une part de processus inéluctables, « naturels », hors intentions humaines et, d'autre part, de procédures humaines qui semblent être passées maîtres du cours des choses, de la nature, des allant de soi (*taken for granted*)¹.

Aussi parler de poésie, c'est revenir à l'ouverture d'un monde, et de façon concomitante, c'est penser le sens induit, voulu, donné par et pour celui qui acte l'ouverture de ce monde. Car derrière cette expression et cette construction d'un monde se niche l'intentionnalité de cette ouverture pour lui et pour son environnement naturel et social, à travers des agir communicationnel (récits) et instrumental (artefacts) qui en modifient la réalité mais aussi la vision.

Penser cette intentionnalité, c'est donc revenir sur un débat sans fin, voire sans fond, au sein d'une sorte d'entonnoir de la relation, de l'interaction. Qui ou quoi enclenche cette relation, cette interaction, donc cette naissance du monde ? Y a-t-il une temporalité à la construction de la relation ? Ou bien la relation est-elle un ex-nihilo permanent qui n'a pour cadre que ce qu'elle relie ? Y aurait-il des structures fondamentales acquises, engrammées, que l'art poétique, la création artistique délivrerait à notre perception et ensuite à notre construction intellectuelle ? Ou bien sommes-

¹ Alfred Schütz, *Éléments de Sociologie Phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », trad. Blin, 1998, p. 61.

nous tout simplement le jouet de nos intentions, de nos perceptions, de nos constructions, de notre condition ?

L'artiste œuvre à la compréhension de cette mise au monde, même s'il n'est pas toujours pleinement conscient de celle-ci, c'est-à-dire des tenants et des aboutissants des relations ouvertes par elle. Par l'écrit, le mouvement dansé, l'image, le son, les artistes génèrent en fait un visible et un invisible², c'est-à-dire tout à la fois des intentions conduites pour être vues et des intentionnalités induites, qui sont perçues à l'insu de leur volonté.

Mais au-delà, l'artiste lui-même peut activer ces deux réalités de l'activité artistique. Il peut donc à la fois construire les cadres de sa représentation (le nombre de pieds, de strophes d'un poète ; le nombre de pas, la trajectoire d'un danseur ; le nombre et le type de notes d'un musicien), mais aussi artefactualiser l'insondable, l'inconscient, l'intuitif en contraignant la libération de l'action, celle de celui qui fait et celle de celui qui regarde, qui interprète. En survalorisant les improvisations, le metteur au monde, en scène et en récit, simule ainsi, ou pense provoquer, l'apparition d'un ailleurs originel qui serait le témoin des structures fondamentales de la vie, de l'être humain. Il ne fait bien entendu que repousser l'insondable de l'intentionnalité de l'être. Mais c'est par cette activité de simulation que l'artiste se différencie de l'habitant qui lui aussi construit son monde mais ne pense jamais à son artefactualisation. Ainsi l'activité artistique qui se rend en théorie à la poétique même, ancre cette poétique dans sa technique de poétisation du monde et non dans la poétisation du monde lui-même. Même les courants les moins postmodernes, les moins contextuels, ne peuvent s'absoudre de cette réalité.

In fine, si l'activité artistique est une quête de l'insondable, l'artiste, quel que soit sa valeur, aboutit à une réalité d'expression, de construction et d'interprétation des mondes qui, si elles ne

² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

concourent pas aux mêmes enjeux, relèvent des mêmes structures de mises au monde que celles de l'habitant. Certes, l'artiste permet d'en atteindre parfois l'évidence par des chemins plus courts. Il en éveille ainsi une conscience approfondie par la simulation mais c'est en tant qu'habitant qu'il devient un poète – au sens strict – qui s'ignore. En effet, par ses mobilités, par ses construits, par ses discours, l'habitant met tout autant au monde une réalité à travers laquelle il est en quête de lui-même, de son identité territoriale, c'est-à-dire à la fois sociale, temporelle et spatiale.

En tant que géographe phénoménologue, l'intérêt est ici pour moi de rendre compte de ce travail quotidien de poétisation du monde par les habitants, via leurs discours qu'ils soient verbaux, imagés, voire cartographiés³. C'est aussi montrer les incidences de ces discours des habitants sur l'espace, espace évoqué pour s'exprimer, convoqué pour se justifier ou provoqué pour se déplacer. Ces discours construisent ainsi ce que Matthias Youchenko nomme « une carte d'identité topologique »⁴. Celle-ci prend corps par les mouvements et les déplacements qui sont autant de signes du questionnement de l'habitant sur son « d'où je suis », « d'où je viens » et « où je vais » ! Cette carte d'identité relève ainsi d'une écriture du monde au sens déjà évoqué par Dardel de la géo-graphie, de l'écriture (graphein) de la terre (gê)⁵.

Une première écriture des mondes est effectuée par l'expression des êtres en général notamment par leur corporalité (comme mise en mouvement du corps dans sa relation avec l'environnement spatial, social et temporel présent) et par leur

³ André-Frédéric Hoyaux, « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours habitants », *L'espace géographique*, n°3, Tome 35, 271-285, 2006.

Et, « Les constructions des mondes de l'habitant : Éclairage pragmatique et herméneutique », *Cybergéo*, n° 232, 2003.

⁴ Matthias Youchenko, « La carte de l'identité. Quel territoire dessinons-nous avec nos déplacements ? », *Quant à la danse*, n° 5, 2007, pp. 54-59.

⁵ Éric Dardel, *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Éditions du CTHS, coll. « Format 6 », 1990.

corporéité (comme mise en mouvement de la chair en tant que relation avec l'environnement spatial, social et temporel absent).

L'écriture des mondes s'articule donc autour de la corporalité et de la corporéité. La première plus clairement liée aux fonctionnements, aux déplacements du corps ; la seconde plus clairement liée à cette possibilité donnée à notre corps de ressentir des choses sans que le milieu immédiatement présent pose les conditions de ce senti-frissonner par exemple à l'idée d'un souvenir qui s'est déroulé dans un ailleurs social, spatial, et temporel.

L'imagination et la pensée concourent alors à la mise en chair du monde et cela même s'ils ne sont pas spécifiquement des actes du corps, de la corporalité. Tout d'abord, parce que toute visée intentionnelle de l'être-au-monde auprès des choses et avec des êtres relève d'un corps incarné, ensuite parce que cette visée annonce parfois la parole, toujours le sens, tous deux innervés dans le potentiel organique de l'être, enfin parce que du fait même de son ek-sistence, l'être-au-monde a pour demeure de se tenir toujours debout auprès de son monde, en corps et/ou en pensée.

Ainsi, la corporéité révèle l'intentionnalité de l'être-là qui est au-monde. Même si celui-ci est avant tout un corps qui séjourne auprès du monde, pour Patocka :

« La conscience de l'*ego* actuel est donc toujours conscience de l'*ego* dans le corps. Mais ce n'est pas dire forcément : conscience des actes du corps. L'expérience de soi n'est pas toujours expérience du corps : l'imagination et la pensée, par exemple, ne sont pas, au point de vue phénoménal, des actes du corps, ni même du corps-sujet, bien qu'elles puissent s'accompagner de certains vécus somatiques [qui concernent le corps]. L'intuition surtout, la *vie* intellectuelle, n'est pas, malgré cette métaphore corporelle, un acte du corps »⁶.

⁶ Jan Patocka, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Éditions Jérôme Milon, coll. « Krisis » 1988, p. 115.

On peut donc dissocier conceptuellement actes du corps, corporalité, et actes de l'esprit, incorporéité. L'un étant intégré à l'autre ; l'un portant la possibilité de l'autre.

Une deuxième écriture de mondes est effectuée par l'artiste ou pour être plus précis, par cet être se typifiant comme tel, c'est-à-dire se construisant symboliquement et matériellement comme tel à un moment de son existence par « l'expression », à travers un support de traduction (le papier, le tableau, le corps lui-même) de « l'impression » de cet espace, de ces êtres et de ces choses mises en relation (corporéité et corporalité) à l'intérieur (introjeté) de la pensée et du corps de l'artiste. Expression qui est elle-même à la fois corporelle et incorporéique, à la fois biographique et symbolique, mais qui toujours transfigure l'allant de soi en artefact. L'art est en cela une manipulation, une technique pour rendre à la nature ce qui est essentiellement de l'ordre des procédures intellectuelles et cela même au plus fort de l'intuition poétique.

Le monde de l'artiste pourrait donc être analysé de façon trajective, par son double temps projectif et introjectif. L'artiste est continuellement en train de se projeter vers l'extérieur et de projeter cet extérieur vers lui-même pour le transcrire en une nouvelle projection (l'artefact). L'artiste est un médiateur de lui-même qui tend à projeter devant lui ce qu'il est lui-même, tout en permettant à d'autres d'incorporer cette traduction, au sens où parfois l'être humain « normal » pense que l'artiste est mieux à même de traduire le scénario de sa vie qu'il ne pourrait le faire lui-même. Pour cet être, l'artiste serait en quelque sorte le dépositaire des archétypes de notre structuration des mondes, alors qu'il n'en est qu'un passager parmi tant d'autres, à la recherche au contraire d'une émergence capable de l'éveiller à lui-même par les conditions de sens qu'il se représente alors en sa création. L'art est donc la possibilité rendue à l'artiste d'éclairer les structures fondamentales de nos métagéographies communes, c'est-à-dire d'éclairer par l'artefactualisation du monde son actualisation même – sa présence telle qu'elle s'accomplit à notre perception. Et de là, il permet d'analyser les causes premières du rapport de

l'homme à son espace. En cela, et si l'on travaille plus globalement sur tous les êtres humains :

« il faut distinguer le sens de l'être propre où je ne peux être que moi-même, mon *ego*, d'un autre sens où je peux ne pas coïncider parfaitement avec moi-même, où je suis aussi ce que j'*ai*, ce sans quoi je ne pourrais accéder à ce que je ne suis d'aucune manière et que je ne peux, le cas échéant, qu'*avoir*. »⁷

Dès lors, il est clair que « je suis également ce par quoi j'opère le passage à ce que je ne suis pas, et comme ce passage m'appartient nécessairement, je peux dire aussi que je suis nécessairement ce passage. Ce qui rend possible cette structure singulière de mon être, c'est, bien sûr, le fait que j'existe temporellement, que je suis un être libre non seulement déployé dans le temps, mais temporel par toute mon essence. C'est dans cette temporalité que s'enracine aussi la possibilité d'un *renversement* du rapport originare et normal entre le noyau de l'être libre et ce à quoi il est renvoyé. Seul un être libre peut s'aliéner à son propre égard. »⁸

C'est aussi la possibilité pour cet être, d'être ce passage entre corporalité et corporéité, entre le présent – ce perçu, qu'il soit plus ou moins attendu du fait de la connaissance intime que possède l'être de sa sphère manipulatoire et sensible – et le présentifié, le représenté, « l'éloigné-rapproché ». Car c'est aussi grâce à cela que « s'enracine la possibilité d'un *renversement* du rapport originare et normal entre le noyau de l'être libre et ce à quoi il est renvoyé », être aliéné à la présence, celle de « l'éloigné-rapproché » comme celle du proche, celle de cette mise en chair de la réalité qui entoure l'être et le sécurise mentalement autant que physiquement, l'un – le mental – jouant par son projet même le rôle de fonction motrice du second – le physique.

⁷ *Ibid.*, p. 114-115.

⁸ *Ibid.*, p. 114-115.

Ce travail repose alors sur l'idée de rendre artiste l'habitant en lui faisant travailler sa représentation du monde. Ces techniques qui utilisent la mise en image, qu'elle soit photographique, picturale ou cartographique, ne sont pas neuves et tendent plutôt à être utilisées de plus en plus dans les nouvelles expériences d'appréhension de la ville à travers la compréhension de ceux qui la vivent⁹.

Pour travailler cette représentation habitante, l'utilisation de la carte mentale permet d'obtenir une œuvre à la fois naïve et réflexive par son caractère médiatique. La carte est à faire, à montrer, à discuter, à révéler dans toutes les dimensions de sa justification opératoire. Mais elle est surtout en elle-même le support d'informations sur le monde tel qu'il est senti, appréhendé par l'habitant en un lieu et un moment donné de son existence.

La carte mentale réfère cependant à une catégorie évoquée par le chercheur, sorte de donneur d'ordre mental qui influence par la terminologie de son questionnement les intentions du dessinateur. Ainsi, selon les intitulés usités, le révélateur n'est pas le même. La représentation « du » monde n'est pas la même que la représentation que l'être effectue de « son » monde. Si la première tend à objectiver la réalité, la seconde tend à la personnaliser, à la subjectiver.

L'opération artistique se révèle ainsi plus pauvre au niveau du sens dans la première, d'où découle une caricature de la réalité. La seconde permet en revanche une libération du sens, notamment dans la diversité de son expressivité. Pour autant, d'autres structures récurrentes en découlent, certes à une autre échelle.

La représentation « du » monde (*Figures 1*) permet d'observer un ensemble de conformations à des apprentissages entretenus depuis la naissance, notamment par les planisphères vus moult

⁹ Maud Le Floch (dir.), *Un élu, un artiste. Mission Repérage(s)*, Vic la Gardiole, L'Entretemps Éditions, 2006.

Stéphane Gruet (dir.), *Rêves de villes. Les habitants transforment leurs quartiers*, Bouloc, Éditions Poiesis-Aera, 2007.

fois à l'école et qui objectivent une réalité comme centrée sur le monde européen. Mais s'il y a des conformités, il y a aussi des sur-représentations et des sous-représentations par rapport à l'espace dit objectif, c'est-à-dire celui présenté comme tel dans notre système de mesure. Certains espaces sont éludés, surchargés ou modélisés comme autant de touches impressionnistes ou cubistes.

Au-delà, si on donne la possibilité à l'habitant de se concentrer sur « son » monde (*Figures 2*), alors il artefactualise lui aussi la réalité, il technicise cette réalité poétique en réactivant sensations et pensées ! Il convoque ainsi toute la puissance de la représentation. Celle-ci naît de sa capacité à mettre à distance le monde tout en le gardant auprès de soi sous contrôle, ce que Heidegger appelait l'é-loignement (parfois traduit par dé-loignement)¹⁰. En fait, dé-loigner, c'est construire une mise à proximité mentale (dans une configuration topologique) tout en permettant son éloignement dans la réalité spatiale (dans une configuration topographique).

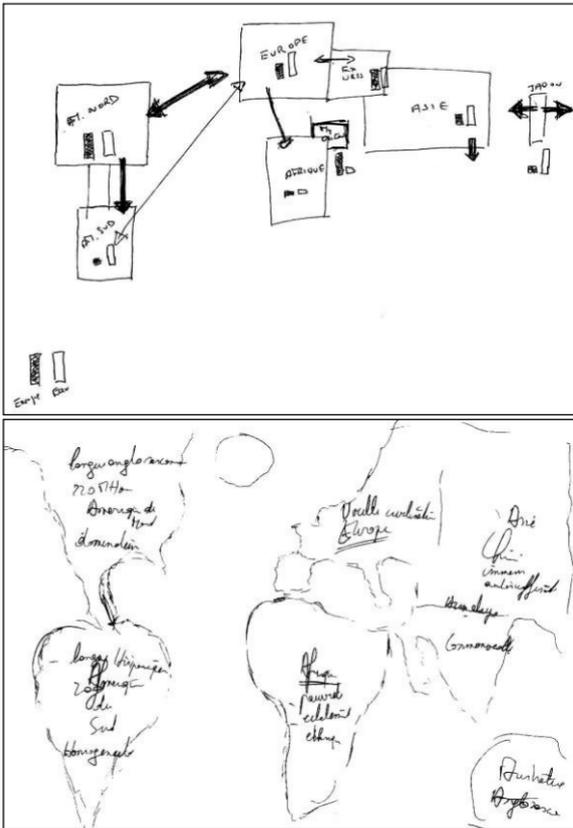
La réalisation de la carte lui permet ainsi de nourrir sa subjectivité, mais surtout d'organiser réflexivement l'unité indivisible qui le constitue en tant qu'être humain situé, daté et socialisé, c'est-à-dire vivant dans un contexte d'énonciation, voire de dénonciation. De même que l'artiste transforme les habitudes picturales (l'impressionnisme, le cubisme, le surréalisme) ou littéraires (le nouveau roman, les situationnistes) en nouvelles habitudes, l'habitant transforme ses habitudes en nouvelles habitudes, car qu'il soit chantre de la dérive ou du relativisme, de la décomposition ou de la déconstruction, il demeure pleinement ancré dans un cadre qu'il se construit lui-même. Ce cadre est aussi nourri des autres mondes construits par ses proches. De concert, il active des inter-mondes labiles et volatiles mais qui sont des instantanés de nos mouvements sociaux-spatiaux et mentaux. Autant

¹⁰ Martin Heidegger, *L'être et le temps* [1927] Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », trad. Boehm et De Waelhens, 1964, p. 133.

d'intersubjectivités qui nourrissent en retour l'inter-objectivité collective, c'est-à-dire cette nouvelle compilation des visions standards... donc objectives de la réalité !

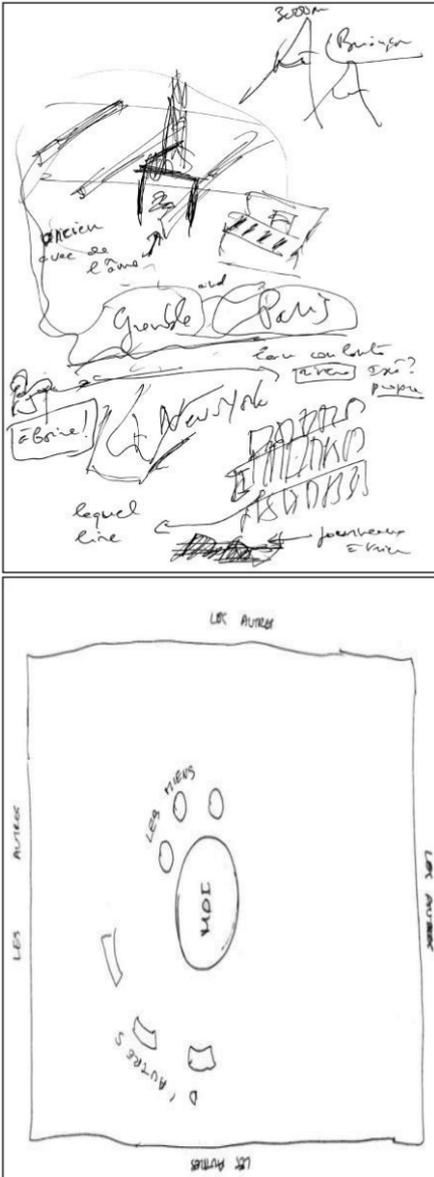
Ces objectivations « du » monde et subjectivations de « son » monde sont donc construites comme auto-centrées sur l'être car celui-ci ne peut faire fi de son indéfectible relation avec ce et ceux qu'ils représentent et se représentent. Il est être-au-monde. Il est lien indéfectible avec l'altérité, autrui et ailleurs. Dans ces relations horizontales avec ces altérités physiques et humaines, l'habitant pose pleinement la question de sa place dans le monde comme le fait le peintre quand il pense à la fois à sa place comme réalisateur de la peinture et à son emplacement pour peindre cette peinture – notamment à travers le choix des perspectives et des modes de création qu'il assume – c'est-à-dire aussi de quel point de vue il nourrit sa réflexion sur celle-ci. Quelle relation ai-je avec ce qui me dépasse non plus spatialement dans le monde topographique mais dans le monde idéologique ? Comment l'habitant peut-il appréhender l'espace sans appréhender sa capacité idéologique d'appréhension de la réalité ?

Les questionnements demeurent chez l'habitant comme chez tout créateur. Pour autant, chez l'habitant, l'espace topologique étouffe sa volonté de repousser au loin ce, celles et ceux qui ne lui ressemblent pas, ou ce avec quoi, ou avec qui, il ne veut pas prendre contact. La carte mentale permet cependant d'accéder pleinement à l'espace topologique de l'être, c'est-à-dire à cet espace artistique qui déforme la réalité en la recomposant, en la symbolisant, c'est-à-dire en collant ensemble les morceaux de son monde que l'être pensait brisé.



Figures 1 : Représentations « conformes » du planisphère [HoyauxA.F.2009].¹¹

¹¹ L'ensemble des représentations cartographiques (Figures 1, 2 et 3), appelées également « cartes mentales » en géographie (Gould P. et White R., 1974), a été réalisé au cours d'un séminaire de douze séances sur « La Géopolitique » dans le cadre d'une formation continue intitulée « L'école des gens » pour le compte de l'Équipe de Création Théâtrale de Grenoble de Février à Juin 2003. Dans le même esprit, un travail effectué par A. Berset intitulé *Cartes du monde. Exercice de mémoire* (2006), confirme la « conformation » à cette représentation du Monde par d'autres habitants, Genevois cette fois-ci.



Figures 2 : Un monde forcément à proximité [Hoyaux A.-F., 2009]

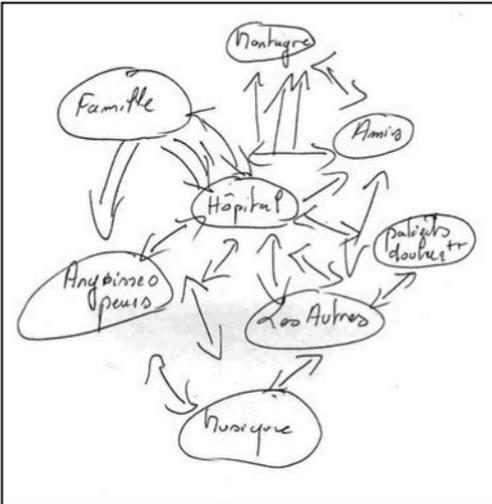
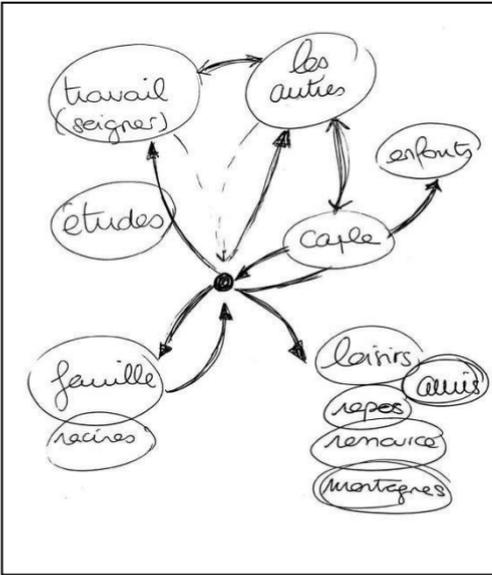
Les cartes mentales permettent également de concevoir que l'identité construite à travers la pratique corporelle n'est pas juste une reproduction d'un habitus mais bien un ensemble plastique de réaffectations symboliques qui naît de nouvelles rencontres permanentes entre ce que le corps est en tant qu'entité et ce que le corps est en tant qu'horizon d'appréhension de l'espace perçu. Chaque nouveau passage, qui emprunte pourtant la même trajectoire, n'implique pas ce même perçu, car cette perception n'est qu'une compilation de ce qui est présent, en tant qu'entité objective, et de ce qui est absent mais présent dans ce perçu.

Cela implique de même chez l'habitant des parcours « typiques », des scénographies rythmées, des « pas à pas » qui se ritualisent et dessinent consciemment ou le plus souvent inconsciemment des trajectoires dans l'espace. L'ensemble de ces trajectoires dessine un réseau plus ou moins dense qui selon l'échelle d'appréhension pourra apparaître comme fondement d'un territoire de par son contenu investi mais aussi le contenant délimité. Ces trajets seront constitutifs de répétitions, de va-et-vient, de cycles de mouvement qui évoquent le temps et la temporalité tout autant dans la durée que dans le surgissement.

Comme le danseur qui se doit de fixer les lignes droites et les courbes à emprunter, même si, selon le metteur en scène, celles-ci peuvent parfois gagner en liberté d'action, l'habitant traverse l'espace en fonction du contexte interactionnel qui devient la scène où il opère ses mouvements, sa corporalité.

La géographie devient une chorégraphie de l'espace ou la mesure de l'écriture du lieu (*choros*) dans l'extension corporelle qui embrasse pour l'habitant le lointain dans la proximité.

Le metteur en scène, à travers danseurs et chorégraphie, artefactualise l'écriture des mondes en mimant les mobilités effectives et les mobilités virtuelles, celles de nos appréhensions imaginatives par l'emprise des nouvelles technologies, mais surtout de la plus belle des technologies, notre pensée et l'appareillage neurologique qui en agence l'espace.



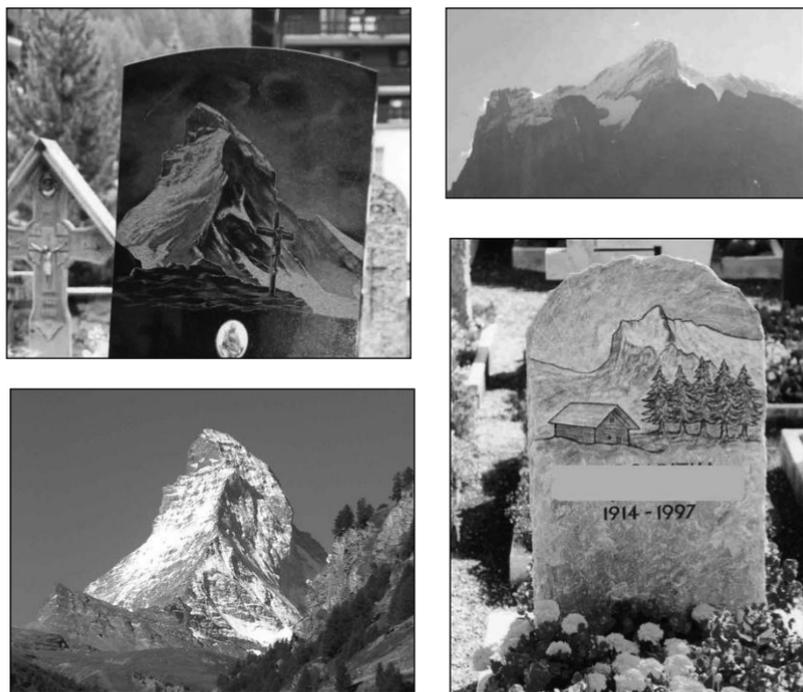
Figures 3 : un monde de graphes qui fait lieu (*choros*) [Hoyaux A.-F., 2009].

Chaque nœud du système choré-graphié est en lui-même une sphère corporelle où l'individu prend place par sa propre présence physique mais aussi l'intention de ses mouvements qui, potentiellement, entrent, vont entrer ou peuvent entrer en interaction avec d'autres choses ou êtres de l'espace qui l'entourent « au près » ou « au loin ». En cela, il crée autant de situations qui sont elles-mêmes des mondes avec leur propre métrique, c'est-à-dire leur propre mesure, leur propre estimation imaginative de ce à quoi et à quoi je pense comme m'étant à proximité et à distance.

Chaque mouvement, chaque déplacement convoque un emplissement de l'espace et dessine les contours, la frontière de ce qui est en et hors du champ du monde tel qu'il est construit par l'habitant. Ce dernier construit en cela le sol sur lequel il peut, veut ou aimerait s'exprimer, voire la scène sur laquelle, l'horizon paysager dans lequel il peut, veut ou aimerait se mouvoir. Le paysage est ainsi formaté lui aussi dans sa plus simple expression, c'est-à-dire celle qui met le moins en danger l'habitant dans ses habitudes. En cela, il construit un ensemble de redondances sémantiques qui ont pour rôle de dupliquer la réalité existante dans cette même réalité. Soit cette duplication se fait de manière imaginative, soit en présentification, soit en matérialisation.

L'exemple des stèles dans les cimetières de « montagnes » des Alpes du Nord¹² est évocateur de ce propos (*Figures 4*). La miniaturisation d'objet de mémoire, représentant un paysage qui se trouve lui-même face à l'objet, traduit, outre des formes rhétoriques qui animent le jeu des échelles, cette volonté de doubler le sens comme s'il était nécessaire pour l'habitant d'assouvir ou de renforcer son besoin d'identité et d'ancrage territorial.

¹² Emmanuelle Petit, « Figures de la haute montagne au service de la mémoire collective à Chamonix », Grenoble, MSH Alpes, 2004, pp. 89-114.



Figures 4 : La représentation des montagnes (Cervin et Wetterhorn) par les vivants pour les morts...et les vivants [Source : Hoyaux A.-F., 2009. Clichés Hoyaux A.-F. et Petit E., Août 2002].

Dans ces figurations, l'acte artistique ne peut être nié. La répétition formelle de la matière renvoie aux mêmes argumentaires que la répétition des trajectoires dansées ou des pieds dans un vers. Cet acte artistique paraît singer la réalité vécue comme la réalité vécue peut découler de l'imaginaire. Car nul ne sait l'antécédence qui invite l'être à se ressourcer dans la similitude, à composer ses significations à la fois à partir d'un référent présent et du signifiant qui est censé l'évoquer, comme ces toiles de maîtres composant un paysage au sein duquel un tableau représente lui-même ce paysage. Ce mimétisme à travers la miniature tend peut-être à évoquer la petitesse de l'homme par rapport à l'essence de la nature.

Comme le rappelle René Ménéard,

« Le dédoublement du concept par l'image donne à l'esprit le moyen de confronter à la poésie ce qui le stimule, grâce à une dimension, même à une sorte de spatialité que la pensée pour autant acquiert. Si je dis "rosée à tête de chatte", ma pensée se meut de la goutte d'eau irisée à une tête de chatte, parcourt le monde, en saisit les correspondances, peut-être l'unité. »¹³

Ainsi, cette unité est conditionnée par la mise à proximité. Celle-ci peut se faire par les déplacements spatiaux, mais elle peut aussi et surtout être assurée par toutes les formes de projections imaginatives, qu'elles se structurent sous les traits des pas d'un danseur, des discours d'un acteur, des esquisses d'un peintre, des ébauches d'un sculpteur ou de toute pensée humaine qui permet à l'être de se rendre auprès du monde, de s'en approcher toujours au plus près, de le toucher au sens merleau-pontien du terme. Cette falsification de la distance « concrète » offerte par la chair relève du fait que :

¹³ René Ménéard, *La condition poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1959, p. 96.

« Les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m'entoure. Si je ne puis toucher mon mouvement, ce mouvement est entièrement tissé de contacts avec moi. Il faut comprendre que le se toucher et le toucher comme envers l'un de l'autre. La négativité qui habite le toucher, l'intouchable du toucher, l'invisible de la vision, l'inconscient de la conscience, c'est l'autre côté ou l'envers de l'Être sensible ; on ne peut dire qu'il y soit, quoiqu'il y ait assurément des points où il n'est pas. Il y est d'une présence par investissement dans une autre dimensionnalité, d'une présence de "double fond", la chair, le Leib, ce n'est pas une somme de se toucher (de "sensations tactiles"), mais pas non plus une somme de sensations tactiles + des "kinesthèses", c'est un "je peux". Le schéma corporel ne serait pas schéma s'il n'était ce contact de soi à soi. La chair du monde est indivision de cet Être sensible que je suis. »¹⁴

Cette capacité phénoménologique d'artefactualisation et de fantasmagorie de la réalité conditionne alors en retour une « falsification » des rapports de mesure de la distance entre les êtres et les choses ou espaces. Elle introduit le paramètre sécurisant de la coprésence constitutive de notre bulle phénoménologique cultivée de proximité.

La question demeure alors : est-ce dans l'habituel que se niche l'extraordinaire poétique et, au-delà donc, est-ce dans la technique, mécanique artificielle de nos façons de « faire avec » et de « faire dans » l'espace que se trouve nichée la poétique – l'innovation du déjà-là ?

La *poïesis* permet de réfléchir les tensions du donné et de l'acquis, de la création et de la re-production, entre essence et existence. Le choix d'un construit formel disant plus que son formalisme, portant sur la forme certes mais aussi sur tous les au-delà de ce choix et de cette forme, l'intentionnalité de l'un et la

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 309.

signifiante essentielle de l'autre. Comme le chercheur qui ne peut tout expliquer de ce ou celles et ceux qu'il observe, l'artiste ne peut (voire ne veut) tout expliquer de ce qu'il met en scène, que cela soit volontaire, au sens d'un choix pictural, ou idéologique. Une nature morte par exemple dit plus que ce qu'elle veut bien montrer. De même qu'un vers des plus simples dans sa construction et sa composition lexicale, voire orthographique, peut recouvrir des développements infinis, chaque geste, chaque parole ouvre à une infinie compréhension de notre monde et de notre relation à celui-ci. Tout enfermement de cette potentialité ne peut qu'annihiler l'existence qui est à l'œuvre, ultime création.

Pour autant, si l'espace du monde peut devenir le reflet d'un idiome expressif (à travers les écoles de pensée artistique, les styles littéraires ou picturaux, les artefacts patrimoniaux), il n'empêche qu'il explose toujours *in fine* en multiples perceptions et représentations pour ceux qui le vivent et qui ajoutent alors à sa beauté.

« La beauté est une propriété qui relève seulement de l'ordre humain. C'est pourquoi l'image plastique peut être belle ou laide, selon le goût de qui la regarde. L'image poétique n'est justifiée que par sa référence au sens essentiel de la création. L'homme ajouté à la beauté au monde, qui est marbre et non statue, couleurs et non tableau. Par la poésie, c'est le monde qui s'ajoute à l'homme, lui révèle l'Être, et l'Être n'est qualifié que par lui-même. »¹⁵

¹⁵ René Ménéard, *La condition poétique, op. cit.*, p. 100.

Références

ARDENNE P., *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs » n° 567, [2002] 2004.

BERSET A., *Cartes du monde. Exercice de mémoire*, Genève, Editions Héros-Limite, 2006.

DARDEL E., *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Editions du CTHS, coll. « Format 6 », [1952] 1990.

GOULD P. et WHITE R., *Mental maps*, Baltimore (USA), Penguin Books, 1974.

GRUET S. (dir.), *Rêves de villes. Les habitants transforment leurs quartiers*, Bouloc, Éditions Poiesis-Aera, 2007.

HEIDEGGER M., *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », trad. Boehm et De Waelhens, [1927] 1964.

HOYAUX A.-F., « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours habitants », *L'espace géographique*, n°3, Tome 35, 2006, pp. 271-285.

—« Les constructions des mondes de l'habitant : Éclairage pragmatique et herméneutique », *Cybergéo*, n° 232, 2003, 23 p.

LE FLOCH M. (dir.), *Un élu, un artiste. Mission Repérage(s)*, Vic la Gardiole, L'Entretiens Editions, 2006.

MANGUEL A. et GUADALUPI G., *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Paris, LGF, coll. « Livre de Poches », 2002.

MÉNARD R., *La condition poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1959.

MERLEAU-PONTY M., *Le Visible et l'Invisible suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

MILLET C., *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs » n°709, 2006.

PATOCKA J., *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. « Krisis », [1960-1976] 1988.

PETIT E., « Figures de la haute montagne au service de la mémoire collective à Chamonix », in Debarbieux B. et Fourny M.-C. (dir.), *L'effet géographique. Construction sociale, appréhension cogni-*

tive et configuration matérielle des objets géographiques, Grenoble, MSH Alpes, 2004, pp. 89-114.

POUILLAUDE F., « D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique [2] », *Quant à la danse*, n° 5, 2007, pp. 20-27.

SCHÜTZ A., *Éléments de Sociologie Phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », trad. Blin, [1942-1959] 1998.

VAN SWAAIJ L. et KLARE J., *Notre continent intérieur. L'atlas imaginaire*, Paris, Editions Autrement, [1999] 2000.

VOLVEY A. (dir.), *Échelles et Temporalités en géographie*, Paris, Éditions Atlande (Diffusion Belin), coll. « Clé Concours Géographie », 2005.

YOUCHENKO M., « La carte de l'identité. Quel territoire dessinons-nous avec nos déplacements ? », *Quant à la danse*, n° 5, 2007, pp. 54-59.

De l'espace psychique à l'espace créateur

BERNARD CHOUVIER

Résumé

Le développement psychique du sujet se situe autour d'une appropriation de l'espace externe. Ces différentes étapes sont repérables tout au cours de l'histoire individuelle. La conception paradoxale de l'espace potentiel ouvre sur la compréhension du processus créateur. Henry James, J. L. Borges, S. Beckett et H. Michaux en fournissent des exemples remarquables. Le lieu désigne l'origine. En ancrant dans l'espace, il donne l'existence. Si ça a lieu, alors ça existe. L'épreuve de réalité trouve sens d'abord et avant tout dans le déterminant spatial. C'est parce que je suis que je peux trouver une place à partir de laquelle une expression proprement subjective peut advenir.

Le lieu d'où je parle

La place du je est relative à une position remarquable au sein d'un dispositif donné par des points de repères précis et singuliers. Mon texte se situe dans le cadre d'une rencontre pluridisciplinaire thématisée dont le fil rouge ou le référentiel commun demeure le discours psychanalytique. Cette double référenciation unitaire constitue le *lieu* où peuvent s'entendre et s'articuler les différences disciplinaires.

Mon approche spécifique de la spatialité se comprend et se constitue de ma place de praticien et de chercheur, dans le champ propre de la psychanalyse.

Une fois posée cette localisation en psychopathologie occurrentielle, il importe de repérer plus généralement les lieux symboliques qui référencient toute subjectivité, en partant du fait que toute psyché est inscrite dans un espace donné, dans la mesure même où la parole qu'elle véhicule s'inscrit dans un *ici* et un *maintenant* qui la circonscrivent. Et si la pensée est soumise à ses déterminants spatio-temporels d'apparition, elle doit nécessairement avoir un lieu d'émergence.

Les premières recherches sur le cerveau conduisent à la théorie des localisations cérébrales. Il serait possible d'établir une véritable cartographie des fonctions mentales. L'idée est juste mais encore approximative puisqu'elle ne tient nullement compte de la structure globale du système qui complexifie grandement les relations entre les parties.

C'est à cette époque que Freud propose sa conception propre de l'appareil psychique en s'appuyant sur les théories contemporaines de l'organisme. La psyché est organisée comme un *appareil* au même titre que les autres grandes fonctions vitales comme la digestion ou la respiration.

La topique

La topique est une métaphore spatiale élaborée par Freud pour assigner la psyché à résidence. Pour qu'une expérience psychique puisse avoir lieu, c'est-à-dire pour que son existence soit attestée et qu'elle puisse être analysée avec ses déterminants propres, elle demande à *avoir un lieu* repérable où elle s'origine et où son itinéraire puisse être tracé au cours de son développement temporel.

La topique freudienne, en un premier sens, s'apparente à la théorie des localisations cérébrales établie à l'époque, tout en se situant à un autre niveau. Freud part des conceptions physiologiques pour les dépasser dans la construction d'un modèle épistémologique propre. L'image première de la localisation s'élabore dans la construction conceptuelle des deux systèmes antagonistes

capables de rendre compte de l'ensemble des phénomènes psychiques en tant que tels.

La séparation d'avec l'espace corporel est bien marquée puisque la *pulsion* qui est au cœur du système inconscient s'origine au niveau des excitations organiques mais s'en différencie cependant puisqu'elle se constitue comme le *représentant psychique* de ce qui se trame sur le plan neurophysiologique. La libido n'est pas le simple reflet de l'excitation sexuelle, ni sa quasi traduction automatique en désir et représentation, mais elle est en phase directe avec le noyau originaire inconscient du sujet ainsi qu'avec ce qui a été refoulé de sa propre histoire avant d'émerger à la conscience. L'envie sexuelle traverse la *terra incognita* du système inconscient qui la détermine.

Ce premier système régi par les *processus primaires* est comme un continent vierge à découvrir par chacun, continent dont Freud entrevoit la nature à travers l'expérience onirique.

Le système perception-conscience représente seulement la façade de l'édifice psychique et les processus qui le régissent sont secondaires, c'est-à-dire en grande partie conditionnés par ce qui s'est joué avant, à l'insu du sujet. Le troisième terme ajouté par Freud est celui de l'instance communicationnelle qui régit le passage entre les deux systèmes, c'est-à-dire le *préconscient*.

On le voit, la construction de la première topique freudienne répond à des exigences à la fois théoriques et méthodologiques. Admettre l'existence d'une part inconsciente de la psyché ne suffit pas, il faut en construire une représentation cohérente et ordonnée capable de rendre compte des dérèglements et des dysfonctionnements repérés par les pathologistes, notamment au niveau des troubles hystériques. Freud cherche un modèle théorique pour penser ce dont il fait l'expérience au niveau empirique dans la pratique de l'hypnose auprès des patients qu'il traite avec Breuer et dont ils ont exposé les cas en 1895 dans leurs fameuses *Études sur l'hystérie*.

Le destin de la deuxième topique proposée par Freud est quelque peu différent. Il s'est rendu compte des limites du pre-

mier modèle et cherche à instaurer une vision plus dynamique de l'espace psychique. On peut dire en quelque sorte qu'il passe de l'image de l'appareil photographique avec sa chambre noire à celle de la représentation théâtrale.

L'espace psychique est une *scène* sur laquelle évoluent plusieurs personnages aux intérêts divergents et qui ne manquent pas d'entrer en conflit entre eux. Le Moi s'instaure en régulateur, en médiateur entre les exigences du Surmoi et les nécessités du Ça. Mais la représentation ne se limite pas au jeu des trois instances. Les personnages se dédoublent, se multiplient et les intrigues se complexifient au fur et à mesure que la groupalité interne se déploie. On parlera bientôt de *l'avant-scène* où les choses se jouent en pleine lumière, au vu et au su de tous, et de *l'autre scène*, là où se nouent et se dénouent les alliances, là où se trament des histoires peu recommandables qui échappent à la puissance de contrôle et au jugement.

C'est tout le monde théâtral qui est ici mobilisé, avec ses machineries et ses coulisses, un monde où les jeux sont faits dans l'ombre, avant même l'entrée en scène. N'oublions pas que Freud affectionne Shakespeare et le cite fréquemment.

Le développement de l'appareil psychique

Les recherches actuelles en psychanalyse interrogent les spécialités dans d'autres registres et selon d'autres modalités.

Certains proposent, comme Christophe Dejours, d'ajouter une troisième topique à l'édifice psychique, afin de prendre en compte plus spécifiquement la dimension de la corporéité et trouver un espace propre où loger le psychosomatique. Ici nous restons dans la logique du modèle freudien qui se perpétue avec une certaine continuité.

C'est peut-être l'introduction du concept anglo-saxon de *self* qui opère le plus grand bouleversement dans les représentations topologiques de la vie psychique. En effet, à présent l'intérêt se déplace des *contenus* aux *contenants*. Et ce mouvement est contem-

porain à la fois de l'approfondissement de la pathologie des psychoses, et de la centration sur la compréhension fine des premiers temps du développement psychique.

Le *self* est une sorte de contenant originaire, de première enveloppe qui constitue la psyché et qui va, peu à peu, se différencier au cours de l'évolution du sujet. Didier Anzieu s'appuie sur cette nouvelle conception, à partir d'une première intuition freudienne, pour construire le modèle du *moi-peau*. Les enveloppes psychiques prennent corps, pour ainsi dire, au cours des premières expériences sensorielles. L'observation du bébé, conjointement à l'exploration des psychoses infantiles et de l'autisme, constitue la base de ces données théorico-cliniques.

Vivre l'espace

L'approche phénoménologique rencontre le point de vue développemental, vient l'étayer et offrir le cadre conceptuel qui manque à son approche trop empirique. Le bébé construit son espace interne à partir de l'évolution de sa motricité et de l'appréhension de l'espace externe qui en résulte.

Le premier mouvement est celui du *prendre* et du *lâcher*. La différenciation du moi et de l'objet non-moi commence avec ces deux actes fondamentaux qui sont contemporains de *l'avalé* et du *cracher*. Premiers moments de la maîtrise et de la construction du *self* avec *l'introjection* et *la projection*.

L'étape suivante est celle du *jeter* et de *l'aller prendre* qui permet la construction de l'opposition entre *espace proche* et *espace lointain*.

On remarque de la sorte comment se construit l'intériorité au travers d'un jeu dynamique entre fermeture et ouverture. Et l'étude de la pathologie met en évidence les points précis de défaillance de ces processus et offre la possibilité de déployer des stratégies thérapeutiques adaptées : recréer la mise en scène spatiale originelle afin de permettre l'introjection qui a fait défaut lors du développement.

Les quatre temps de l'appropriation archaïque de l'espace préparent la constitution de l'*emprise* qui se réalise de façon complète avec le contrôle sphinctérien anal. L'espace intime du soi se différencie par la préservation du bon à l'*intérieur* et l'expulsion du mauvais à l'*extérieur*.

La seconde phase importante pour la mise en place d'un *self* stable et équilibré est la construction du double fond de la psyché.

Le premier fond, le fond archaïque, est de nature rythmique. Il correspond à la fois à l'intégration des rythmes corporels fondamentaux et à un *holding* et un *handling* suffisants de la part de l'objet maternel. Le *soutenir* et le *maintenir* sont les bases nécessaires du *contenir*. L'enfant peut se construire sur des bases solides si et seulement si ce premier fond a été intégré, sinon les premières enveloppes vont être défailtantes, fragilisées ou trouées, ce qui est directement observable dans les pathologies-limites.

Geneviève Haag¹ met en évidence la construction du fond archaïque à travers les mouvements de gribouillage dans les dessins d'enfants. Balayages et spirales se mêlent et se confondent pour tisser le maillage solide et serré, capable d'accueillir les matrices contenantantes des premières représentations. Le second fond est celui qu'on oppose classiquement à la forme. Il s'ouvre dans le dessin comme le rideau d'un théâtre avec, en haut, une barre de ciel bleu et en bas, une barre d'herbe. La scène est prête pour que se meuvent des personnages et se découpent des objets. Il ne faut jamais oublier que, pour que ce fond-là joue son rôle intégrateur des objets, un arrière fond doit être là, solidement tendu pour le porter.

¹ G. Haag, « La constitution du fond dans l'expression plastique en psychanalyse de l'enfant : sa signification dans la construction de la psyché », in Decobert S., Sacco F. (dir.), *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*, Toulouse, Erès, 1995.

Ouvrir l'espace est le processus par lequel le sujet construit ses assises psychiques à partir des repères spatiaux de haut et de bas, d'avant et d'arrière. Le «fond de monde» sur lequel il prend appui, pour reprendre l'expression d'Henri Maldiney, lui permet de se projeter en avant et de fixer l'*horizon* qui borde ses zones habitables.

Une petite fille de huit ans que je nommerai Raphaëla va me servir d'exemple pour illustrer ce point.

Elle souffrait de terribles angoisses paranoïdes et son premier souci quand elle rentrait dans une pièce ou qu'elle arrivait dans un lieu inconnu, était d'assurer ses arrières... Elle repérait d'emblée le mur, le fauteuil, l'arbre ou le coin sûr où elle pourrait *s'adosser*. Tout se passait comme si, pour elle, l'arrière-fond psychique n'était pas suffisamment établi pour assurer la sécurité normalement requise pour habiter l'espace.

L'enfant autiste, quant à lui, a besoin d'être collé physiquement à sa mère, recherchant dans ce contact la seconde moitié qui lui manque pour se protéger contre l'angoisse abyssale, la sensation terrible de sombrer dans un gouffre *sans fond*.

Nombre de pathologies limites s'accompagnent également de sentiments désagréables ou d'angoisses spécifiques au niveau de l'occupation de l'espace qui sont autant d'échos à des défaillances précoces dans l'environnement maternel.

L'espace potentiel

La relation entre la mère et le nourrisson n'est pas une relation fusionnelle comme on l'a souvent décrite, mais une relation *en miroir*. Le bébé réagit aux sollicitations maternelles, répète et intègre les mouvements qu'il pressent ; il entre, selon l'expression

de Trevarthen², en « sympathie » avec son environnement. C'est une telle approche interactionnelle qui ouvre la voix aux futures acquisitions.

Par la suite, l'enfant commence à se détacher de l'objet primaire et à explorer seul l'espace qui l'entoure. Le célèbre jeu du *Fort-Da* décrit par Freud³ à partir de l'observation de son petit-fils, en constitue le prototype. L'enfant joue à faire disparaître et faire revenir l'objet, symbolisant ainsi l'objet absent. La mère se constitue comme objet interne dans et par une activité ludique qui se mobilise dans l'espace.

Winnicott⁴ a exploré les divers registres de la transitionnalité et montré comment l'enfant apprend peu à peu à s'autonomiser grâce à la création de « zones franches » qui sont autant de lieux qui temporisent l'âpre contact avec le réel.

Je retiendrai ici plus spécialement le concept d'*espace potentiel* pour analyser cette relation singulière à l'environnement que représente le jeu. Dans une de ses chansons, Cat Stevens répète ce refrain : « Mais où les enfants jouent-ils ? » (*Where do the children play ?*)... On pourrait répondre, « dans l'espace potentiel », c'est-à-dire dans un espace d'illusionnement interposé entre eux et le monde extérieur où ils peuvent avoir une action propre sur les objets, un espace qui soit ni dehors, ni dedans, un espace qui soit potentiellement habité par leurs productions fantasmatiques.

Lorsqu'on dit qu'un enfant est dans *son* monde, on veut dire qu'il a tendance à s'évader dans ses rêveries pour fuir le réel, on ne parle plus alors de l'espace potentiel.

L'enfant qui joue au sens plein du terme ne perd pas le contact avec la réalité, il la met simplement en suspension, il la pose

² C. Trevarthen et K. Aitken, « Intersubjectivité chez le nourrisson : recherche, théorie et application clinique », *Devenir*, vol. 5, n°4, Genève, Médecine et hygiène, 2003.

³ S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », 1920, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1989.

⁴ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel* [1971], Paris, Gallimard, 1975.

entre parenthèses mais reste totalement en phase avec ce qui se déroule autour de lui.

Ainsi l'enfant n'interrompt pas son jeu quand sa mère lui demande de faire attention et de ne pas aller sur la route, il lui répond « Oui! » tout en poursuivant avec autant d'intensité sa guerre contre les pirates. Il veille à ne pas dépasser les limites imparties, mais il reste investi complètement dans l'illusion ludique. Comment rendre compte d'un tel paradoxe ?

L'espace potentiel est une *extension du moi*, une sorte de prolongement prothétique du sujet dans l'environnement immédiat qui lui permet de rester en lien avec sa vie fantasmatique, sans tomber dans la régression qui signerait une emprise pathologique du passé, ni dans l'addiction qui mettrait en évidence une dépendance excessive aux satisfactions de substitution.

Stéphane, un garçon de six ans, n'a peur de rien et il cause de grandes frayeurs à sa mère. Dans chacun de ses jeux, il se met en grave danger, ce qui pousse les parents à consulter. Un jour, il s'est mis à jouer au saut de la mort, se précipitant en vélo par dessus le petit talus qui sépare le jardin de la propriété de la route départementale. C'est le crissement des pneus sur la chaussée qui a alerté la mère. Les automobilistes avaient réussi à freiner à temps pour éviter Stéphane, ravi de son exploit.

En fait, dans de tels cas, l'enfant ne joue pas, au sens strict du terme. Il est pris dans un mouvement pulsionnel qui substitue à l'activité ludique le passage à l'acte. Il n'y a plus extension mais *expansion* du moi, ce qui signifie que le sujet n'agit plus mais *est agi* par un fantasme de toute-puissance qui le dépasse. Dans l'exemple de Stéphane, il s'agissait de la projection par la mère d'une imago paternelle archaïque. Pour elle, son fils était imaginairement la réincarnation du père mort dont elle ne parvenait pas à faire le deuil. Stéphane se vivait ainsi dans une omnipotence narcissique qui le mettait en danger dans l'outrance de ses jeux. La mère se protégeait alors d'un deuil irréalisable. Grâce au travail thérapeutique, l'enfant a pu entrer dans l'espace potentiel et accéder à la reconnaissance de la réalité. En contrepartie, la mère

a dû faire face à un état de dépressivité, correspondant à l'amorce du deuil.

Les pathologies du jeu signent les carences dans la construction de l'espace potentiel, soit dans l'excès, soit dans le manque.

Le jeu peut parfois déborder dans l'excitation pulsionnelle directe et sortir de ses limites. Les parents parlent à ce propos de jeux « qui finissent mal ». L'enfant casse, frappe ou cherche une réponse répressive agie pour retrouver son calme. Le jeu qui apaise est un jeu qui reste dans la potentialité et qui ne se laisse pas envahir, ni par le monde interne, ni par le monde externe. Il garde ses distances par rapport à la réalité qui le met à l'épreuve. Il fournit une satisfaction de type sublimatoire à la pulsion. Winnicott parle à ce propos « d'orgasme du moi ».

Jeu et espace de création

Pour définir les extensions du champ de la transitionnalité, Winnicott se réfère en particulier au domaine de la création artistique. Le créateur est celui qui sait prolonger l'activité ludique de l'enfant dans la réalité de l'adulte. Il élabore ainsi une aire potentielle partageable par ceux qui prennent plaisir à entrer dans son jeu.

Comment rendre compte du processus spécifique qui conduit le créateur à mettre à la disposition de l'autre une zone de neutralisation du réel où il puisse éprouver une satisfaction pulsionnelle de type sublimatoire ?

En fait, le processus créateur a ceci de singulier qu'il déplace *sur l'extérieur*, sur un objet travaillé, *un artefact*, des éléments psychiques habituellement présents et élaborés *à l'intérieur*. Dans la création, le sujet se confronte à une *matière* qui lui résiste, mais à laquelle il finit par imprimer sa marque. Pour le dire autrement, dans le mouvement créateur, le sujet externalise sur un objet matériel d'abord indifférencié, les parts de lui-même qu'il n'est pas en mesure de traiter dans son appareil psychique. Ainsi se réalise ce que Jean Guillaumin (1998) a appelé une *topique externe* caracté-

ristique de la psyché créatrice. La vie fantasmatique est projetée sur une réalité externe traitée et travaillée dans l'exaltation et la fébrilité. L'œuvre, une fois réalisée, ouvre des perspectives à celui qui y reconnaît et y découvre une solidarité affective et émotionnelle. Mais le créateur, lui, n'y est déjà plus, il est dans une nouvelle œuvre, susceptible de l'exalter à nouveau. Le travail créateur exerce en premier lieu une fonction cathartique communicative ; il est un exorcisme. Ce qui de l'inconscient personnel ne peut être assumé, est déposé sur l'objet pour y être transformé et géré exclusivement sur le mode de l'externalité, ce qui rend compte de la nécessité interne qui pousse le créateur à remettre sans cesse sur le métier l'ouvrage. La réalité externe et ses objets sont travaillés comme les dépositaires du monde interne et l'espace est habité sur le mode de l'intrapsychique. C'est ce paradoxe qui est en acte dans le processus créateur et qui en est la condition première. Si le dedans est au dehors, il ne saurait y avoir de dedans que du dehors, c'est à dire de l'altérité non reconnaissable *à soi*.

Le créateur se vit sur le mode des Izinivikis d'Henri Michaux, toujours en vadrouille, toujours sur la route. Si vous trouvez un Iziniviki *à l'intérieur*, nous dit l'auteur, c'est qu'il n'est pas *chez lui*...

Dans *The jolly corner* (Le coin plaisant), Henry James illustre également l'existence de la topique externe. Il nous donne à voir un héros bâtisseur dont les édifices architecturaux ne sont au fond que des projections de son propre appareil psychique. Dans le premier immeuble, celui qu'il est en train de construire, il fait la rencontre inopinée d'une présence fantomatique qui le trouble jusqu'au plus profond de lui-même. Il se replie sur le second immeuble, celui dans lequel il a passé son enfance et où il compte faire le point sur lui-même. Mais le fantôme est encore là et la confrontation devient inévitable. Le héros sent qu'il ne peut échapper à son double et, comme une déflagration, la rencontre a lieu. Non pas la nuit, dans le noir, au fin fond de la maison, au grenier ou à la cave, mais au petit jour et dans le hall d'entrée. L'attaque est soudaine, imparable, et le héros perd conscience. Il ne revient à lui que dans les bras de la femme, la protectrice, la

bienveillante, celle qui, comme une mère, le rassure et le ramène à la vie.

Henry James projette sa vie intime dans les lieux qu'habite le personnage qu'il a créé. Il peut de la sorte revisiter sa propre histoire et traiter à sa manière la fantasmagorie inconsciente qu'il n'est pas en mesure d'aborder autrement. Ce *coin* de lui-même que le travail créateur, par stratégie conjuratoire, rend *plaisant*, alors qu'il est en soi purement et simplement *angoissant*, James s'autorise de nouveau à l'habiter puisqu'il en a chassé les images négatives et destructrices, ou plutôt qu'il les a transformées en êtres de fiction sublimés dont la puissance esthétique est transmissible. La magie du créateur opère, qui métamorphose en objet d'attraction et de prédilection ce qui serait resté objet de répulsion et enfoui comme tel.

Le lieu de création est toujours un « coin plaisant » où aime à se retirer l'auteur car il est paradoxalement à l'abri de lui-même et en phase avec lui-même. Il s'agit pour ainsi dire d'un espace bien spécifique, puisque la mise à distance y est un rapproché. *De loin* y confine au *de près*, pour reprendre l'expression d'Antonio Porchia⁵.

Le livre, la toile, le bloc de marbre ou la scène fonctionnent sur un mode identique, acquérant ainsi un statut tout particulier de libre-accès aux parts de soi non abordables. Le *soi caché* selon le terme de Masud Khan se révèle au détour des chemins de traverse, à la condition expresse que le sérieux et la rationalité du réel soient mis en suspens, – déplacés ou décalés – au profit du ludique qui libère l'imaginaire et le fait exister, – sortir de soi – sous la forme de l'espace potentiel. La topique externe est ce lieu improbable où tout peut arriver, pourvu que le moi l'ignore où feigne de l'ignorer, le temps de l'exercice créateur. Tout se passe comme dans le rêve selon la métaphore freudienne : le gardien contrôle, censeur endormi sur sa chaise, pendant que les pulsions, sous des déguisements divers, viennent faire la sarabande

⁵ A. Porchia, *Voix et autres voix*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1992.

dans la grande salle. Ce beau monde se retire au réveil du censeur, pour laisser place nette à la vie rangée.

Un espace sans affectation

Une autre façon de dire l'espace potentiel dans le champ de la création est la lecture phénoménologique de l'œuvre picturale. *L'époché*, en tant qu'opération réductrice de la réalité construite et fonctionnelle, rejoint méthodologiquement la démarche psychanalytique d'appréhension du domaine sublimé de l'esthétique.

Le créateur est celui par qui le lieu du non-lieu arrive. Il sait mettre en scène, dans l'espace de l'œuvre, la mise entre parenthèses du sens comme assignation et affectation. Et ceci est encore plus vrai chez le peintre qui fait naître sous son pinceau une réalité déconnectée de ses attributs mêmes de réalité. La peinture a ceci de propre qu'elle met au jour une spatialité essentielle qui échappe aux conditions sensori-motrices de l'espace ordinaire. Le tableau crée un choc esthétique quand il présente, dans l'ici et le maintenant de celui qui le découvre, un espace qui n'existe pas, un espace de formes et de couleurs qui transpose le monde dans une impossible *utopie*. Le tableau donne à voir un lieu qui n'existe pas mais qui n'en possède pas moins les qualités de *l'exister*. Comme l'affirme Jorge Luis Borges, l'auteur (el hacedor) – ici le peintre – est un démiurge qui ajoute à l'existant une nouvelle qualité de l'être. Il met au monde une réalité intra-mondaine d'une autre nature puisque celle-ci est de nature intrapsychique.

Pour illustrer cette conception de l'espace pictural, je m'appuierai sur l'analyse proposée par Henri Maldiney du célèbre tableau *Les Kakis* de Muchi, peintre japonais du 13^e siècle.

Les fruits peints ici ne sont plus de simples kakis déposés dans une corbeille, ils deviennent sous nos yeux des pulsations rythmiques entre le dedans et le dehors, des formes pures qui se donnent à nous selon les modalités d'une présence *autre*, d'une présence qui annule la faille entre le proche et le lointain en les annulant eux-mêmes en tant que fruits sensoriellement reconnus.

Ces kakis-là « sont extatiques à l'espace qu'ouvre en eux et hors d'eux le moment apertural de l'œuvre. »⁶

L'objet quitte en quelque sorte le lieu matériel du tableau pour exister en lui-même, non plus comme un objet, mais comme une *forme picturale*. Les kakis ne sont plus la simple représentation de fruits exotiques mais ils apparaissent hors du champ représentatif, ils se donnent pour une évidence nue, dépouillée de toute référenciation et de tout repérage. Ils sont déposés là, en pleine lumière dans l'espace tensionnel qui les constitue, tension entre le plein qui les forme et le vide qu'ils découpent sur le fond du tableau. Et ce jeu peut s'entendre, nous dit Henri Maldiney, comme le rythme unitaire d'un souffle, comme une *conspiration*. Les formes que le pinceau fait naître entrent en harmonie avec le rythme même du monde. La forme se détache de l'acte qui la crée, comme du lieu qui la circonscrit. Elle est devenue présence hypostasiée ; avec elle et par elle » s'ouvre le *y* du *il y a* ».

À travers le jeu de la médiation picturale, il est possible d'accéder à une sorte de mystique singulière, à partir de l'étonnement, du sentiment d'inquiétante étrangeté que crée l'œuvre. À partir du chaos des impressions sensorielles se produit l'émergence de l'être, de ce qui constitue la chose comme chose et qui échappe à l'intention consciente : la nature propre de *l'altérité*.

Cette altérité ultime que présentent les Kakis est qualifiée d'« éclair de l'être dans l'apparaître ». Objets sensibles, ils participent à la réalité sans émarger à la mondéité du monde. Ils sont « la nue présence réelle de l'authentique artistique ».

Cependant si la forme picturale des Kakis peints par Muchi nous touche, par-delà ce qu'elle nous fait pressentir de l'être, c'est qu'elle est une création, c'est-à-dire qu'elle émane d'une réalité à laquelle nous avons part, je veux dire la réalité psychique. Les Kakis ont la capacité d'émouvoir parce qu'ils font surgir l'être d'un regard, d'une subjectivité.

⁶ H. Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000.

Les mondes imaginaires

Toute œuvre transfigure la réalité perceptive, mais il en est qui s'attachent particulièrement à enrichir le monde de nouvelles spatialités ou à peupler les espaces inconnus de nouvelles existences. De telles créations occupent une place singulière dans la mesure où elles évoquent directement le mouvement psychique qui est à leur origine, en redoublant la métaphore spatiale de la topique externe. Les utopies sont le déplacement dans un lieu imaginaire aucunement particularisé des parts subjectives idéalisées de l'auteur. L'utopie est la place forte où se refait le monde, ou alors le microcosme qui en reproduit en miroir les travers, comme chez Jonathan Swift.

Une place à part peut être faite aux projections spatiales de Charles Fourier et de ses disciples⁷ qui peuplent les étoiles de leurs fantasmagories débordantes. Comme le montre M. Nathan, chaque planète devient pour eux le siège de réalités fantasmatiques schizo-paranoïdes aussi riches et colorées qu'éclatées et foisonnantes. Ici, le monde visible de la nuit est habité par les réalités souterraines de la psyché, transposées et ordonnées de façon étonnante par un imaginaire protubérant.

Dans une autre veine, Jorge Luis Borges invente un lieu étrange à travers lequel errent des hommes en quête d'eux-mêmes : la bibliothèque de Babel. Les salles succèdent aux salles, les livres aux livres, en haut, en bas, dans tous les sens, jusqu'à l'excès. L'empilement infini des étagères, des escaliers, des couloirs a de quoi donner le vertige, mais le livre est là qui rassure, qui donne un sens à ce monde alvéolaire qui n'en n'a pas, un sens improbable qu'appelle pourtant de ses vœux la foule des chercheurs. Puisque la liste des ouvrages que contient la Bibliothèque est infinie, il doit exister un texte qui dise l'histoire, la vie de chacun de ceux qui la hantent, et quelque part l'ultime salle qui ren-

⁷ M. Nathan, *Le ciel des fouriéristes. Habitants des étoiles et réincarnations de l'âme*, Lyon, PUL, 1981.

ferme en ses murs le Livre des livres, le Livre qui rende compte de tout.

La Bibliothèque de Babel est une métaphore de l'Univers.

Elle donne à voir et à imaginer une réalité soit cauchemardesque, soit paradisiaque, selon qu'on se situe du côté de l'errance ou de l'espérance. Si elle peut s'apprécier en soi, par l'image et par le style, elle n'en demeure pas moins liée au monde propre de Borges pour qui le livre et la bibliothèque sont rattachées à une représentation bien singulière. Objet et lieu mythiques surinvestis par l'auteur, les deux entrent en résonance avec une fantasmatique paranoïde intensément vécue. Les premiers souvenirs du jeune Jorge Luis sont en lien avec la bibliothèque paternelle surévaluée et idéalisée. Mais dans les rêves, l'espace du livre se métamorphose, se convulse et devient un labyrinthe où transpirent l'angoisse et l'effroi. Le lieu familier se mue en lieu étrange où les visions inconscientes prennent l'allure du monstrueux et se diffusent peu à peu dans le moi sous forme de hantise. Le jeu créateur de Borges se déploie autour d'un mouvement de construction et de déprise à partir de telles visions. Le *topos* borgésien est la résultante sublimatoire d'un conflit psychique dévoilé qui rend compte à la fois du contenu représentatif conflictuel et de la projection externalisante qui le traite.

On trouve quelque chose de comparable dans les espaces imaginaires de Samuel Beckett dont le cylindre du *Dépeupleur* est un exemple saisissant. Des êtres qui n'ont plus d'humain que le nom, errent sans fin dans ce sinistre espace où ils sont enfermés. Ils tournent en rond au fond du cylindre dans une lumière glauque et intermittente, tandis que d'autres, plus intrépides, se précipitent aux échelles pour explorer les galeries interminables qui trouent la paroi circulaire. Cependant la solidarité manque pour tenter une échappée collective par le haut.

L'espace beckettien est un espace noir et clos, sans issue. Ce qui sauve du désespoir, c'est la prodigieuse beauté du style, pur, rude, sans concession ni fioritures. Style dépouillé, incisif, qui décrit la violence d'un monde pétri d'angoisse tout en l'exorcisant.

Beckett se libère de ses angoisses archaïques en les déposant dans les lieux désolés, dévastés d'un imaginaire où règne la déprivation radicale du maternel.

L'espace imaginaire d'Henri Michaux, notamment dans *Voyage en grande Garabagne*, pour être moins désolé, moins terrifiant, n'en est pas moins étrange. Sous des allures exotiques et plaisantes, Michaux fait vivre sous nos yeux des peuples aux coutumes qui ne sont pas sans éveiller le malaise. On croit y reconnaître parfois, à certaines bizarreries, ces ethnies tibéto-birmanes qui ne manquèrent pas d'étonner l'empereur de Chine au point qu'il s'en fit peindre les images les plus marquantes. Ce sont les réminiscences de son voyage en Asie qui transparaissent dans les pages de Michaux. Mais loin du récit pittoresque comme de l'utopie, les mœurs que dépeint l'auteur sont le travestissement de son monde interne. Le travail de l'écriture dans le raffinement du style rendant tolérables les représentations les plus insupportables. Les affects négatifs et la violence y sont tenus et contenus par la glaciation distanciante des mots. Mais on frémit, en lisant ces pages, à l'idée qu'un simple refoulement pulsionnel, une relance des relations objectales suffiraient à la remobilisation d'une telle fantasmagorie archaïque où le monstrueux le dispute à la sauvagerie.

La création des lieux fantastiques repose sur le paradoxe de la délocalisation du moi : je suis là où je ne suis pas et je ne suis pas là où je suis. Le travail créateur a à assumer la représentation moïque la présence-absence. Le jeu entre la proximité et la distance, le grand voyage et le retour chez soi, l'extrême lointain et le proche dedans, permet un aménagement de l'espace intérieur tel qu'il est, en quelque sorte protégé par son ouverture même. Plutôt qu'une muraille épaisse qui transforme l'enceinte défensive en prison, le moi s'en sort en se projetant à l'extérieur.

Les pages imaginaires de Michaux ne sont ni des havres de paix, ni des paradis exotiques, ils s'inscrivent dans le champ des passions ; ils ne cherchent nullement à idéaliser les forces inconscientes dont ils sont les émanations. Tout l'art du créateur est ici

de donner une existence externe aux mondes endopsychiques, de donner un corps et un décor à ses paysages intérieurs, ses *inscapes*. Les mondes nés de telles visions présentent des aspects parfois angoissants, des allures infernales. À l'intérieur de ces lieux, tout oppresse, et s'il n'y avait la force du style, on ne saurait être que rebuté par ces endroits obscurs qui témoigneraient de trop près des tortures internes primaires qui les ont produits, et qui renvoient aux ambiguïtés de la constitution du *self* face à un environnement maternel étouffant et mortifère. En donnant une âme à ces lieux, l'auteur renoue avec le sens originnaire de la création : la toute-puissance divine capable de tirer du néant un monde qui n'est pas encore. On se trouve là dans le registre le plus archaïque de la psyché qui la porte à croire qu'elle est le seul auteur de ce qu'elle découvre, dans l'indifférenciation moi/non-moi. C'est la poussée primordiale à créer, décrite par Winnicott comme « créativité primaire », qui est réactivée dans toute sa vigueur pour produire les pays imaginaires.

Les peuples de Michaux ont des noms barbares qui choquent nos habitudes linguistiques mais dans lesquels on chercherait vainement un sens caché. Simplement ce sont des possibles de *la langue*, donc des possibles de *l'être*, selon le registre de la pensée magique. Que ce soit *les Oglanbes*, *les Ecalites* ou *les Arnadis*, tous se rejoignent comme d'étranges étrangers. Mais peu à peu, ils se familiarisent et il est aisé de retrouver chez eux le tempérament propre de celui qui vient les visiter. Ce sont ces bizarreries internes que Michaux explore, comme une terre étrangère. La seule façon dont il est capable de se représenter son monde est de le positionner *hors et à côté*, comme si le *Je* s'offrait une plongée dans l'inconscient sous la forme inversée d'un voyage en pays inconnu. Le moi ne découvre sa vraie nature qu'en position d'extériorité. Ou bien il explore pour ne pas exploser, ou il habite un autre, sa seule manière de supporter l'intériorité.

Pour Michaux, le dangereux, le mortifère et la violence sont liés aux rapports de proximité familiale. *Les Haacs* sont friands de

spectacles et bien que ces divertissements soient très codifiés, ils en laissent l'agencement au hasard. Voici l'un de leurs jeux :

« On me conseille d'aller dans la province de Van. Là se pratique une lutte dont toutes les autres sont sorties. Elles portent parmi les spectacles le numéro trois et les hommes se battent dans un marais. Ce combat a lieu ordinairement entre proches parents afin que la combativité soit plus grande. (...) Je vis le combat de deux frères. (...) La vieille haine venue de l'enfance remonta en eux, petit à petit, tandis qu'ils passaient l'un sur l'autre la lèpre gluante de la terre et le danger montait au nez, aux yeux, aux oreilles, sombre avertissement. Et tout d'un coup, ce furent deux démons (...). Les spectateurs de la haute société Hac ne manquaient jamais de vous expliquer que ce n'est pas le combat qui les attire, mais les révélations qui sortent du visage. Il faut, bien entendu, que ce soit des proches parents qui luttent, ou au moins des ennemis invétérés. »⁸

Donner à voir la violence du conflit familial constitue pour Michaux une *reviviscence du passé projeté et sublimé*. Le choix des mots, la fulgurance des images et la concision saisissante transfigurent les affects négatifs pour les métaboliser en émotion esthétique. L'affect ne perd nullement sa puissance originelle, mais il est transformé et revivifié sous une forme nouvelle, déplacée et non virulente.

Les peuples de Michaux habitent l'étrange conçu comme un espace aménagé au sous-sol de la réalité, un espace où se donnent libre cours et se déploient les vieilles peurs venues de l'enfance, un espace où les fantasmes archaïques prennent corps et vivent pour ainsi dire par eux-mêmes dans l'externalité du soi. Pour lui, « l'espace du dedans », – pour reprendre le titre de l'un de ses recueils –, est développé et contenu dans le dehors des œuvres, dans une dynamique paradoxale de désappropriation appropriative.

⁸ H. Michaux, *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1967, p. 192.

Références

ANZIEU D., *Beckett et le psychanalyste*, Paris, Mentha archimbaud, 1992.

–*Le moi peau*, Paris, Dunod, 1996.

BECKETT S., *Le dépeupleur*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

BORGES J.-L., « La bibliothèque de Babel », in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1971 [1941].

CHOUVIER B., Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe, Lyon, PUL, 1994.

–« Le traitement créateur d'une présence fantomatique. La fratrie des James aux prises avec le transgénérationnel », in Brun A., Talpin J.-M. et coll., *Cliniques de la création*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

DEJOURS Ch. et DAGOGNET F., *Le corps entre biologie et psychanalyse*, Paris, Payot, 1986.

FREUD S., *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967 [1900].

–*Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968 [1915].

–« Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1989 [1920].

FREUD S. et BREUER J. *Études sur l'hystérie*, Paris PUF, 1967 [1895].

HAAG G. « La constitution du fond dans l'expression plastique en psychanalyse de l'enfant : sa signification dans la construction de la psyché », in Decobert S. et Sacco F. (dir.), *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*, Toulouse, Erès, 1995.

JAMES H., « Le coin plaisant », in *Histoires de fantômes*, Paris, Flammarion, 1992 [1908].

MALDINEY H. *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000.

MICHAUX H., *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1967.

NATHAN M., *Le ciel des fouriéristes. Habitants des étoiles et réincarnations de l'âme*, Lyon, PUL, 1981.

PORCHIA A., *Voix et autres voix*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1992.

TREVARTHEN C. et AITKEN K., « Intersubjectivité chez le nourrisson : recherche, théorie et application clinique », *Devenir*, vol. 5, n°4, Genève, Médecine et hygiène, 2003.

WINNICOTT D. W., *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975 [1971].

Écriture et spatialité : *Le terrier* de Kafka

JUSTINE AMBORSKI

Résumé

Le Terrier de Kafka exhume littéralement la question des rapports entre littérature et spatialité, – celle de l'espace paradoxal de l'écriture. Celle-ci, dans la nouvelle de Kafka, mime son objet et devient cette frontière permanente, cet indécidable, entre semence de l'œuvre et tombeau. Le désir d'espace de la littérature devient chez Kafka un interminable déchirement entre envie orphique de voir et jouissance de l'immédiat, de l'obscur, – un désir labyrinthique où le lecteur se perd lui-même comme dans les méandres du terrier, hésite entre espacement et totalité, sans répit. C'est enfin une expérience de la solitude que nous propose Kafka et de la venue de l'étranger qui menace, mais sauve peut-être aussi les territoires les mieux gardés.

Dans le symposium « Activité artistique et spatialité », il est apparu – entre beaucoup d'autres choses – un motif qui, je pense, permet d'orienter une certaine lecture de la nouvelle de Kafka, *Le Terrier*.¹ Au travers des interventions², les rapports qu'entretient la pratique de l'art avec la spatialité – soit un certain

¹ Kafka, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980, trad. A. Vialatte, pp. 738-772.

² Cet infléchissement de la réflexion collective est bien évidemment dû à la présence de psychanalystes et de la psychanalyse dont différents courants traversaient les présentations.

espace vécu, voire subi, mais aussi créé – ont fait place à une réflexion non seulement sur les psychopathologies de la spatialité (manie, claustrophobie, psychoses), mais peut-être plus généralement aussi sur une dimension essentiellement *spatiale* des psychopathologies. L'art, cela n'est pas nouveau, peut toujours être pensé dans son rapport à la folie, à la fois comme symptôme, sublimation, mais aussi comme thérapie.

Pour l'artiste, la pratique d'un art peut d'ailleurs être vécue, plus ou moins consciemment, comme tout cela à la fois. Si on prend pour hypothèse que la spatialité (les termes de spatialité, d'espace, étant ici ce qu'il faut penser, redéfinir, autant que ce qui permet de penser la pratique artistique ou l'œuvre d'art) est au cœur d'une certaine folie – qui n'est évidemment pas ici prise par opposition à une normalité, mais qui peut être tout simplement l'impossibilité de vivre de manière satisfaisante sans avoir à créer –, alors l'œuvre d'art est le lieu – l'espace ? – où se manifeste une spatialité pathologique et où éventuellement s'ébauche, se réalise – ou échoue à se réaliser – une spatialité plus satisfaisante, voire un « espace vital ».

Ce qui est évident – en admettant notre hypothèse – pour les arts corporels, danse ou performances en tous genres, mais aussi pour les arts visuels ou plastiques, cinéma, peinture, sculpture, ou encore *Land Art*, qui font immédiatement appel à l'espace, au sens le plus courant, le plus « objectif » du terme, l'est peut-être moins pour un art comme la littérature, art dont la spatialité – la dimension essentielle de discursivité – a tendance à être parfois occultée et comporte aussi pourtant sa spécificité³.

La nouvelle de Kafka, *Le Terrier*, suscite donc au moins une double réflexion sur la spatialité, dans la mesure où l'espace littéraire y est doublé d'un motif proprement spatial, le terrier – qui n'est d'abord rien d'autre qu'un type d'espace, d'aménagement et

³ Comme l'indiquent à la fois le titre et le contenu de l'ouvrage de M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

de l' » habiter » de l'espace⁴. Ces deux pôles – celui de la pratique et de l'œuvre littéraire d'un côté, et le thème du terrier de l'autre – renvoient évidemment l'un à l'autre, et nous ne saurons jamais lequel est la métaphore de l'autre. Chez Kafka comme chez Proust, la seule décision de l'écriture entraîne la *nécessité* de la métaphore, implique un espace perçu comme système de renvois où les choses n'existent que les unes par rapport aux autres : où la réalité *est* la métaphore – « *la vraie vie c'est la littérature* », comme dirait Flaubert –, où le signe est le sens, où le miroir du monde est le monde, et où le négatif, le retourné, l'inversé peuvent devenir d'obsédants motifs.

Or le terrier est précisément un espace inversé, problématique. C'est un trou, un lieu en négatif, c'est un vide dans le plein de la terre⁵.

« On ne sait si l'on en saisit l'envers ou l'endroit, si l'on est en présence de l'édifice ou de la fosse dans laquelle l'édifice a disparu ». ⁶

Cette impression de lecture, justement celle de Maurice Blanchot, pourrait s'appliquer exactement au *Terrier* ; il est pourtant ici question du journal de Kafka : preuve à la fois que la question d'un espace littéraire est présente chez l'auteur, mais encore que cette question travaille non seulement une nouvelle en particulier,

⁴ Le fait qu'il s'agisse d'un lieu de vie animal donnerait évidemment lieu à bien d'autres réflexions encore.

⁵ Le motif de l'ensemencement mais aussi de la dissémination, *l'arborescence* du *Terrier* donne à penser, comme celui de l'enfouissement, rappelant le rapport paradoxal de Kafka à la génération et à la généalogie. *Bau* signifie à la fois *construction*, *édifice*, mais aussi *chantier*, et *terrier*. Ici la fondation a lieu comme à rebours, vers les profondeurs, au lieu de s'élever du sol. Le *chantier* devient aussi le paradigme de l'œuvre.

⁶ Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 89. Le fait que Maurice Blanchot ait consacré un livre entier à Kafka ne peut que nous inciter à rapprocher sa réflexion plus générale sur *l'espace littéraire* de l'écriture de Kafka, pensée *comme* espace.

mais, au-delà, la conception que Kafka a plus généralement de la littérature, de l'activité littéraire, principal motif de son journal.

De plus, le terrier est un espace délibérément caché, enfoui, secret, mais qui exige d'être en communication avec le dehors, les grands espaces. Espace protecteur et exposé : un trou qui comporte lui-même un trou. C'est également un lieu artificiel, un espace créé, c'est même pour son artisan une œuvre d'art, mais alors une œuvre sans fin. C'est encore un espace qui ne se voit pas, même de l'intérieur, puisqu'il n'y a aucune source de lumière : impossible de l'embrasser, de le dominer du regard, de le contempler. C'est peut-être ici la mise en échec de la rationalité et de l'esthétique occidentales, profondément déterminées par le paradigme visuel. Espace invisible : discursivité pure ? C'est un garde-manger, un lieu d'accumulation, de repos, de plaisir, un ventre maternel recréé. C'est enfin un espace où, intérieur et extérieur étant à redéfinir, ne s'excluant plus l'un l'autre par une frontière unique, perméable, rationnelle, l'altérité doit aussi être repensée : d'où vient l'autre, et, avec lui, la menace de ma mort ? Jusqu'où peut-on créer son propre espace, jusqu'où peut-on le réduire pour éviter l'intrusion d'un corps étranger ? L'étranger ne menace-t-il pas de l'intérieur, viscéral, parasite même dans cet espace limité à un boyau aux dimensions du seul corps ? Enfin, quelle lumière ces questions apportent-elles sur l'écriture telle que Kafka la conçoit, sur la pratique : entre extension et rétention, extériorisation et introspection, thérapie et souffrance ?

Littérature-regard, espace aveugle

Écrire tout un texte au sujet d'un terrier, c'est déjà poser la littérature comme activité travaillée par la question de l'espace. D'autant plus que le récit de Kafka n'est pas à proprement parler narratif. Il n'y a pas d'événement : un animal nous vante son terrier, nous confie sa crainte de le voir infiltré par d'autres êtres vivants, ce qui finit d'ailleurs par arriver, même s'il s'agit peut-être d'hallucinations paranoïaques. On ne peut ni ne doit trancher,

puisqu' l'espace même du terrier implique cette forme d'événement – ou cette forme de folie –, implique l'indécidable. Il ne saurait donc y avoir de véritables événements, au sens objectif, ceux-ci sont toujours intérieurs – ce que veut la forme même du terrier –, mais il serait tout aussi inexact de réduire la nouvelle à une longue description, puisque celle-ci est précisément intériorisée par le narrateur qui est l'habitant du terrier : c'est donc plutôt l'« habiter » de cet espace spécifique qui nous est conté, celui d'un espace par son créateur.

Un premier motif, indiqué déjà par le titre et le thème de la nouvelle de Kafka, nous invite à relier l'objet du texte à la réflexion sur l'écriture, l'espace littéraire, la question de l'inspiration et de l'œuvre. L'espace ici désigné – un terrier – et le récit de l'expérience de l'animal-narrateur renvoient sans peine au mythe orphique qui associe la création et la descente dans les profondeurs. Là encore, le mythe d'Orphée est-il véritablement une métaphore – y a-t-il de véritables métaphores en général, c'est-à-dire d'écriture sans métaphore ? Le thème nocturne, souterrain, silencieux, mortel exige-t-il une métaphore spatiale pour faire sens ou n'est-ce pas plutôt d'abord la dimension spatiale – de l'existence, de la création – qui, pour être explicitée, fait appel aux thèmes de la nuit, du danger, de la solitude ? Difficile de le dire après la lecture du *Terrier* puisqu'il n'y a ici aucune sublimation de ces thèmes : l'espace n'y est pas traité de manière métaphorique mais bien terrienne, terrestre, sans allégorie.

Maurice Blanchot⁷ fait justement, dans son chapitre sur l'inspiration, une remarquable analyse du mythe d'Orphée... après en avoir consacré une autre à Kafka, aux rapports que l'auteur entretient avec son activité d'écrivain. En outre, quelques passages de la nouvelle ne peuvent échapper au lecteur et ne pas susciter le même rapprochement.

⁷ M. Blanchot, *L'espace littéraire, op.cit.*, p. 59 et sq., p. 227 et sq.

« Je n'ai pas d'ennemis que là-haut, il en existe aussi sous terre. Je n'en ai encore jamais vu, mais les légendes parlent d'eux [...] ; la légende elle-même ne peut pas les décrire, leurs victimes elles-mêmes ne les ont pas vus. »⁸

Le mythe, le regard et la mort sont déjà liés, dès les premières pages, comme ils le sont dans l'histoire d'Orphée. La question de l'écriture est aussi déjà liée à l'idée d'un certain espace, puisque ce qu'on ne peut pas *raconter*, c'est d'abord ce qu'on ne peut pas *voir*. On comprend aussi que ce qu'on ne peut regarder est ce qui nous menace, nous détruit : vivre exige donc d'être *situé* d'une certaine manière, de pouvoir avoir sous les yeux, devant le regard. Enfin, on devine que ce qui nous menace est peut-être aussi ce qu'on ne peut pas dire, ce qui dépasse le langage et la possibilité de l'écriture.

Le sens de la vue est surinvesti dans la mesure où il est celui qui crée l'espace, la distanciation, plus encore que celui des sons, même si on verra par la suite que celui-ci, et surtout son contraire, le silence, a son importance (et propose un autre être-au-monde, peut-être, que celui de l'écriture). Contrairement au toucher, à l'odorat, au goût, la vue permet la connaissance du monde à distance : dans l'espace. Sa supériorité vis-à-vis de l'ouïe est qu'elle permet également une orientation, un regard ; il existe un espace sonore, mais avec un bruit, aussi proche soit-il, on n'est jamais *face à face*. Qu'est-ce que l'affirmation de l'existence ? C'est pouvoir se mettre à distance du monde et lui faire face, pour survivre, mais peut-être surtout pour pouvoir raconter, « entrer dans la légende ».

L'œuvre serait ici positivement liée au regard, comme affirmation de celui-ci, comme expérience du visible. N'est-ce pas le sens exactement opposé à celui que l'on peut voir dans le mythe

⁸ Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p. 739.

d'Orphée⁹ ? En effet, celui-ci nous invite plutôt à concevoir l'œuvre comme tentative désespérée de dire l'invisible – ou encore le souterrain, l'inférieur, le silence, l'un... Le regard est précisément ce qui vient détruire l'œuvre, la laisser échapper comme Orphée perd définitivement Eurydice en se retournant vers elle. Le désir de l'œuvre serait toujours celui d'une sur-œuvre, qui se dépasse elle-même vers ce qui n'est plus de son ressort, comme l'explique Maurice Blanchot :

« La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre (...)

Il perd Eurydice, parce qu'il la désire par delà les limites mesurées du chant. »¹⁰

Orphée, au nom de l'œuvre, en oublie l'œuvre – qui doit nécessairement « ramener au jour, c'est-à-dire « donner forme, figure, et réalité », ou encore retrouver la dimension de l'espace et du regard !

Cette problématique traverse peut-être toute la pensée de Maurice Blanchot, et permet d'en suggérer une nouvelle lecture. Les titres, en effet, sont déjà significatifs : *L'Espace Littéraire* bien sûr, mais aussi *Faux-Pas*, dont le sous-titre est « De l'angoisse à l'écriture », qui me paraît presque constituer le paradigme de l'écriture de Kafka, et dans une certaine mesure, de la littérature en général. Or, le passage de l'angoisse à l'écriture ne doit pas seulement être pensé d'un point de vue psychologique, mais d'abord selon une dynamique spatiale. Il s'agit en effet du passage par *l'angustus*, l'étroit, l'absence totale d'espace comme minimum vital, dont découle évidemment toute une dimension d'étouffement, d'oppression. Encore une fois ici, les frontières entre sens propre et sens figuré se confondent, puisqu'il n'y a plus de *lieu* (comme espace et comme raison) pour une quel-

⁹ Mythe où l'œuvre est « sacrifiée » (et donc achevée) par le « regard insouciant » d'Orphée, cf : M. Blanchot, *L'espace littéraire*, *op.cit.* p. 233.

¹⁰ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, *op.cit.* p. 228.

conque frontière, c'est-à-dire de lieu de conflit, ni de communication et d'identification. Il s'agit donc du passage de cette étroitesse à l'écriture comme espacement, déliaison, déroulement du corps comme du sens. Enfin, plutôt que de dire que l'aspect *spatial* de la question de l'écriture doit primer sur l'aspect *psychanalytique*, il faudrait bien sûr rappeler combien la psychanalyse – freudienne du moins – est d'abord une pensée spatialisante, ou une pensée de la spatialité, une *topique*, au moyen de laquelle sont réactivées des questions comme celle de l'angoisse. Si le mouvement psychanalytique, à la suite de Freud, est irréductible à un mode de spatialité plutôt classique, apollinien, où priment un espace de type euclidien, ou plutôt kantien, ainsi que le sens de la vue – qu'on pense aux travaux de Lacan sur les objets non spécularisables, la topologie – il semblerait que la réflexion de Maurice Blanchot s'attache surtout à une spatialité qui est avant tout extériorisation, réalisation dans le monde (et du monde) sans être une projection, mais toujours tachée de cette nostalgie orphique d'une totalité obscure, qui ressemble à ce que les physiciens appellent joliment une singularité : immense et impénétrable quantité de matière contenue dans un seul point, sans dimensions.

Chez Kafka, l'œuvre admet aussi cette dimension apollinienne : elle doit être vue mais paradoxalement, elle est aussi souterraine et invisible que celle de la tradition orphique : c'est ainsi que l'on peut comprendre l'attitude étonnante de l'animal qui prend plaisir à regarder son œuvre – son terrier –, pourtant invisible, du dehors, depuis le jour, ainsi que son fantasme récurrent de jouir de la seule vue des richesses – des provisions – qu'il contient.

« L'amour-propre souffre toujours quand on ne voit pas ses provisions en un seul tas, quand on ne peut pas embrasser d'un seul coup d'œil tout ce qu'on possède. »¹¹

¹¹ Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p. 743.

Est-ce là réduire le geste d'Orphée à de l'amour-propre, au besoin de possession – de l'œuvre comme de la femme aimée ? L'amour, l'art, du moins dans une tradition toute occidentale, relèvent-ils encore de la maîtrise que permet le regard ? Regard dont on « *embrasse* » les objets réduits à un « *tas* »...

« Je passe des jours, des nuits à épier – du dehors cette fois – l'accès de ma demeure. Qu'on me traite de fou, mais c'est une occupation qui me procure une joie indicible et qui tranquillise mon esprit. Il me semble alors que je ne suis pas devant ma maison, mais devant moi-même, devant un moi-même en train de dormir et que j'ai à la fois le bonheur de dormir profondément et de veiller comme une sentinelle. Il me semble que j'ai le don non seulement de voir les fantômes de la nuit dans l'impuissance et le voluptueux abandon du sommeil, mais encore, et en même temps de les rencontrer réellement, en pleine lucidité, en plein calme d'esprit. »¹²

L'œuvre, impossible à réaliser sans être trahie, est désirée sans fin tant elle permet la résolution quasi magique des contraires : le jour et la nuit ; la lucidité et la folie ; l'intérieur et l'extérieur (profondeurs/surface, moi/autre, contenant-demeure/contenu-moi, ou encore dedans/devant, l'opposition entre intérieur et extérieur, intimité et altérité comme on le verra par la suite, traversant toute la nouvelle) ; le sommeil/la veille, et par conséquent, la sécurité ; les fantômes/la réalité ; enfin la succession/la simultanéité.

C'est une absence de frontières, de délimitation, qui est ici cause de joie : l'absence d'une spatialité en tant qu'elle identifie, espace, donc exclut. Cette contemplation de son œuvre est un regard paradoxal qui, au lieu de distancer, permet de retrouver une unité originelle, une indifférenciation, voire une fusion. En fin de compte, une condamnation d'Orphée et de son impatience ? En effet, « *la faute que Kafka désigne comme la plus grave* » est,

¹² Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p. 747.

d'après Maurice Blanchot, « *celle de l'impatience* »¹³, car Eurydice ne doit jamais être rendue présente, ni les frontières affirmées :

« il ne faut jamais en finir avec l'indéfini ; il ne faut jamais saisir comme l'immédiat, comme le déjà présent, la profondeur de l'absence inépuisable. »¹⁴

Or un tout autre espace est également « à l'œuvre » dans la nouvelle, qui est le contraire de celui du regard, de la délimitation par l'espace, et d'une écriture qui en relèverait :

« Il est déjà bien de perdre la vue et, plus que cela, de voir en aveugle ; notre art n'est pas la lumière, il est obscurcissement, possibilité d'atteindre l'éclat par l'obscurcissement. »¹⁵

Espace fetal, espace fictif

Dans plusieurs passages du texte, le terrier apparaît comme un substitut du ventre maternel, un lieu protégé du monde extérieur, réel, qui a pour but de prolonger l'existence fœtale bienheureuse, faite de chaleur, de rondeur, de sécurité et de silence, sans altérité.

« le plus beau, dans ce terrier, c'est son silence »

« et les petits ronds-points (...) m'entourent de leur paisible chaleur comme nul nid n'entoure son oiseau. Et tout cela silencieux et vide »

« je peux me rouler confortablement en boule, me chauffer à ma propre chaleur et me repose. C'est là que je dors du doux sommeil de la paix, du désir assouvi, du but atteint, du propriétaire. »¹⁶

¹³ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, *op.cit.*, p. 230.

¹⁴ M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, « Kafka et l'exigence de l'œuvre », *op.cit.*, p. 124.

¹⁵ M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, *op.cit.*, p. 83.

¹⁶ Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p.740 et p.753.

C'est l'absence d'espace, même temporel, qui est ici essentiel : pas de principe de réel, d'intervalle entre désir et assouvissement. Il n'y a d'ailleurs plus de temps du tout :

« j'ai quitté le monde »
 « j'ai toujours un temps infini »¹⁷

Pas d'espace non plus entre son propre corps et celui du terrier :

« c'est ici mon château »
 « ces couloirs ont été calculés pour me permettre de m'y étendre commodément, de m'y rouler comme un enfant »¹⁸

Jusqu'à l'entrée du terrier qui devient presque un sexe féminin :

« À quelques miles de là se trouve cachée, sous une couche de mousse qu'on peut relever, la véritable entrée de mon habitation ; elle est aussi bien défendue qu'une chose puisse l'être en ce monde : évidemment, quelqu'un peut marcher sur la mousse, on peut la crever d'un élan... »

Kafka ne se définissait-il pas lui-même, dans son journal, comme un homme qui, toute sa vie, « hésitait à naître » ? Se réalise avec le terrier le désir d'un espace, mais un espace rien que pour soi : non pas un espace qui est ouverture, possibilité d'autrui et du regard, mais clôture, enroulement infini sur lui-même, dénégation malade de l'altérité, qui, tout au long de la nouvelle, n'apparaît que sur un seul mode : l'ennemi.

Un terrier a d'abord ceci de particulier que c'est un espace entièrement créé – plus que simplement trouvé, adopté, aménagé – le narrateur le rapproche seulement du *nid* de l'oiseau. Sa cons-

¹⁷ Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p.754 et p.755.

¹⁸ Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p.753.

truction ne doit pas prendre en compte – ou le moins possible – des obstacles ou auxiliaires naturels, une quelconque extériorité à la volonté du bâtisseur. Cela se veut donc une pure extériorisation (dans un espace qui n'est défini que comme négativité, non comme donné utilisable) des besoins vitaux de son créateur. La construction du terrier est elle-même négation – *creusement*, réduction de matière – plutôt que véritable construction, matérialisation... Le terrier n'est qu'une sorte de marque, d'empreinte – négative doublement, comme *trace* et comme *vide* –, un négatif spatialisé, matérialisé, de son auteur : l'être de celui-ci démoulé à l'extérieur de lui-même et l'acte même de cette extériorisation. C'est peut-être à cause de ce refus de faire participer d'une quelconque extériorité la création de son œuvre, que l'extériorité sera toujours radicale, hétérogène, mortelle.

Voilà ce qu'implique nécessairement l'espace de l'œuvre, aussi protégé soit-il : le danger, l'exposition, avec à l'horizon, la mort. Non plus la mort d'Eurydice, la mort de l'œuvre, mais *ma propre mort*. Menace pour l'habitant comme pour le terrier : on observe une fusion, une identification de l'animal avec son espace, au point de ne plus savoir lequel des deux engendre l'autre. Le terrier est comme une œuvre vivante, « bébé » dans le ventre duquel on se trouve cependant : double gestation. Mais l'espacement est toujours une perte de contrôle, la fin de l'unité et de la sécurité originaire qui sont précisément... silencieuses. Le silence de la vie fœtale où la communication, la signification, sont immédiates, les besoins satisfaits sans délai, s'oppose à l'œuvre qui exige une signification espacée, différée, une *différance*, dirait Derrida¹⁹, le propre de l'écriture, un logos qui est le propre de l'œuvre. Alors l'autonomie se paie d'un danger permanent, où l'extériorité n'est plus à l'extérieur, mais là, à la frontière de notre propre corps,

¹⁹ Notamment dans *L'Écriture et la différence*, dont tous les textes nous indiquent précisément que la seule véritable différence, la frontière permanente, *c'est* l'écriture : J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.

sans membrane imperméable et protectrice. Le terrier est-il donc une œuvre ou une simple régression ?

« ma prime ardeur s'était traduite et déchaînée dans les labyrinthes zigzags qui me paraissaient alors les summum de l'art »

« je les considère (...) comme des hors-d'œuvre trop mesquins, indignes de l'œuvre complète ; »

« je me sens une faiblesse pour cette œuvre de mes débuts »²⁰

Le terrier est bien pour son habitant une œuvre, mais contradictoire : destinée à lui-même seulement, et même invisible, – car sans recul possible –, œuvre dont la réception n'est possible que pour l'auteur et à l'intérieur même de l'œuvre.

Mais la dernière partie de la nouvelle témoigne de l'impossibilité d'une régression à cet état de totalité silencieuse, d'indécidabilité entre la vie et la mort : même une telle œuvre est impossible, puisque toujours elle finit par percer une forme d'altérité. L'habitant du terrier croyait s'en protéger justement aux moyens de son œuvre, citadelle contre l'extérieur :

« ...je crois qu'il est vraiment impossible de se fier à quelqu'un du dehors (...) »

« Je ne peux me fier qu'à moi et au terrier. »²¹

Mais c'est justement de l'intérieur, de son œuvre elle-même, que l'ennemi viendra. Dès qu'il y a œuvre apparaît nécessairement la dimension de l'altérité, de l'espacement, de l'articulation (des différences) : l'autre existe toujours, même (surtout, avant tout) dans ce qui est *mon* œuvre. Ce sont les frontières de mon œuvre, voire de mon corps, qui sont poreuses, pleines d'orifices qui exposent au non-moi et menacent du même coup mon identité. On connaît chez Kafka l'angoisse de la métamor-

²⁰ Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p. 745.

²¹ Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, p.751.

phose, de la confusion progressive qui peut s'installer entre une identité qui n'est pas sûre d'elle-même, ou qui prend le risque d'être toujours en élaboration, jamais définitive, et l'étrangeté d'un autre corps, d'un autre être. Le fantasme de frontières nettes, d'un corps d'où rien ne sort et où rien ne rentre, comme le bébé dans son liquide, en circuit fermé, est toujours tentant, c'est celui d'une intériorité infinie. Il est incompatible avec la création, qui est processus, effacement et mouvement des frontières.

« On croyait le péril lointain »

« même ici, au fond, la paix n'existe pas »

« ce qui se produit maintenant n'est qu'une chose que j'aurais toujours dû redouter, un événement pour lequel j'aurais toujours dû être prêt : il vient quelqu'un. »²²

Tel est le paradoxe de l'espace de l'œuvre : retrouver une unité qui est toujours déjà perdue, faire exister ce qui risque de nous menacer, l'œuvre et nous-mêmes, par la seule activité de création. Vouloir écrire tout en échappant aux dangers de l'écriture. Ces dangers sont toujours impliqués par l'espacement minimum que requiert l'écriture : comme l'habitant du terrier qui ne peut être partout à la fois, avoir tout son espace « sous les yeux », le seul fait d'écrire fait perdre la posture de maîtrise – qui ne qualifie que celui qui est silencieux. Y aurait-il un rapport entre habiter l'espace de son corps, celui du monde, et celui de la littérature ? De la même manière qu'accéder au monde, naître, c'est se voir offrir un espace, une réalité, qui comporte toujours la possibilité de l'autre, autre qui toujours *me* menace, écrire ne peut que reproduire cette menace – et non y échapper. Naître fait apparaître que la véritable altérité est toujours intérieure – *l'unheimlich*²³ est ce qui nous menace *de l'intérieur même* de notre familier.

²² Kafka, *Le Terrier*, *op.cit.*, pp.764, 766 et 768.

²³ S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, collection Idées, 1933, pp. 163-210.

Comment définir la notion d'espace à la lecture de la nouvelle de Kafka, rapprochée de celle du travail de Maurice Blanchot ? L'espace est à la fois le réel et l'écriture, c'est-à-dire la possibilité de l'altérité et donc de l'indécidable, liée à la vie et au logos. L'Orphisme trouve ici une nouvelle figure, celui de l'homme qui « hésite à naître », à devenir écrivain, déchiré entre la totalité et le logos qu'il voudrait exhaustif. Les fantasmes du regard-logos et de l'immédiateté silencieuse cohabitent indéfiniment dans l'œuvre, qui ne permet aucune résolution des tensions, elle-même toujours attirée par son contraire : le silence, l'absence d'œuvre comme prix d'une unité originelle retrouvée. L'aporie de l'œuvre est figurée par ce bourdonnement sans fin, sans origine ni localisation, qu'entend l'habitant du terrier. Par conséquent l'œuvre est sans fin, n'existe qu'en procès, « *work in progress* » dont le procès est cette lutte contre ses propres contradictions, sa propre altérité qu'elle cherche à anéantir et qui est sa fécondité paradoxale.

Références

KAFKA F., *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980.

BLANCHOT M., *Faux Pas*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1943.

–*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, collection Idées, Paris, 1955.

–*De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, collection essais, Paris, 1981.

DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, collection Points essais, 1979.

FREUD S., *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, collection Idées, 1933.

Spatialités d'une *land* activité : le *Land Art* à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude

ANNE VOLVEY

Résumé

Considérer les implications du glissement sémantique qui s'est opéré de Earthwork (première appellation du Land Art états-unien) à Land Art afin de recentrer sur le land la réflexion sur l'art contemporain, permet d'aborder l'art par l'activité artistique et la spatialité. C'est ce à quoi s'attache tout d'abord ce texte qui met en évidence les stratégies spatiales des land artistes par rapport au « monde de l'art » et au jour le schème juridique (foncier) et le contexte historique (mouvement du Land use reform) de l'engendrement et du fonctionnement de celles-ci. Adoptant une visée théorique par laquelle il redéfinit la dimension spatiale de l'objet d'art à partir de celle de l'œuvre d'art, mais s'accordant des moments descriptifs, le texte s'appuie sur des citations d'artistes et des descriptions d'œuvres pour examiner la manière proprement spatiale dont le Land Art s'est fait matrice disciplinaire de pratiques contemporaines. Cet examen confère à l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude¹ un statut paradigmatique et trouve en géographie contemporaine les outils conceptuels et théoriques de son développement.

Puis, quittant le registre de l'œuvre de l'art pour celui de l'expérience, le texte aborde la question de la transitionnalité de l'activité artistique. Une attention portée aux agir corporels et aux cadres d'effectuation de la pratique

¹ Jeanne-Claude, l'épouse et collaboratrice de Christo, est morte mercredi 18 novembre 2009.

artistique (terrain et dessin) permet d'identifier des enjeux d'ordre psychanalytique dans la dimension proprement spatiale de l'activité artistique. La psychanalyse transitionnelle devient alors l'outil théorique et conceptuel de cette autre manière d'interroger la spatialité du Land Art.

Dans son ensemble, ce texte construit le moment spatial que constitue le Land Art dans l'art contemporain autour d'une pluralité d'enjeux à motifs spatiaux.

Le Land Art états-unien est reconnu pour une constellation d'artistes² qui ont travaillé dans la seconde moitié des années 1960 et dans les années 1970 dans des directions similaires de sorte que, croisant sans cesse leurs trajectoires respectives, ils ont exposé ensemble aux États-Unis et en Europe, ont mis en vue des objets d'art formellement comparables, créés au moyen de démarches elles-mêmes comparables. Les disciplines de l'art associent traditionnellement aux œuvres du Land Art les termes d'*in situ* et d'*outdoors*, ceux-ci servant à décrire la nouvelle position de l'objet d'art dans le « monde de l'art »³ institué. Cette approche plutôt descriptive, comparative et conceptuelle du Land Art, inscrite exclusivement dans l'histoire de l'art, centrée sur l'objet d'art – comme sculpture⁴ ou comme paysage⁵ – et son contexte de mise en vue, se déploie à partir des œuvres de Michael Heizer et de Robert Smithson. Elle peine à proposer une définition synthétique et théorique de ce mouvement artistique parce qu'elle échoue à rendre compte des stratégies spécifiques élaborées par

² G. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Ed. Carré, 1995, pp. 11-27.

³ Pour la définition du terme voir H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁴ R. E. Krauss, « Landscape sculpture : the new leap », *Landscape Architecture* 61, juillet 1971, pp. 296-343 ; G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995 ; G. Tiberghien, *Land Art Travelling*, Valence, ERBA, 1996 ; G. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2001.

⁵ J. Beardsley, *Earthworks and Beyond*, *Contemporary Art in the Landscape*, NY, Abbeville Press Publisher, 1984 ; J.-M. Poinot, *L'atelier sans mur. Textes*, 1978-1990, Villeurbanne, Art Edition, 1991 ; C. Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

ces artistes pour atteindre l'institution artistique et installer leur pratique sur une nouvelle *frontier* fonctionnant dorénavant sous le régime de l'autorat. Au contraire, la mise en perspective inédite de la pratique land artistique états-unienne avec son contexte d'action juridico-politique et, plus largement, son inscription dans une histoire foncière états-unienne permettent d'articuler significativement activité artistique et spatialité pour en faire les principes de la radicalité du Land Art et, partant, de l'intelligibilité du changement de matrice disciplinaire que ces artistes ont, à mon sens, réalisé au tournant des années 1970⁶.

Une telle approche aborde l'art non par les formes accomplies et stabilisées, mais par la pratique et ses méthodes (l'œuvre de l'art). Elle place les objets (d'art) dans la perspective de celles-ci – et non de leur mise en vue – en mettant en avant l'enjeu stratégique, à la fois théorique et pratique, de l'espace pour les land artists. Elle prend en charge pleinement le vocable *land* dans Land Art, entérinant le glissement sémantique qui s'est joué de Earthwork à Land Art – de la terre comme matériau (*earth*) ou comme référent (*Earth*) au *land*⁷, comme prise multidimensionnelle de/pour l'activité artistique. Elle en ouvre le champ sémantique pour conduire une critique des perspectives des disciplines traditionnelles de l'art groupées autour du Land Art, pour rassembler dans un cadre théorique cohérent des éléments jusqu'à présents éparés ou juxtaposés, pour construire une intelligibilité du Land Art dans une attention portée aux manières de faire avec l'espace/le lieu. Une telle approche théorique du Land art, qui s'attache à des faits délaissés par les disciplines traditionnelles de l'art et les construit avec des méthodes qu'elles n'ont pas

⁶ A. Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, 2007, pp. 3-25.

⁷ L'enjeu du vocable *land* dans la construction théorique proposée ici, l'ensemble des déclinaisons lexicales qui lui est lié, le contexte états-unien auquel il renvoie, expliquent le choix que je fais ici de conserver le terme anglais en lui-même et dans ses divers développements.

l'habitude d'utiliser, mobilise des outils théoriques et conceptuels de la géographie contemporaine⁸, science de la dimension spatiale du social, tout en l'impliquant dans une interdisciplinarité inhabituelle⁹. Se faisant, elle fait participer le Land Art à une réflexion plus générale sur le tournant spatial des sociétés et des sciences sociales. Elle développe son point de vue à partir des œuvres de Dennis Oppenheim et de Christo et Jeanne-Claude – exemple paradigmatique plus particulièrement développé ici.

Ce texte est composé en deux parties. La première présente les stratégies spatiales du Land Art états-unien et leurs conditions de fonctionnement. Elle développe dans leur perspective une théorie de ce courant de l'art contemporain qui articule activité artistique et spatialité. Elle expose ensuite le paradigme christo-jeanne-claudien et l'instaure en pivot de la réflexion. La seconde, centrée sur les fabriques spatiales des œuvres christojeanne-claudiennes, ouvre autour des pratiques combinées du terrain et du dessin une dimension transitionnelle. Si cet autre horizon reste rivé à la problématique de la spatialité, celle-ci s'y révèle moins liée à l'activité qu'à l'expérience qui lui est associée, tandis que son examen fait ressortir dans l'objet d'art des motifs moins esthétiques que psychanalytiques.

⁸ J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003 ; M. Lussault, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Seuil, 2007 ; A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

⁹ Volvey, in Volvey A. (dir.), *op.cit.*, 2007.

Spatialité d'une land activité artistique paradigmatique, la stratégie spatiale du Land Art états-unien

« Because I wasn't very excited about objects which protude from the ground. I felt this implied an embellishment of external space. To me a piece of sculpture inside a room is a disruption of interior space. It's a protusion, an unnecessary addition to what could be a sufficient space in itself. »¹⁰

La dimension spatiale du Land Art est découverte presque dès l'origine par *Sonsbeek '71, Sonsbeek Buiten de Perken*, festival d'art international qui en sanctionnera l'avènement et en assurera la visibilité¹¹. « From exhibition to activity »¹², l'introduction du catalogue de l'exposition rédigée par son commissaire, met en avant la nouvelle spatialité impliquée par l'activité artistique, et ses enjeux mondains. C'est bien en jouant un nouveau jeu spatial (nouvel ordre de grandeur, nouveaux lieux et relations entre les lieux) que l'activité déployée par les artistes invités instaure un autre « monde de l'art », un monde de l'art que je qualifie de *situé* afin de faire valoir à la fois sa différence avec le « monde de l'art » institué et ses principales qualités relatives et relationnelles – soit un ensemble formé des relations attachées au processus de l'œuvre en train de se faire.

Comme le souligne Beeren dans son introduction, les « *spatial relations* » qui thématisent l'édition de 1971 sont moins une affaire d'objet (d'art) qu'une conséquence de la méthode artistique (« *working methods* »). *Sonsbeek '71* a constitué moins le lieu donné d'une exposition d'objets d'art en plein air que l'environnement

¹⁰ Citation de D. Oppenheim dans J. Kastner et B. Wallis, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press, 1998, p. 202.

¹¹ Sonsbeek est un festival de sculptures en plein air fondé en 1949 à Arnhem (Pays-Bas). L'édition de 1971, conçue par W. A. L. Beeren, présente 83 artistes européens et américains, parmi lesquels les principaux land artists états-uniens de l'époque (Robert Smithson, Mickael Heizer, Robert Morris, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Sierra, Christo).

¹² W. A. L. Beeren, « From Exhibition to Activity » (Introduction), Catalogue de l'exposition *Sonsbeek '71*, 19 juin-15 août 1971, Arnhem, 1971.

facilitateur du déploiement d'une activité artistique en dehors du cadre institué du festival, au travers de situations mondaines nouvelles. En effet, l'*outdoors* et l'*in situ* du Land Art ne sont pas seulement des positions nouvelles de l'objet d'art par rapport au monde de l'art, pas plus que l'avènement d'un nouvel ordre de grandeur n'impose simplement une nouvelle dimension de l'objet. Ils sont les moyens d'une véritable stratégie spatiale conduite par les land artists états-uniens pour combattre à la fois le monde de l'art institué et le rapport de représentation des objets d'art à la réalité, et trouver/créer ainsi une nouvelle *frontier* pour leur pratique. Comme l'énonçait D. Oppenheim :

« l'objet était vraiment la cible. L'objet d'art était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative » et, ce faisant, « le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet. (...) La nécessité de reproduire, de copier, ou de manipuler la forme n'était plus une fin en soi. »¹³

L'objet d'art était une cible à travers laquelle l'ensemble du système de l'art incriminé pouvait être atteint et, inversement, l'œuvre de l'art avec le lieu une solution pour en sortir¹⁴. Avec sa « dématérialisation » et/ou sa regradation scalaire d'une part, disparaissent le support de l'encodage de l'art par le monde de l'art institué et le véhicule de la relation dissymétrique entre ses acteurs, le produit du rapport de représentation à la réalité, le moyen de la marchandisation de l'art. Avec la délocalisation *outdoors* de l'activité artistique, le lieu devient la ressource de l'art, sa mise en œuvre artistique, la condition de la recomposition d'un monde de l'art *situé* et de l'avènement d'un monde de significations manifesté dans un objet d'art.

¹³ Cité dans G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 98.

¹⁴ Cette position est objectivée dans de nombreuses œuvres de land artists, parmi lesquelles les *Nonsite* de R. Smithson.

« Recently I have been taking galleries apart, slowly. I have a proposal that involves removing the floorboards and eventually taking the entire floor out. I feel this is a creeping back to home site. »¹⁵

Le remplacement de cette stratégie dans la perspective du schème juridico-culturel qui l'a engendrée et du contexte historique qui lui a permis de fonctionner donne une intelligibilité inédite au Land Art. Ces référents en font une matrice disciplinaire d'origine spécifiquement états-unienne. Si « le lieu a bien pris la place de l'objet », c'est l'*outdoors* qui est la condition de la mise en œuvre de ce programme. En effet, le déplacement hors-les-murs de l'activité artistique, implique que l'artiste ne dispose plus de lieux institués à la fonction artistique prédéterminée, mais au contraire qu'il doit faire un usage artistique d'un terrain qui n'a pas été affecté de manière coutumière ou légale à cet usage, ni approprié par une personne privée, une organisation ou une institution, et dont la mobilisation serait encadrée par une réglementation territoriale ou sectorielle.

La réalisation *outdoors* d'un objet d'art, *a fortiori* de grande taille, suppose, outre la sélection d'un lieu et son découpage, la reconnaissance formelle d'un droit à en faire un usage artistique temporaire ou définitif. Elle impose par conséquent que le land artiste conduise une procédure de revendication (*claiming*) d'un terrain (*land*) pour en faire usage artistique. L'analyse faite par l'économiste H. de Soto¹⁶ de la mise en forme légale de la procédure aux États-Unis, au 19^{ème} siècle, éclaire le schème. Elle est issue d'une légalisation après-coup du « droit de préemption », ainsi que d'une intégration formelle des *Occupancy laws*¹⁷. Cette inté-

¹⁵ Citation de D. Oppenheim dans J. Kastner et B. Wallis, *op. cit.*, p. 203.

¹⁶ H. de Soto, *Le mystère du capital : pourquoi le capitalisme triomphe en Occident et échoue partout ailleurs*, Paris, Flammarion, 2005.

¹⁷ Le « droit de préemption » est le droit reconnu au 18^e s., par certains États fédérés, aux occupants (*squatters*) d'acheter les terres publiques sur lesquelles ils ont fait des améliorations avant que celles-ci ne soient mises en vente. Les Oc-

gration des contrats extra-légaux, arrangés par les communautés d'occupants (*claim associations...*) et appliqués sur le terrain, dans le système juridique général écrit et codifié, a fait correspondre le droit foncier états-unien à la manière dont les *squatters* et les *pioneers* vivaient et travaillaient dans le contexte de la conquête territoriale.

L'occupation¹⁸ et la valorisation¹⁹ du sol et du sous-sol se sont trouvés ainsi placés au fondement du droit de propriété et de la création de valeurs qui en découle. Cette instauration de l'usage du sol en métadroit trouve sa traduction formelle définitive dans le *Homestead Act* de 1862 qui fait dépendre le droit de la propriété du sol de son travail, et opère en trois actes :

1– jalonnement d'un terrain (« *to stake out a claim* » ou « *to locate a claim* »),

2– travail de la parcelle sur une temporalité donnée (5 ans ou 6 mois dans le cas d'un achat de la parcelle),

3– enregistrement légal des droits d'usage de la parcelle et de jouissance des biens afférents.

On voit ainsi comment le *land* a pu constituer la cheville ouvrière de la stratégie d'*outdoors* des *land artists* et de son déploiement en une stratégie spatiale globale : la reconnaissance formelle de leur droit à installer ou à mettre en vue quelque part un objet d'art (*land claiming*) dépendait d'une mise en œuvre artistique préalable de ce lieu (*land working*).

Dans ce contexte juridique, activité artistique et spatialité se trouvaient nouées ensemble par la stratégie d'*outdoors*. C'est pourquoi l'unité et la radicalité du Land Art ne réside pas dans un simple changement de matériau pour le façonnage d'objets ou de

cupancy Laws du 19^e s. correspondent à l'extension de ce droit à toutes les terres quel que soit leur statut juridique.

¹⁸ Il s'agit du « droit tomahawk », droit de préemption dérivé du marquage de la parcelle, et du « droit cabane », dérivé de la construction d'un *logcabin*.

¹⁹ Le « droit maïs », dérivé de la pousse d'une récolte.

réfèrent pour la représentation de sujets mais bien dans sa spatialité ou sa manière de faire avec l'espace. C'est ce qu'objective méthodiquement Oppenheim dans sa série *Gallery Transplant*, 1969 : dans un geste d'arpentage effectué avec les pieds, il trace au sol le plan à taille réelle d'une salle de musée, l'apparentant au dessin d'un *township*.

La mise en évidence d'un schème juridico-culturel qui permet de nouer la stratégie d'*outdoors* des land artists autour d'une prise foncière (le *land*), demanderait un travail complémentaire d'entretiens systématiques que je n'ai pas mené, mais il est possible de mettre en avant un faisceau d'indices concordants qui vient étayer cette proposition. La référence assumée au *land claiming* d'abord. Si la revendication foncière des *Gallery Transplant*, 1969 est implicite, celle des *Site Marker* de 1967 est explicitée par Oppenheim [c'est moi qui souligne] :

« In my site markers of 1967 the notion of travel was coupled with the sense of place. Place kind of took place of the object... My simple act of issuing a stake and taking up a photograph of the piece and claiming, pointing out where it was on a map and describing it on the document was sufficient... The need to replicate, duplicate or manipulate form was no longer an issue. »²⁰

Le contexte de travail est non moins déterminant. Les land artists conduisent leur *outdoors* dans le mouvement de la contre-culture de la fin des années 1960 et du début des années 1970, en particulier dans le contexte du *Land Use Reform*. Ce mouvement civique concentra son action sur la question du contrôle de l'aménagement et de l'usage des sols et des ressources. Il déboucha sur le *National Environmental Policy Act* de 1970, sur l'abrogation du *Homestead Act* sur les terres fédérales (*Federal Land Policy and Management Act*, 1976) et sur la mise en place des institu-

²⁰ Cité dans J. Kastner et B. Wallis, *op. cit.*, p. 30.

tions et des programmes du *Land Reclamation*²¹ (1973 et 1977). À la suite de Robert Smithson, les land artists se sont impliqués dans les programmes de *Land Reclamation*²² qui, d'une part, leur offraient un accès au sol et qui, d'autre part, leur permettaient de mobiliser tout en les réorientant les éléments de la culture foncière états-unienne dans une perspective anti-moderne²³.

Enfin, une attention portée aux objets du Land Art fait apparaître la récurrence de figures qui ne sont pas sans évoquer les « droits » d'usage extra-légaux qui ont fondé le régime légal de propriété²⁴ ou encore les activités minières des pionniers²⁵. Tan-

²¹ Processus de réhabilitation des terrains et ressources détériorés (sol, végétation, eau) par une activité humaine afin de rétablir des conditions équivalentes à celles qui prévalaient avant la détérioration, soit dans la perspective d'un nouvel usage (reconversion) soit dans celle d'un classement en réserve naturelle (restauration).

²² En 1972, Smithson entame des négociations avec des compagnies minières pour la reconversion de leur site d'extraction. Ces négociations débouchent sur les projets *Lake Edge Crescent, 1972* et *Creede, Colorado, Tailing Pond, 1972* (Garden of Tailings et Meandering Ring). En 1979, Oppenheim et Morris font partie des sept artistes invités par la King County Arts Commission (Etat de Washington, région de Seattle) à réfléchir à des projets de réhabilitation artistique de sites détériorés dans le cadre du projet « Earthworks : Land reclamation as sculpture ».

²³ Smithson, pour qui *Spiral Jetty, 1970* était un « ecological work of reclamation », proposait : « *Across the country there are many mining areas, disused quarries, and polluted lakes and rivers. One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water re-cycling in terms of 'earth Art'. (...) Art can become a physical resource that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads. Art can help to provide the needed dialectic between them.* » – cité in J. Beardsley, *op. cit.*, p. 135.

²⁴ Droit « tomahawks » par exemple : dans *Boundary Split, 1968* ou *Salt Flat, 1969* d'Oppenheim, dans *Wrapped Coast, 1969*, *Valley Curtain, 1970-1972* ou *Running Fence, 1976* de Christo et Jeanne-Claude, dans *Untitled (Belknap Park, Grand Rapids), 1974*, de Morris, dans *Double Negative, 1969-1970* de Heizer ; droit « cabane » dans *The Umbrellas, 1984-1991* de Christo et Jeanne-Claude ; et droit « maïs » dans *Directed Harvest, 1969* ou *Directed Seeding-Canceled Crop, 1969* d'Oppenheim.

dis qu'une attention portée aux lieux sélectionnés et mis en œuvre par les land artists fait apparaître des types de lieu qui ne sont pas sans rapport avec la mythologie de la conquête territoriale (désert, réserve foncière) ou les cibles du *Land Use Reform* (friche, décharge). Si les land-artists européens ont bien vu dans les land artists états-uniens des « cow-boys » ou des « Rambo » de l'art²⁶, ces derniers se voient volontiers en pionniers ou *squatters* post-industriels, posant les conditions de possibilité d'un rapport aux ressources non prédateur et plus négocié. Enfin, cette approche du Land Art par le foncier donne un nouvel éclairage sur l'importance reconnue de la carte²⁷ et de la cartographie dans la pratique et les objets land artistiques.

La monumentalité de l'objet-lieu d'art

« *The position of art as malleable barter-exchange item falters as the cumulative economic structure gluts. The museums and collections are stuffed, the floors are sagging, but the real space exists.* »²⁸

²⁵ Three downwards blows, Knuckle Marks, 1977 pour Oppenheim ; Untitled (Relcaim Gravel Pit, King County, 1979, pour Morris.

²⁶ C. Garraud, *op. cit.*, p. 46.

²⁷ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995 ; G. Tiberghien, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographique*, Paris, Bayard, 2007 ; M.-A. Brayer, « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain*, n°2, 1995, pp. 7-23 ; L. Corbel, « Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Smithson », in *Textimage*, « Cartes et Plans », n°2, 2008 – http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbel1.htm.

A. Volvey, « Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *Les Cahiers d'Espace-temps*, numéro spécial *À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, n°78-79, 2002, pp. 68-85 ; A. Volvey, « Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéa. Dossiers sur l'art*, numéro spécial *Brancusi et la sculpture*, n°57-58-59-60, janvier-juin 2005, pp. 221-232 ; A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

²⁸ Citation de M. Heizer dans J. Beardsley, *op. cit.*, p. 13.

La prise foncière des land artists dans leur stratégie d'*outdoors* et de regradation scalaire va leur permettre de redéfinir l'objet d'art et le sens de l'activité artistique. Le *land* mis en œuvre dans un *land working* artistique devient à part entière une ressource du projet artistique. Cette approche est objectivée par Oppenheim dans la série *Gallery Transplant*, 1969 : c'est dans le mouvement de délocalisation /relocalisation hors-les-murs de la salle d'exposition du musée, à l'intérieur de l'aire formée par les limites tracées au sol du plan de la salle, qu'a lieu, par activation de ses substances locales (Oppenheim parle d'« *activated surface* »), une œuvre d'art éphémère. Comment définir cet objet d'art ? Il ne s'agit plus d'art *dans* un lieu : soit un objet exposé quelque part et qui entretient avec le lieu où il se tient un rapport d'extériorité, celui-ci lui servant de réceptacle ou de condition de mise en vue. L'objet d'art ne se trouve pas seulement dans un lieu (ou une localité), il est *du* lieu et surtout *avec* le lieu, il est objet-lieu d'art. Pour aborder cette dimension intrinsèquement spatiale de l'objet d'art, il faut abandonner une conception essentiellement positionnelle du rapport entre les choses et les lieux qu'elles occupent²⁹, soit une conception centrée sur les objets fabriqués par les artistes, pour promouvoir une conception relationnelle des lieux aux choses qui les occupent³⁰.

Cette conception, pour laquelle je propose de recourir à la distinction entre le lieu comme *topos* et le lieu comme *chôra* (que théorise le géographe français A. Berque en s'appuyant sur la tradition philosophique³¹) met l'accent sur le mouvement de liaison chose/lieu (la chôresie), et partant, sur ce qui les lie : l'activité ar-

²⁹ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995.

³⁰ A. Volvey, *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Paris I-Sorbonne, 2003 ; A. Volvey, *op. cit.*, 2005 ; A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

³¹ A. Berque, *op. cit.*, pp. 23-25 ; A. Berque, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 555-556.

tistique. L'activité artistique met en lieu (et non pas seulement localise) l'idée d'objet et « œuvre d'art » le lieu. On mesure ainsi les limites conceptuelles de la notion d'*in situ* rapportée au Land Art états-unien : faisant valoir un rapport d'extériorité entre le lieu (*topos*) et l'objet marqué par « *in* », elle ne donne pas à comprendre le rapport de liaison dynamique et de concrétisation réciproque de l'objet et du lieu qui se noue dans la pratique artistique. En somme, il ne suffit pas de reconnaître la filiation du Land Art, via l'art minimaliste, avec la statuaire de Brancusi ou les problèmes d'installation du *Balzac* de Rodin³², mais de voir comment avec le Land Art la problématique de l'abolition du socle de l'objet d'art trouve son aboutissement dans le rapport de liaison dynamique de l'objet et du lieu. Le lieu n'est pas un nouveau socle pour un objet d'art *in situ*, mais, suivant les termes d'A. Berque, une « matrice » de l'objet-lieu d'art dont celui-ci est le « porte-empreinte ». Ainsi, dans l'activité artistique (*land claiming/ land working*), le *land* est à la fois terrain-cible d'un usage artistique (*track of land*), champ de travail artistique (*fieldwork*), élément dynamique de la concrétisation de l'idée d'objet et du lieu dans un objet-lieu d'art (*chôra*).

Qu'est-ce qui est mis en œuvre *du* lieu *avec* le lieu et se manifeste dans l'objet-lieu d'art ? De quelles dimensions du lieu-matrice l'objet-lieu d'art se fait-il le porte-empreinte ? Par le truquage du *land*, l'art se mondane autrement : il devient contextuel³³ et global. Le land artist projette une idée d'objet d'art sur un sol non affecté à l'usage artistique et doit travailler ce sol pour obtenir l'autorisation d'y mettre en vue l'objet projeté. Ce faisant, il en perturbe le régime de propriété et d'usage ordinaire : son projet mobilise le collectif social auquel il s'adresse – la communauté territorialisée des usagers, résidents, propriétaires, adminis-

³² R. E. Krauss, « Sculpture in the Expended Field », *October*, printemps 1979, pp. 30-44; G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 87.

³³ P. Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

trateurs, gouvernants, etc. –, et implique les membres des corps de métier et de la communauté avec lesquels il procède. Si ces situations interactionnelles et transactionnelles recomposent un autre monde de l'art³⁴, un monde situé – *i.e.* à la fois localisé et intrinsèquement lié à l'ensemble de situations constituant son contexte d'émergence et de fonctionnement –, elles créent aussi les conditions de possibilité du dégagement des dimensions à la fois matérielles et idéelles du lieu, et de leur mise en jeu, en forme et en vue dans des objets-lieux d'art. En particulier, l'activité *outdoors* en s'insérant dans la cité objective les manières pré-réflexives qu'a le collectif social de se rapporter au *land*, fait lever des questions/conflits attachés au *land* qui dépassent le strict corpus esthétique, révèle et fait fonctionner des mécanismes internes au dispositif sociétal, et atteint, ce faisant, une dimension globale (tous les domaines et les registres de la vie sociale sont touchés et constituent à la fois le contexte et les ressources de l'action).

En l'abordant par le foncier, le projet *land* artistique états-unien travaille radicalement et fondamentalement le collectif social, l'engage à co-construire un monde qui n'est pas insensé (pour lui), un monde tissé de significations situées – *i.e.* à la fois attachées au lieu et relatives aux situations qui les ont faites émerger et dans lesquelles elles ont été élaborées. Celles-ci seront alors rassemblées, stabilisées et manifestées dans les objets-lieux d'art. Cette construction de significations par un collectif social via la co-action dans des situations artistiques s'apparente ainsi à d'autres régimes de construction de fictions collectives en micro-récits, tout particulièrement au développement territorial (un récit qu'un collectif co-construit comme motif présentiste d'un vivre-ensemble). Les opérations de *land claiming* et *land working* ont pour effet de substituer à la valeur d'usage traditionnelle du lieu une

³⁴ Pour H. Becker, *op. cit.* : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. »

valeur d'échange participant à la définition d'un régime postmoderne de rapport au monde³⁵ – un régime présentiste de valeurs et de significations attachées à un lieu, co-construites dans des situations dialogiques pluriactorielles et temporairement stabilisées dans l'objet-lieu d'art.

Cela explique l'instrumentalisation possible (et à venir) du Land Art dans le marketing territorial pour la construction de la figure du lieu ou de l'édile. Cette possible instrumentalisation a d'ailleurs été dénoncée par R. Morris à propos de son intervention dans le cadre de « Earthworks : Land reclamation as sculpture »³⁶. Dans la prise foncière s'origine, en effet, l'horizon politique de l'activité land artistique, pour autant qu'il est entendu que le Land Art ne fait pas du politique avec des images politiques – selon une politique de la représentation –, mais dans ses manières de faire avec le lieu – selon une politique de l'action qui, ce faisant, atteint la signification.

La reconnaissance de la dimension chôraïque³⁷ de l'objet d'art, invite à considérer la question de la spatialité de l'objet-lieu d'art dans la perspective de son rapport avec la spatialité de l'activité artistique. Il s'agit de ne pas se laisser prendre par la dimension proprement topoïque de l'objet. L'activité artistique « œuvre d'art » un ensemble de lieux séparés les uns des autres, différenciés par leur substance, leur étendue, leur métrique³⁸, et les met

³⁵ J.-M. Besse, « Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature », in Robic M.-C. (dir.), *Du milieu à l'environnement*, Paris, Édition Economica, 1992, pp. 89-121.

³⁶ A. Lausson, « L'enjeu écologique dans le travail des *Reclamation Artists* », 2008, hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/33/77/27/PDF/3. Lausson. A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

³⁷ Néologisme obtenu par dérivation du terme *chôra* proposé par A. Berque. Cet adjectif se rapporte à l'objet-lieu, tandis que je recour à « chôrésique » pour renvoyer au processus de con-création lieu/objet.

³⁸ Selon J. Lévy, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 607-609 : « Mode de mesure et de traitement de la distance ».

en relation à travers l'ensemble des situations artistiques qu'elle génère. Elle a, de fait, une spatialité complexe (grandeur, métrique), non congruente avec la spatialité apparente de l'objet-lieu d'art concrétisé. Cependant la spatialité de l'objet-lieu d'art ne peut être pensée sans cet agencement réticulaire de lieux formant la dimension spatiale de l'activité artistique dont elle procède et à laquelle elle renvoie. Le cartogramme de l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude *Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-85* [figure n°1] est une tentative de synthèse graphique de cette articulation particulière d'échelles, de métriques et substances des objets-lieux d'art du Land Art. Tout fonctionne comme si en découpant et en empruntant un lieu, le land artist individualisait un géotype³⁹, puis, en le travaillant, mettait en évidence et faisait fonctionner les liens d'interspatialité⁴⁰ qu'entretient cette « situation géographique » de dimension locale avec un ensemble d'autres lieux/espaces.

Or, cette manière qu'a l'activité artistique non seulement d'emprunter un lieu, mais de rattacher cette prise locale à son espace relationnel et d'étendre, de réorienter, de reconfigurer à travers les déplacements matériels, immatériels et idéels qu'elle génère un nouvel espace relatif à elle, est non seulement opératoire mais proprement symboligène⁴¹. Les représentations et significa-

³⁹ Selon J. Lévy, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 412-413 : « Agencement spatial complexe, composition de plusieurs chorotypes. Synonyme de situation (géographique) ».

⁴⁰ Selon J. Lévy, in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 523-524 : « Interaction entre espaces ».

⁴¹ C'est cette fonction qui transparaît dans les mots de Lester Bruhn, un rancher engagé dans le projet Running Fence de Christo et Jeanne-Claude. Réagissant d'abord au refus de certains propriétaires locaux d'accorder l'usage de leurs parcelles à Christo et Jeanne-Claude, il dit : « *I bet you a dollar now, right now, that I can put your curtain up. And I won't have a complain. Now, you know why ? (...)* Because every body in this country knows me. But when a stranger comes in, they are just a little skeptical, they don't understand. You see? No, that is right. Now you just go and think about that a little bit. »

tions ainsi levées du lieu, seront alors rassemblées et stabilisées dans des objets-lieux monumentaux – monumentaux du fait de leur grandeur, mais aussi de leur capacité à manifester ce sens (ou cette fiction de sens). L'objet-lieu d'art opère une condensation de l'œuvre de l'art et y renvoie sur un mode synecdotique⁴². On comprend par-là même un aspect primordial du rapport étroit qu'entretient l'objet d'art avec la carte, non pas d'un seul point de vue morphologique⁴³, mais en tant que récit d'un collectif social sur son territoire – pour autant qu'on abandonne une définition simplement référentielle de la carte au profit d'une définition praxéologique⁴⁴.

Leur accord négocié et leur soutien acquis, il réagit ensuite aux interdictions faites par les administrations territoriales et sectorielles à l'érection de la Fence sur certaines portions de son parcours (cf. plus loin) : « *What burns me up a lot here and what... I don't know... I come to the conclusion: I don't own this ranch, I don't own it. I am just... I can't do what I want on it. Can I? A man wants to come in here and do this and I can't even have a say in it. And people way and way from here do all the talk and say what I can do on my ranch.* » (Citations extraites du film d'A. et D. Maysles, C. Zwerin, *Running Fence*, New York, Maysles films Inc., couleur, 58 min, 1977).

La découverte, via la situation artistique générée par le projet artistique christo-jeanneclaudien, qu'un terrain n'est pas seulement approprié mais aussi réglementé, et que le droit de propriété n'autorise pas tous les usages dans la mesure où ils sont définis ailleurs et par d'autres acteurs, force la réflexion du rancher et active chez lui le schème pionnier du rapport au sol. Il conclut logiquement : « *I don't own this land anymore, it seems. I don't have a goddam thing to say about it. If I were younger, I'd get out of here tomorrow and move up to Oregon.* » (Citation extraite de C. Tomkins, « Christo's public art. How to win friends, outlast enemies, and make the social structure work for you in Northern California. », in Christo, *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, p. 27).

⁴² B. Debarbieux, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n°2, 1995, pp. 97-112.

⁴³ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995 ; M.-A. Brayer, *op. cit.*, 1995.

⁴⁴ L. Mondada, « Pratiques discursives et configuration de l'espace urbain », in Lévy J. et Lussault M. (dir.), *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cergy*, Paris, Belin, 2000, pp. 165-175.

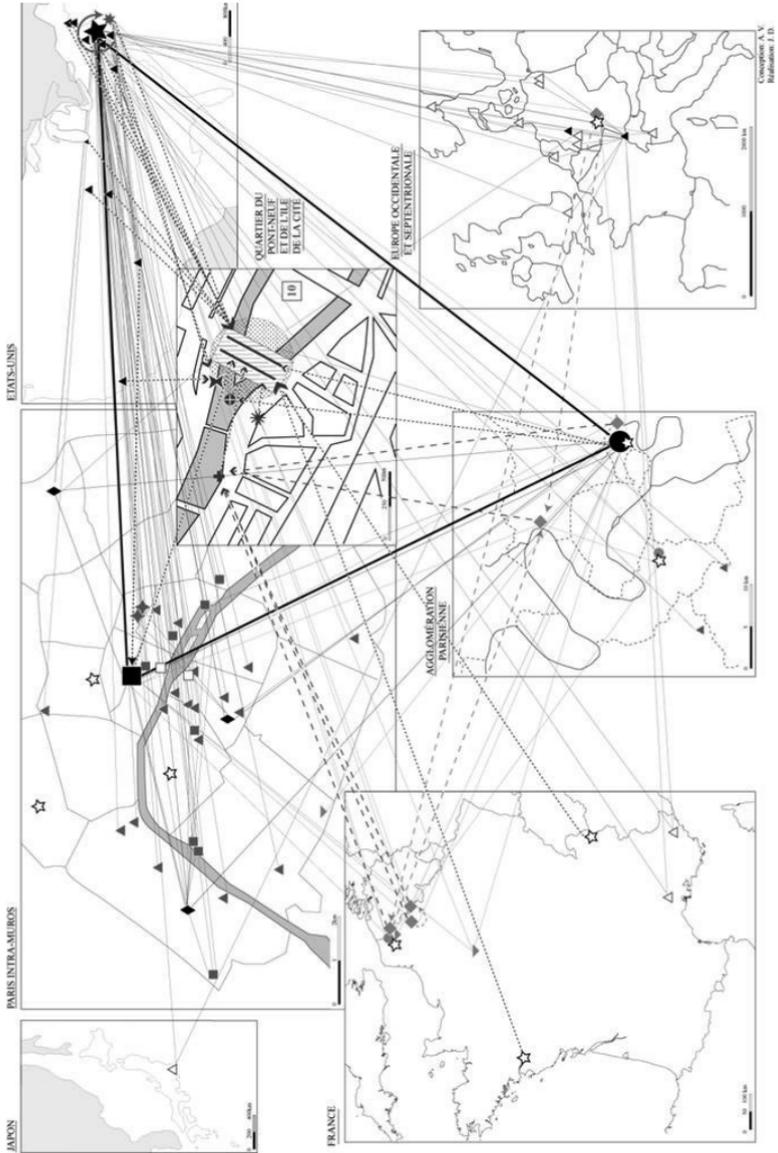


Figure n°1 : Spatialités de l'œuvre et de l'objet d'art. L'exemple de The Pont-Neuf Wrapped, Paris, 1975-1985, Christo et Jeanne-Claude.

I - LES CENTRES DE L'ACTION ARTISTIQUE, LES PRINCIPAUX ACTEURS DE L'ŒUVRE ET LEURS PRINCIPALES RELATIONS

Les centres de conception, direction, et coordination du projet et de la fabrication



Siège Social de la C. V. J. (maitre d'œuvre)



Siège Social des Charpentiers de Paris (maitre d'œuvre délégué et entreprise générale)



Bureau local de J. Schaub et de Ted Dougherty (direction administrative et direction technique)



Membres de la "famille sentimentale" les plus impliqués dans le projet (lieu de résidence et de travail principal)



Membres de la "famille technique": les experts



Principales entreprises sous-traitantes ou associées (localisation des sièges sociaux)



Relations de direction, de coordination et de gestion du projet entre les centres



Déplacements vers les résidences parisiennes temporaires des membres de la "famille sentimentale"



Déplacements d'informations, de biens et de personnes entre les centres et les cabinets associés

II - LE PROJET : SITES D'ACTION ARTISTIQUE ET RELATIONS ENTRE SITES ET / OU CENTRES



Site du projet graphique (atelier de Christo)

Les principaux sites de l'adresse publique



Sites de la procédure d'autorisation administrative



Sites d'adresse locale aux résidents



10 sites d'adresse locale aux résidents

Les sites de promotion du projet



Sites de conférence



Sites d'exposition entre 1981 et 1985 (expositions de Type 4, 3 et 2 : en Europe; expositions de Type 4-bis et 1 : dans le monde quand elles sont en rapport avec le projet)



Les sites de recherche et d'investigation

Les sites des opérations techniques du projet



Site de prises de vue photographique pour le projet graphique



Site d'arpentage et de triangulation



Déplacements d'informations, de biens et de personnes entre les centres et /ou les sites de projet



Déplacements d'informations de biens et de personnes au 48 Howard Street, entre le site du projet graphique et le siège social de la CVJ

III - LA FABRICATION DE L'OBJET TEXTILE: SITES DE PRODUCTION ET D'ASSEMBLAGE ET RELATIONS ENTRE SITES ET / OU CENTRES



Sites des opérations de conception technique



Sites industriels et de fabrication



Sites des tests et expérimentations (matériaux, techniques d'installation)



Déplacements entre les centres et / ou les sites de conception, de fabrication et d'expérimentation



Circulation des biens matériels entre les sites industriels

IV - LE CHANTIER D'INSTALLATION : SITES LOGISTIQUES ET TECHNIQUES, ET PRINCIPAUX DÉPLACEMENTS ENTRE LES SITES INDUSTRIELS ET / OU SITES LOGISTIQUES ET TECHNIQUES



L'objet d'art - lieu



Centre de la direction artistique de Christo et Jeanne-Claude



Centre de la direction logistique et artistique



Site de stockage des biens manufacturés: port d'amarrage des barges-plateformes d'installation. Poste technique des Charpentiers de Paris et des entreprises sous-traitantes chargées de l'installation (Société des Guides de Chamomix - France Ocean Service, Elagueurs)



Bureau de recrutement, enregistrement et entraînement des installateurs et des monitors. Local technique et cantine. Bureau d'information



Déplacements des personnes



Déplacements des biens

*L'œuvre de Christo et Jeanne-Claude : une activité artistique paradigmatique du Land Art*⁴⁵

« L'essentiel de [nos] projets est la prise de possession de l'espace. »⁴⁶

« Traditional three dimensional sculptural space is designed by the artist. There is another space what we usually do not think about. (...) You funnel 24 hours around the clock in space designed by architects, urban planners, politicians. Space with jurisdictions, meanings, uses. Now what we do Jeanne-Claude and myself, we borrow that space and we create gentle disturbance for few days. (...) And we inherit everything that is inherent to that space to become a part of the work of art. »⁴⁷

Christo et Jeanne-Claude, un couple d'artistes états-unien, sont considérés comme marginaux par rapport au Land Art⁴⁸, tandis qu'eux-mêmes se défendent d'y appartenir⁴⁹. Il est vrai que leur origine européenne (bulgare et française), leur arrivée tardive aux États-Unis (1964), leur non appartenance à cette constellation d'artistes dont ils ne partagent ni la formation ni les référents culturels mais avec lesquels ils ont exposé autrefois, leur indépendance par rapport au monde de l'art institué états-unien, en font des *outsiders*. Au contraire, leur œuvre, moins essentiellement conceptuelle et programmatique que celle d'Oppenheim – qui s'est engagé dans d'autres voies –, mais plus démonstrative, appliquée et systématique, est selon moi paradigmatique de cette

⁴⁵ Cette partie reprend en plusieurs points mon travail de thèse (A. Volvey, *op. cit.*, 2003).

⁴⁶ Citation de Christo dans M. Yanagi, « Interview de Christo », Catalogue de l'exposition *Christo from the Lilja Collection*, Musée d'art Moderne et contemporain, 4 juillet – 30 septembre 1989, Nice, Éditions des Musées de Nice, 1989, p. 198.

⁴⁷ Citation de Christo issue des entretiens que j'ai réalisés avec Christo et Jeanne-Claude, à New York, en juillet 2003.

⁴⁸ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 16 et p. 26 ; I. Chilvers, *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 336.

⁴⁹ A.-F. Penders, *Conversations avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpinnes, Éditions Tandem, 1995, p. 43 ; Christo et Jeanne-Claude, *Les erreurs les plus fréquentes*, Paris, éd. Janninck, 2000, p. 11.

matrice disciplinaire, dans la mesure où elle met en évidence les liens qui se nouent entre activité et spatialité dans la stratégie d'*outdoors*. Gageons, en effet, que la question du *land* et du *land claiming*, sa prise de possession, est tout à fait fondamentale pour Christo. Il a quitté en 1956 un État où régnait le régime formel de la collectivisation et de l'étatisation des terres : la solution à l'encodage et à la marchandisation de l'objet d'art par le monde de l'art institutionnalisé, trouvée dans l'*outdoors* et le *land working*, est logique pour un artiste qui a été formé à la fois au Réalisme socialiste et à l'*agit-prop*⁵⁰. L'installation définitive du couple aux États-Unis lui permettra de trouver le contexte foncier et l'ordre de grandeur territorial de sa stratégie spatiale, ainsi que la ville globale (New York) dont il fera la plaque tournante de son entreprise land artistique⁵¹.

L'*outdoors* est une préoccupation constante de Christo dès son installation à Paris en 1958⁵². Il est conduit à travers un travail complexe mais systématique sur l'empaquetage, travail qui occupera les artistes pendant 10 ans (1960-70) : de l'empaquetage d'objets d'art qui ont à voir avec la représentation (portraits), à l'empaquetage des sujets de la représentation (corps nu vivant, *land*), en passant par l'empaquetage de vitrines et de musées qui ont à voir avec la codification et la marchandisation des objets d'art. L'empaquetage – soit le retournement et le déplacement d'un subjectile, la toile –, est le moyen de disqualifier la dimension représentationnelle des objets d'art, la prétention des institutions muséales à être les lieux centraux de l'art, et le véhicule du

⁵⁰ B. Diamonstein, *Inside New York's Art World*, NY, Rizzoli, 1979, pp. 81-82.

⁵¹ La comptabilité témoigne de la concordance entre la stratégie artistique et le contexte d'activité états-unien. Depuis 1969 (*Wrapped Coast*), huit des treize projets dits *in situ outdoors* réalisés par les artistes sont états-uniens, le projet en cours *Over the River* l'est aussi, tandis que dix-neuf des vingt-quatre principaux projets qui ont été abandonnés par les artistes ou qui ont échoué sont européens (quatorze et demi), japonais (un et demi) ou autres.

⁵² Voir les propos de Christo dans A.-F. Penders, *op. cit.*, p. 25.

transport de l'activité artistique *outdoors*. Ce travail culmine avec l'œuvre qu'ils réalisèrent pour le MoCa de Chicago à la demande de son directeur, *Wrapped In / Wrapped Out, 1969*⁵³, œuvre qui visait à travers le traitement du lieu muséal comme d'un objet, le transport de l'activité artistique hors les murs, la conquête d'autres lieux pour l'art et la concrétisation d'objet-lieu d'art. Le titre complet de l'œuvre immédiatement postérieure, *Wrapped Coast, Little Bay, Australia, One Million Square Feet, 1969*, énonce, outre l'aboutissement avec elle du parcours d'*outdoors*⁵⁴, la ruse scalaire employée contre le monde de l'art institué⁵⁵. La dimension de l'objet textile, dix fois supérieure à la réalisation précédente, manifeste la gradation scalaire de l'entreprise artistique et ses implications : l'accroissement de l'emprise au sol⁵⁶, la définition du mode opératoire artistique et de la structure organisationnelle pluriactorielle. *Wrapped Coast* est le premier « *temporary large scale environmental work* » des Christo.

Christo et Jeanne-Claude sont, parmi les land artists, ceux qui ont poussé le plus loin sans doute la logique chônésique qui découle de la double stratégie spatiale du Land Art (scalaire et d'*outdoors*), en faisant du *land claiming* un principe d'action rigou-

⁵³ Le projet en deux parties comprenait : *Wrapped floors and stairways* et *Packed Museum of Contemporary Art*.

⁵⁴ Œuvre conduite et réalisée hors-les-murs – ex-urbanisée aux confins méridionaux de l'agglomération de Sidney, dans l'enceinte d'un hôpital privé –, elle échappe non seulement aux institutions muséales mais à la bipolarité artistique de l'époque New York - Paris.

⁵⁵ Comme le démontre un *Store Front* présenté en 1966 à la Castelli Gallery, tellement imposant qu'il bloquait les visiteurs à l'extérieur de la galerie autant que devant la vitrine. Voir son compte rendu dans B. Chernow, *XTO + J.C. Christo and Jeanne-Claude, a biography*, New York, Saint Martin's Press, 2002, p. 168.

⁵⁶ Le projet côtier initialement prévu pour la Californie s'intitulait de manière plus explicite encore *15 Miles of Packed Coast, Project for the West Coast of the USA, 1968*, tandis que sa réalisation australienne à la superficie plus restreinte reporte sur le métrage de la toile, et non l'emprise au sol, l'énoncé du changement d'échelle opéré.

reux. Leur pratique se distingue de celles d'autres land artists qui, en intervenant dans des espaces à faible enjeu foncier et en faisant glisser leur activité sous la commande publique (patronage des *Counties* et des *Incorporated areas*) ou privée (patronage d'entreprises minières ou industrielles engagées dans les procédures de *Land Reclamation*), ont résolu le problème de l'accès au sol que leur posait leur stratégie spatiale mais affaibli du même coup la portée de celle-ci. Christo et Jeanne-Claude

1– font porter leurs *land claimings* sur des espaces urbains et ruraux ordinaires, « striés » (au sens de Deleuze et Guattari, 1980) par la multiplicité et l'empilement de leurs régimes fonciers et administratifs,

2– ne répondent jamais à des commandes sociales.

Cette manière de faire est ancienne, *Le Rideau de Fer – Mur de barils de Pétrole, rue Visconti, Paris, 1961-1962* est le premier *land claiming* christojeanne-claudien : il était adressé à la Préfecture de Paris qui n'a pas donné suite, et il a donné lieu à une première tentative de lobbying. Elle a pour conséquence des *land workings* de longue durée. Les Christo instrumentalisent les conséquences de la stratégie spatiale du Land Art, en faisant des réglementations portant sur l'usage des sols qu'ils revendiquent, la cheville ouvrière de la chôresie de leurs objets-lieux d'art : elles déterminent les procédures et font fonctionner les dispositifs sociaux, et cela d'autant mieux que leurs *land claimings* sont dotés d'un à-propos propre à faire lever et travailler des réglementations territoriales ou sectorielles en cours de définition/d'implantation. Pour *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-1976*, par exemple, le *land claiming* concerne deux comtés, le Sonoma qui mène à l'époque une politique de contrôle foncier de la périurbanisation de San Fransisco, via des contrats avec les *ranchers* dits de ceinture verte, et le Marin où une administration sectorielle créée en 1972 (la *Californian Coastal Zone Conservation Commission*) implante la nouvelle réglementation fédérée pour la protection des sols côtiers.

La concrétisation de l'objet-lieu d'art dépendra non seulement des négociations avec les propriétaires terriens et les administrations, mais aussi de l'aboutissement des procédures administratives, puis judiciaires, engagées par le *Committee to Stop the Running Fence*. Il s'agit d'un assemblage composé de résidents (*beatniks* du littoral et néoruraux de Happy Acres) et d'usagers qui tenteront d'instrumentaliser les réglementations territoriales et sectorielles en cours pour empêcher la réalisation d'un projet qu'ils jugent à la fois contraire à leur idée de l'art, et contraire à l'idée qu'ils se font de leur territoire. Ainsi, l'objet-lieu d'art – une barrière de 39 km de long et 5,5 m de hauteur courant de la M101 qui relie San Fransisco à Santa Rosa à l'Est, au Pacifique à l'Ouest, en s'interrompant au droit des voies qu'elle croise et du *Gaver gap*⁵⁷ – est, dans ses dimensions, son tracé, son agencement, ses interruptions, le produit de ces procédures, c'est-à-dire des contrats et des cahiers des charges négociés qui en sont issus [figure n°2].

Les titres des œuvres indiquent clairement l'enjeu spatial de l'activité artistique christojeanne-claudienne et le jeu de ses dimensions spatiales. Véritable résumé titulaire de l'activité artistique, *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983*, par exemple, associe toute une série de référents spatiaux – objets géographiques (îles, baie), circonscriptions administratives (unité urbaine, État fédéré) – à un nom d'objet-lieu d'art. Il donne à lire l'irréductibilité de l'objet textile et de l'objet-lieu d'art, les spatialités non congruentes mais néanmoins articulées de l'objet-lieu d'art et de l'œuvre de l'art, la mise en œuvre du lieu dans une activité artistique (multi)située.

⁵⁷ Toponyme inventé par les Christo à partir du nom du propriétaire terrien qui a refusé le passage de la *Fence* sur ses parcelles. Le *Gaver Gap* est visible sur la Figure n°2 : il se situe dans la partie occidentale de la *Fence*.

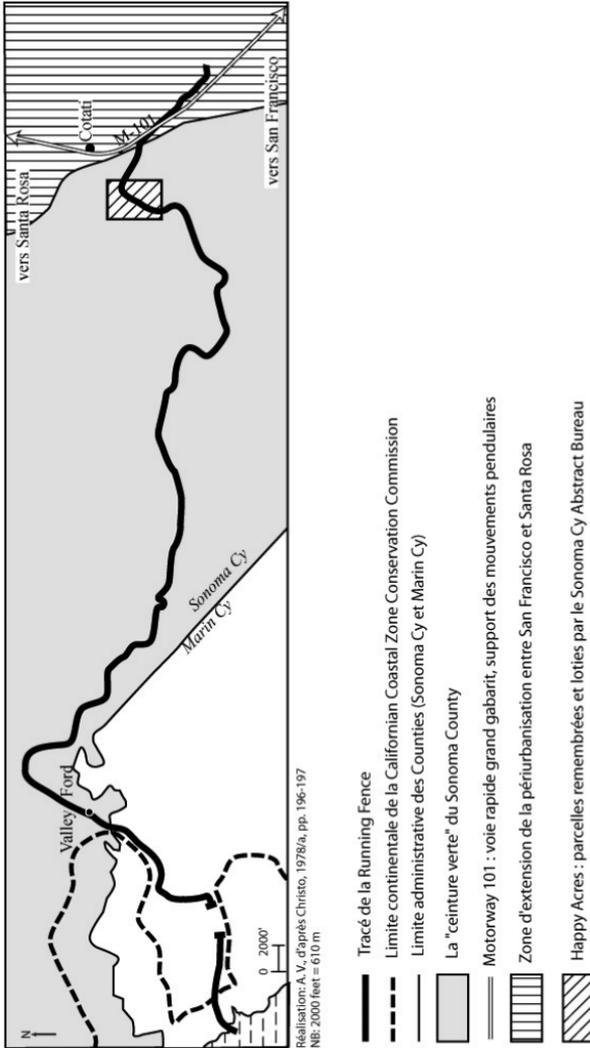


Figure n°2 : *Running Fence*, un objet-lieu d'art négocié

Le médium textile privilégié par les artistes montre alors toute sa force évocatrice. La toile, dont l'emploi sera systématisé dans les années 1960, est un matériau strié qui permet de formuler l'espace⁵⁸, mais aussi la mise en œuvre du lieu. Dans le droit foncier états-unien, revendiquer un terrain se dit « *to lay claim to the land* », « *to lay* » signifiant poser ou étendre une chose sur une autre chose, et s'employant en particulier pour tous les recouvrements textiles.

Au début d'un projet, la toile et sa mise en œuvre symbolisent donc à la fois : la prise foncière (l'emprunt et l'annulation des usages ordinaires), le dépôt d'un formulaire de revendication auprès des communautés localisées, le lot cadastral sous la figure du « blanc de la carte » – mode d'expression cartographique de l'invention du lieu.

Dans le cours du projet, la toile et sa mise en œuvre renvoient à la chôresie : le tissage d'informations, de valeurs, de représentations, de significations levées du lieu-matrice dans les situations artistiques. Enfin, l'objet-lieu d'art est autant l'acte notarié qui marque l'aboutissement administratif et juridique du *land claiming*⁵⁹, que le porte-empreinte cartographique du lieu-matrice œuvré d'art (*land working*). L'analogie est portée par le matériau textile, le terme anglais *map* renvoyant à l'étoffe (*mappa* en latin signifiant serviette ou pièce de tissu) qui servait de support à la représentation cartographique.⁶⁰

⁵⁸ G. Deleuze et F. Gattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980 ; F. de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994 ; M. Thomas et al., *L'art textile*, Genève, Éditions A. Skira, 1985.

⁵⁹ « *To lay hands on a territory* » signifie « s'emparer d'un territoire ».

⁶⁰ Ch. Jacob, *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 37.

Les enjeux de la méthode : terrain et dessin dans l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude

La définition chôraïque de l'objet d'art invite à réfléchir sur le Land Art en adoptant un point de vue chôrésique (spatial, génétique et relationnel) centré sur les fabriques spatiales de l'objet-lieu. La concrétisation de l'idée d'objet et du lieu (*chôra*) dépend singulièrement de la méthode artistique, soit l'ensemble des procédures *situées* à travers lesquelles l'action artistique est conduite dans le cadre de la revendication du *land* et qui en font « lever » les ressources matérielles et idéelles pour les construire dans l'objet-lieu d'art. Pour Christo et Jeanne-Claude, ces fabriques sont de deux types : le terrain et le dessin. Ce sont des fabriques spatiales, au sens d'abord où elles font *avec* l'espace (et non pas *dans* l'espace. L'espace, dans ses dimensions matérielles et idéelles, y est à la fois condition de la pratique et ressource de l'œuvre, au sens où elles mobilisent des pratiques à forte dimension spatiale, et où elles spatialisent cette ressource pour la construire dans un objet d'art-lieu : l'espace est un construit de ces situations artistiques. Mais une attention portée à l'objet-lieu d'art christojeanne-claudien comme enveloppe invite à appréhender la spatialité de l'activité artistique non plus dans le seul registre de l'action mais dans celui de l'expérience qui y est associée pour poser la question suivante : est-ce l'objet d'art qui réside dans l'horizon de la démarche artistique ou bien est-ce l'expérience subjective qui lui est attachée, qui occupe l'horizon du projet artistique et qui se trouve figurée dans l'objet-lieu d'art ? Une interrogation qui ouvre le champ de la transitionnalité de l'activité land artistique.

TERRAIN ET DESSIN COMME FABRIQUES SPATIALES

« *At the moment a painter is mixing paint, he is a chemist. If it is too thick, he must add turpentine. I am the same, except that my chemistry is made of landowners, politicians, engineers, workers, attorneys, fabric, steel, mountains, tees, roads, houses, bridges, rivers, winds and light.* »⁶¹

L'iconographie christojeanne-claudienne a produit deux figures « autorisées » du discours sur les artistes : d'une part, le couple d'artistes de terrain avec carte et jalons d'arpenteur sur le site japonais de *Umbrellas*⁶², d'autre part Christo dans son atelier devant ses projets graphiques et sa documentation de terrain. Ces figures introductives des biographies, catalogues résumés et éditions documentaires des œuvres associent l'art aux fabriques de l'objet – à l'activité et non pas à l'objet lui-même –, et s'inscrivent dans la problématique spécifique de l'autorat que pose un art co-actoriel en situation.

Le terrain artistique se décline en deux manières distinctes de mettre en œuvre le *land* : terrain politique et terrain scientifique. S'agissant du terrain scientifique (observations, mesures, enquêtes, entretiens, expérimentations en milieu ouvert), il s'organise en actes de recherche à visée cognitive impliquant à la fois les sciences empiriques fondamentales et les sciences de l'ingénierie. Il est le plus souvent orienté vers un savoir d'action – *i.e.* visant la concrétisation de l'objet et du lieu – et il est commandé par une logique de maîtrise des situations. Il donne plutôt lieu à un encyclopédisme du factuel à la fois diagnostique et prédictif. Il instaure un monde de l'art *situé*, pluri-actoriel, peuplé de scientifiques, d'experts et d'ingénieurs. Mais sa visée cognitive peut être plus fondamentale quand il fait émerger une intelligibili-

⁶¹ Citation de Christo dans *Los Angeles Times*, « Interview with Christo », édition du 23 mai 1991.

⁶² Titre complet : *The Umbrellas, Japan-USA, Ibaraki Prefecture, Kern and Los Angeles Counties, California, 1984-91.*

té proprement géographique du lieu, un savoir spatial qui est construit dans l'objet d'art-lieu⁶³. Le terrain politique, quant à lui, comprend toutes les formes d'interlocution et de négociation (lobbying, porte-à-porte, audience publique, etc.) que les artistes doivent mener dans le cadre de leur *land claiming*. Ce terrain donne lieu à au moins deux types de savoir. D'une part un savoir juridico-politique de type procédural (savoir relatif aux règles du fonctionnement politique d'un collectif social donné, aux régimes de propriété et à l'exercice des compétences territoriales et sectorielles, aux réglementations territoriales et sectorielles, etc.), d'autre part un savoir de type idéal, dont la spécificité est qu'il émerge du travail de terrain et se co-construit en celui-ci comme un savoir *du* lieu pour le collectif d'acteurs. Le terrain politique est proprement symboligène, les procédures qui lui sont liées permettent de trouver/créer et d'objectiver la dimension idéelle du *land* et de la construire comme ressource dans l'objet d'art. L'ensemble de ces savoirs issus des situations scientifiques ou politiques est construit dans l'objet d'art-lieu. Les deux terrains ne sont pas hermétiques l'un à l'autre : pratiques conjointes, échange et réutilisation de données dans le cadre des procédures politico-administratives, articulent et mettent en résonance les ressources matérielles et idéelles du lieu (l'encyclopédisme du factuel fait la matière des rapports d'impact environnementaux ou des rapports d'impact sociaux qui sont demandés aux artistes dans la procédure de *land claiming*).

⁶³ À propos de Running Fence : « *For a long time I was interested in doing a project in California. (...) Perhaps this is the most American State in the way of living. You know, the people live horizontally, in a very complex relation between urban, suburban, and rural life, and of course through all that sort of living they have a huge, acute notion about the land, the use of the land, driving to the land. And now they have the most highly advanced laws restricting land use and working on the land, and this is why the project should be rooted in a community with a fantastically acute and very nervous relation to the land. (...) This is why the project was horizontal, and the 24,5 miles are dealing with these urban, suburban and rural situations.* » (citation de Christo dans B. Diamonstein, op. cit., p. 86).

La pratique graphique s'accorde avec l'action artistique au point de constituer l'autre fabrique spatiale de l'objet-lieu d'art. Les projets graphiques qui en procèdent servent aussi à financer l'ensemble du processus artistique dont les Christo conservent la maîtrise financière totale et exclusive. Véritables œuvres préparatoires, ils ont une fonction élaborative dans la mesure où ils réalisent la liaison dynamique progressive du lieu et de l'objet, et une fonction de communication dans la mesure où ils donnent à voir une image anticipée de l'objet-lieu d'art. Les œuvres préparatoires se présentent sous la forme de diptyques comprenant d'une part une représentation paysagère et d'autre part une représentation cartographique d'une portion de l'objet-lieu projeté. Elles présentent donc une double spatialité : celle, figurative et en profondeur de la perspective linéaire, celle symbolique, plane et homothétique, de la cartographie.

Les œuvres préparatoires sont liées à la pratique de terrain de plusieurs manières. La photographie de terrain est le modèle du dessin en perspective (Christo la recopie) ou son subjectile (il dessine directement dessus). Certaines de ces photographies documentent la démarche de terrain elle-même, intégrant ces informations dans l'œuvre préparatoire. Les plans et cartes (topographiques ou routières) édités – instruments de l'exploration, du découpage, de l'observation, de l'enquête et de la mesure du territoire – sont les subjectiles des parties cartographiques des diptyques, ou mieux encore, les *aerial maps* que les artistes font établir à l'issue de leurs campagnes d'arpentage et de triangulation. L'activité graphique débute par le découpage d'un champ d'action graphique dans l'image du lieu (photographie ou carte). Ce découpage évoque à petite échelle le *land claiming*. Puis l'acte graphique intègre le lieu, traité par crayonnage, et l'objet textile, traité par empâtement. La combinaison de ces procédés, renvoyant à la chôresie, signale que l'objet d'art projeté n'est pas réductible à l'objet textile. Enfin, tels des collages cubistes déployant les différentes facettes de l'objet-lieu projeté, les œuvres

préparatoires intègrent des éléments de la mise en œuvre du lieu : des artéfacts trouvés sur le terrain (carte topographique, routière, *aerial map*), des photographies de terrain, des données de terrain mises en forme graphiquement (tableaux, croquis, profils, etc.), tandis qu'elles intègrent par le truchement des échantillons de tissu, des croquis techniques et des schéma d'ingénierie, la mise en œuvre de l'objet textile. Véritables interfaces projectuelles, elles deviennent des objets *de* discours mais aussi des objets *du* discours entre acteurs du terrain (politique ou scientifique). Le dessin est un moyen plastique de la médiation du rapport au lieu et de la construction progressive d'un monde de sens dans/avec l'action artistique : il est doté d'une puissance performative et configurante.

La partie cartographique des diptyques est particulièrement prisée par Christo, qui y appose sa signature. L'acte cartographique en effet, est l'opérateur privilégié de la liaison dynamique de l'objet et du lieu, parce qu'il organise spatialement les énoncés séquentiels du dialogue entre acteurs sur le lieu, parce qu'il peut être aussi bien diagnostique que projectif, parce qu'il peut jouer des échelles et se déployer en séquences pour intégrer les temporalités du projet, parce qu'il produit un effet de réalisme et est doté d'un pouvoir objectivant et réifiant supérieur à la représentation paysagère. Par le jeu de l'acte cartographique et par l'opérativité de la carte, le lieu prend forme mais surtout sens pour le collectif social engagé dans l'activité artistique, et celui-ci prend « ce » sens comme axe de la transformation de ce lieu en objet d'art-lieu. Il n'est pas étonnant ainsi que la carte devienne une forme possible de sa mise en vue : certains objets-lieux d'art s'apparentent à des formes cartographiques – au sens où elles mobilisent non seulement les attributs de la construction mathématique⁶⁴, mais aussi le vocabulaire graphique de la carte –, ou

⁶⁴ G. Tiberghien, *op. cit.*, 1995, p. 171.

mieux à des énoncés cartographiques⁶⁵, tandis que c'est dans des actes de traçage de figures cartographiques qu'ils se concrétisent au moment de leur mise en vue⁶⁶. La carte, est en effet le porte-empreinte de ce qui est levé et construit du (avec le) lieu-matrice au moyen des fabriques spatiales, ou, comme le dit Christo reprenant une métaphore proprement cartographique, l'objet-lieu d'art est « le miroir qui montrerait ce à quoi nous avons œuvré »⁶⁷.

TERRAIN ET DESSIN : PRATIQUES TRANSITIONNELLES

Christo et Jeanne-Claude ont souvent été qualifiés de « *wrapping artists* », une dénomination qu'ils récusent à divers titres, préférant faire du textile – et non de sa mise en œuvre – et de leur démarche les dénominateurs communs de leurs œuvres⁶⁸. L'enveloppe est pourtant une manière pertinente de rendre compte de ce qui est à l'œuvre dans l'activité artistique, si on l'appréhende non pas comme un attribut d'un objet artefactuel extérieur au lieu qu'il occupe, mais comme la concrétisation d'une mise en œuvre artistique impliquant des situations faites de relations mais aussi d'agir corporels (posturaux, moteurs et sen-

⁶⁵ À propos de *The Umbrellas* : « *Pourquoi les parasols ? Comme tous leurs projets, cette œuvre d'art n'était pas seulement esthétique (...). Son but était aussi de mettre en évidence les similitudes et les différences dans le mode de vie et l'utilisation des terres par deux peuples, les plus riches du monde, vivant de part et d'autre de l'Océan Pacifique. (...) Christo et Jeanne-Claude voulaient montrer comment l'espace était utilisé différemment dans la vallée américaine et la vallée japonaise – ils avaient besoin d'un module ou d'une forme sur pied, transportable, qu'ils pourraient installer selon un schéma reflétant la disponibilité de l'espace dans la vallée d'Ibaraki et dans la vallée de Californie.* » (extrait de Christo et Jeanne-Claude, *op. cit.*, p. 15).

⁶⁶ A. Volvey, *op. cit.*, 2005.

⁶⁷ Cité dans J. Baal-Teshuva, *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Éditions B. Taschen, 1995, p. 72.

⁶⁸ Voir Christo et Jeanne-Claude, *op. cit.*, p. 23.

soriels)⁶⁹. L'enveloppe, c'est d'abord la carte – figure du territoire construite dans la situation artistique (cf. ci-dessus). Mais comment rendre compte alors d'une autre proximité figurative de l'objet d'art, avec l'image du corps cette fois ? L'objet-lieu serait-il la concrétisation particulière d'un autre processus à l'œuvre dans la chôresie, un processus d'élaboration psychique au motif plus intime, plus narcissique que politique, et qui trouverait dans la pratique de terrain et la pratique graphique un cadre facilitateur, et dans l'image du corps sa figuration ? L'hypothèse présentée dans cette dernière partie est la suivante : si l'on dégage la démarche christojeanne-claudienne du seul registre de l'action pour s'attacher à l'expérience qui y est associée, on aborde une autre fonction élaborative de ces pratiques spatiales, une fonction liée à des enjeux d'ordre psychogénétique. La mobilisation des outils théoriques de la psychanalyse dite transitionnelle, en particulier ses concepts d'enveloppe psychique⁷⁰, de transitionnalité⁷¹ et d'activité psychique imageante⁷², permet alors de considérer, à travers l'œuvre christojeanne-claudienne, une autre dimension spatiale de l'activité land artistique. Les impératifs de terrain et de dessin ne découleraient plus seulement de la stratégie spatiale du Land Art (*outdoors/land claiming/land working*), mais aussi d'un mobile inconscient et d'un projet biographique qui en utilisent la dimension spatiale.

⁶⁹ Ce qu'indique l'idéophone « *wr* » en Anglais qui désigne le procédé physique de torsion ou de pliage.

⁷⁰ D. Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995 ; D. Houzel, *Le concept d'enveloppe psychique*, Paris, éd. In Press, 2005.

⁷¹ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard NRF, 1975 ; R. Kaës et al., *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997 ; R. Roussillon, *Logiques et archéologiques du cadre analytique*, Paris, PUF, 1995.

⁷² S. Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995 ; S. Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo éd., 1996.

J. Guillaumin et M. Collot⁷³ sont les premiers à avoir rapproché l'« éprouvé » du paysage de l'expérience transitionnelle et, ce faisant, « l'espace du paysage » de l'espace transitionnel. J.-J. Wunenburger⁷⁴, pour sa part interroge la « pulsion topophile » ou la « prédisposition psychogéographique » des géographes – et non des artistes –, et met au jour les enjeux transitionnels – et non exclusivement cognitifs – de leur pratique de terrain. Ces réflexions centrées sur le sujet de la pratique, ses mobiles inconscients et ses manières de faire, je les ai reprises et complétées par des mises au point sur la dimension spatiale des situations et processus transitionnels d'une part, et sur l'articulation de la pratique du terrain et du dessin, d'autre part⁷⁵. C'est bien en effet cette catégorie d'expérience psychique qui est aussi en jeu, selon moi, dans la pratique de terrain et la pratique graphique des Christo. Il s'agit pour les artistes de refaire le voyage de la transitionnalité⁷⁶ en trouvant/créant avec l'activité artistique un cadre relationnel facilitateur, prenant pour modèle les soins maternants (*holding, handling, object presenting*). Ce cadre spoutient les « éprouvés » cutanés du corps engagé dans les pratiques et utilisable (*playing*) aux fins d'un travail de psychisation (dynamique de symbolisation infra-verbale figurative), dont la concrétisation est une image du corps.

Une telle conception des enjeux psychogénétiques de l'activité artistique et son rapprochement avec l'activité psychique transitionnelle, supposent une étude des dispositifs spatiaux et des agir

⁷³ J. Guillaumin, « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes », *Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, n°3, Université de Lyon II, 1975, pp. 12-35 ; M. Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, n°3, 1986, pp. 211-217. Pour un commentaire croisé de ces textes voir A. Volvey, *op. cit.*, 2003.

⁷⁴ J.-J. Wunenburger, « Imagination géographique et psycho-géographie », in Poirier J et Wunenburger J.-J. (éd.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, pp. 399-414.

⁷⁵ A. Volvey, « 'Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für die Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, Band 92, Heft 3, 2004, pp. 170-184.

⁷⁶ D. W. Winnicott, *op. cit.*

corporels (liés aux pratiques de terrain et de dessin) en termes de cadre⁷⁷ et d'« activité psychique imageante ». D'autre part, ils requièrent une étude de l'objet-lieu d'art en termes d'enveloppe psychique. Si la pratique de terrain des Christo, par ailleurs très documentée, est saisissable dans un travail de terrain du chercheur (observation et enquête), l'activité graphique, plus confidentielle, est documentée par les films. C'est cette dernière que je vais principalement examiner. Christo y est montré seul dans son atelier, travaillant debout et à plat sur des feuilles posées horizontalement sur sa table. Sa posture, qui lui permet de couvrir de son corps la carte topographique, la *photomap* ou la photographie de terrain, assimile directement sa pratique graphique à sa manière d'être au terrain : il est au contact, en appui.

Il ouvre d'abord des espaces pour l'activité graphique dans l'image photographique et cartographique du lieu, en dessinant des repères techniques (les grilles de la projection et de la mise à échelle, l'angle de la perspective et le cercle de localisation), mais aussi des marges. Puis il y travaille dans une alternance d'empâtements de peinture appliqués au pinceau ou au pastel gras par lesquels il figure l'objet textile, et de balayements à la pointe sèche (crayon, fusain ou pastel) avec lesquels il recouvre le lieu et raye de plis l'objet textile.

Cette manière de travailler fait de la situation de dessin un champ dérivé de la transitionnalité, un espace transitionnel. Cette situation constitue un cadre psychiquement intégrable en une matrice apte à contenir la symbolisation d'un processus : l'ouverture d'un champ d'action et le balayage graphique instaurent un arrière-fond qui vient soutenir et maintenir les images du Moi en élaboration. Dans cette perspective, ce n'est pas l'intention de représentation de l'objet d'art à venir qui guide le geste, mais c'est le complexe sensori-affectivo-moteur, tel qu'il

⁷⁷ D. W. Winnicott, *op. cit.* ; D. Anzieu, « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », in R. Kaës *et al.*, *op. cit.*, pp. 186-221 ; R. Roussillon, *op. cit.*

est engagé par l'intention motrice dans l'acte de tracer, et tel qu'il est étayé par ce cadre, qui facilite la réélaboration psychique de configurations défaillantes du moi. Des images-sensations, « images de schèmes »⁷⁸ ou « signifiants formels »⁷⁹, organisateurs de l'identité de soi, émergent et se découpent sur cet arrière fond : les traces sur la feuille sont les signes de l'utilisation de la situation de dessin pour un travail de psychisation de ces « éprouvés ». De son côté, la documentation et l'observation de la pratique de terrain christojeanne-claudienne font ressortir l'importance des expériences d'interaction groupale ou d'intersubjectivité au sein de dispositifs spatiaux divers (audience publique, réunion, conférence, porte à porte, etc.). Elles font ressortir aussi celles liées aux agir corporels de placement sur les lieux de l'activité artistique (prise de parole, arpentage, installation de l'objet textile, etc.) et de déplacement entre ces lieux (exploration, observation, mesure, enquête), mais aussi de placement et de déplacement d'objets en et entre ces lieux à la faveur des procédures techniques (expérimentation, essai) ou administratives (audience publique). Elles permettent de reconnaître l'enjeu de la transitionnalité dans la pratique de terrain et d'y associer une dimension collective.

L'utilisation par les artistes des situations de terrain et de dessin pour un travail psychique de type transitionnel, où s'articulent les modèles winnicottiens des soins maternant (*holding/handling/object presenting*) et du jeu (*playing*), conduit à reconsidérer la définition de l'objet-lieu d'art dans les termes de l'enveloppe. Notons qu'à côté de l'usage quasi idiomatique de l'expression « *wrapping artists* », les commentateurs de l'œuvre comparent presque systématiquement le tissu à la peau, les objets d'art christojeanne-claudiens au corps humain⁸⁰, et appuient cette

⁷⁸ S. Tisseron, *op. cit.*, 1995.

⁷⁹ D. Anzieu, *op. cit.*, 1995.

⁸⁰ Ainsi l'association entre l'installation *Running Fence* et la situation du corps de Gulliver entravé par les Liliputiens : « *An hour later, on Meacham hill, watching*

correspondance sur les qualités formelles (ligne, point, surface), dimensionnelles (vertical/horizontal) et matérielles (la malléabilité du tissu) des objets, sur l'importance des trous et des plis, et de leur arrangement rythmique. Il ressort de ces éléments épars que les commentateurs ont l'intuition d'un rapport entre l'objet d'art et l'image du corps, un rapport qu'on peut élaborer à l'aide du concept de « Moi-peau » (ou « signifiant formel »).

Les objets d'art fonctionnent comme autant de signes qu'un processus de symbolisation primaire, ayant pour condition le terrain et le dessin et pour objet l'identité du Moi, est en cours dans l'activité artistique. L'approche transitionnelle de l'objet-lieu d'art s'ouvre alors sur une dernière dimension, celle-ci concerne les spectateurs de l'œuvre : que viennent « habiter »⁸¹ ceux qui font l'expérience de l'objet-lieu d'art christojeanne-claudien ? De quelle nature est leur expérience de l'objet-lieu d'art ? La citation suivante adopte une formulation très transitionnelle (enveloppe, image du corps, toucher, expérience intime et archaïque, sentiment d'être seul en présence) pour décrire l'expérience esthétique qui s'est jouée avec l'objet-lieu d'art *Running Fence* :

« At one point I was walking along one long section of completed Fence and found myself alone on the hillside next to it. (...) I walked close to the material itself. As I ran my hand along it, it felt like the belly of some benign and protective creature, always just behind you and forever just in front of you. (...) I had a great impulse to hug it. »⁸²

La reconnaissance pleine de la spatialité de l'activité land artistique qui prend au sérieux le *land* dans Land Art et s'applique à en

panel after panel being pulled out by the workers, the documentary-film maker David Maysles is reminded of illustrations for "Gulliver's Travels": the ladders, the guy cables stretched out on either side of the posts, the elongated white curtain shivering in the wind like a live giant beset by tiny creatures. » (Citation extraite de C. Tomkins, op. cit., p. 32).

⁸¹ Le terme est emprunté à D. W. Winnicott, op. cit.

⁸² E. Whitney, « The account of Running Fence. A story from the inside », in Christo, op. cit., p. 419.

construire toutes les dimensions, et l'installation de l'analyse de cette spatialité dans le champ de la géographie contemporaine, permettent d'accéder à une intelligibilité inédite de ce moment de l'art contemporain. Une intelligibilité qui retrouve la pertinence d'autres approches, mais qui, en hiérarchisant et tricotant les faits autrement, montre comment l'unité et la radicalité du Land Art se nouent fondamentalement autour de ses manières de faire *avec* l'espace (et non pas *dans* l'espace). La définition du Land Art comme *land* activité – stratégies spatiales, prise foncière –, son remplacement dans son contexte juridico-culturel d'émergence et de fonctionnement, éclaire autrement la dimension politique du Land Art. Cette intelligibilité permet de mettre en place un cadre de travail, qui a vocation à se déployer au-delà de ses paradigmes, pour étayer d'une perspective spatiale la compréhension des Land Arts contemporains⁸³ – soit, des arts du *land* vis-à-vis desquels le Land Art états-unien fonctionne comme une véritable matrice disciplinaire⁸⁴. Ainsi, comme le formule Christo⁸⁵ : « *Nos projets, en allant au-delà de ces lieux [galerie, musée], devenaient autre chose. Une symbiose entre l'art, l'architecture et l'urbanisme* », le Land Art peut être reconnu comme une véritable discipline de l'ingénierie spatiale, c'est ce qui fait son intérêt pour les épistémologies spatiales⁸⁶.

Mais si, plus attentif à l'expérience associée à l'activité et instruit dans cette direction par l'œuvre christojeanne-claudienne, on abandonne la seule visée artistique de l'activité pour faire place à des enjeux plus intimes – biographiques et psychanalytiques –, on

⁸³ La Luna, « Parce que le monde n'est pas un cube blanc », in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 175-187 ; A. Volvey et M. Houssay-Holzschuch, « La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 145-174.

⁸⁴ A. Volvey, in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007.

⁸⁵ Cité dans A. F. Penders, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁶ C. Aventin, « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », in Volvey A. (dir.), *op. cit.*, 2007, pp. 189-197.

trouve dans le cadre méthodologique (terrain et dessin) dans/avec lequel se déploie l'activité land artistique, les conditions d'un voyage transitionnel. Soit, un espace et un jeu à dimension spatiale, où se combinent la dimension relationnelle et la dimension corporelle de l'expérience artistique pour un travail d'élaboration de l'identité de soi. Ces élaborations, qui se concrétisent temporairement dans des figurations de type *Moi-peau*, viennent supporter à leur tour une expérience esthétique de type transitionnel. Reste cependant à étendre ce schéma interprétatif construit sur le paradigme christojeanne-claudien à l'ensemble de l'activité land artistique, afin de donner un autre horizon problématique aux stratégies spatiales et à la spatialité des manières de faire du Land Art et, ce faisant, d'inscrire la radicalité du Land Art dans l'histoire des étiologies esquissée par D. Anzieu⁸⁷. Pour le dire autrement, il s'agit d'historiciser plus avant le moment spatial du Land Art autour d'une pluralité d'enjeux à motifs spatiaux.

En recentrant l'examen de l'art sur l'activité artistique (opération ou expérience), en travaillant la dimension spatiale, on accède à la manière dont l'objet d'art abandonne sa fonction de représentation d'une réalité qui lui pré-existe pour une fonction de figuration d'un processus de construction (individuelle ou collective) de la réalité : la carte, figuration d'un processus politique, ou l'image du corps, figuration d'un processus d'ordre psychanalytique. Cette logique figurative implique non seulement la stabilisation et la fixation temporaire du processus dans une image (qui en constitue l'indice et le signe), mais aussi la participation de la dynamique figurative au processus d'élaboration lui-même.

⁸⁷ D. Anzieu, *op. cit.*, 1995, pp. 329-30.

Références

Sources primaires (publiées)

BAAL-TESHUVA J., *Christo et Jeanne-Claude*, Cologne, Editions B. Taschen, 1995.

BEERN W. A. L., « From Exhibition to Activity » (Introduction), Sonsbeek 71, Catalogue de l'exposition, 19 juin – 15 août 1971, Arnhem, 1971.

<http://www.experimentalvtcenter.org/history/people/ptext.php3?id=84&page=1>, accédé en 2008.

CHERNOW B., *XTO + J-C. Christo and Jeanne-Claude, a biography*, New York, Saint Martin's Press, 2002.

CHRISTO et JEANNE-CLAUDE, *Les erreurs les plus fréquentes*, Paris, éd. Janninck, 2000.

DIAMONSTEIN B., *Inside New York's Art World*, NY, Rizzoli, 1979.

KASTNER J. et WALLIS B., *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press, 1998. (voir Annexes : « Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson », entretien publié in *Avalanche*, automne 1970).

Los Angeles Times, « Interview with Christo », édition du 23 mai 1991.

MAYSLES A. et D., ZWERIN C., *Running Fence*, New York, Maysles films Inc., C. Zwerin production, couleur, 58 min, 1977.

PENDERS A.-F., *Conversations avec Christo et Jeanne-Claude*, Gerpinnes, Editions Tandem, 1995.

TOMKINS C., « Christo's public art. How to win friends, outlast enemies, and make the social structure work for you in Northern California. », in *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, pp. 17-35.

WHITNEY E., « The account of Running Fence. A story from the inside », in *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978, pp. 418-419. (Texte initialement publié in *Tomales Bay Times*, éd. du 11 septembre 1976).

YANAGI M., « Interview de Christo », in Catalogue d'exposition, *Christo from the Lilja Collection*, Musée d'art Moderne et contemporain, 4 juillet – 30 septembre 1989, Nice, Editions des Musées de Nice, 1989.

Entretiens (non publiés)

VOLVEY A., Entretiens avec Christo et Jeanne-Claude, New York, juillet 2003.

Sources secondaires

ANZIEU D., *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

→ « La démarche de l'analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle », in R. Kaës *et al.*, *Crise, Rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997, pp. 186-221.

ARDENNE P., *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

AVENTIN C., « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 189-197.

BEARDSLEY J., *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, NY, Abbeville Press Publisher, 1984.

BECKER H., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

BERQUE A., *Ecoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

« Lieu », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, pp. 555-556.

BESSE J.-M., « Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature », in M.-C. Robic (dir.), *Du milieu à l'environnement*, Paris, Edition Economica, 1992, pp. 89-121.

BRAYER M.-A., « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain*, n°2, 1995, pp. 7-23.

CHILVERS I., *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1999.

COLLOT M., « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, n°3, 1986, pp. 211-217.

CORBEL L., « Entre cartes et textes : lieux et non-lieux de l'art chez Smithson », in *Textimage*, « Cartes et Plans », n°2, 2008. http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbel1.htm

DE MÈREDIEU F., *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

DE SOTO H., *Le mystère du capital : pourquoi le capitalisme triomphe en Occident et échoue partout ailleurs*, Paris, Flammarion, 2005.

DEBARBIEUX B., « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n°2, 1995, pp. 97-112.

DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980.

GARRAUD C., *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

GUILLAUMIN J., « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes », *Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, n°3, Université de Lyon II, 1975, pp. 12-35.

HOUZEL D., *Le concept d'enveloppe psychique*, Paris, éd. In Press, 2005.

JACOB C., *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

KAËS R. *et al.*, *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 1997.

KRAUSS R. E., « Landscape sculpture : the new leap », *Landscape Architecture* 61, juillet 1971, 1971, pp. 296-343.

—« Sculpture in the Expended Field », *October*, printemps 1979, 1979, pp. 30-44.

LÉVY J. et LUSSAULT M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

LÉVY J., « Métrique », « Géotype », « Interspacialité », in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

MONDADA L., « Pratiques discursives et configuration de l'espace urbain », in J. Lévy, M. Lussault (dir.), *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, 2000, pp. 165-175.

LA LUNA, « Parce que le monde n'est pas un cube blanc », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 175-187.

LAUSSON A., « L'enjeu écologique dans le travail des *Reclamation Artists* », 2008.

hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/33/77/27/PDF/3. Lausson.pdf

POINSOT J.-M., *L'atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art Edition, 1991.

ROUSSILLON R., *Logiques et archéologiques du cadre analytique*, Paris, PUF, 1995.

THOMAS M. et al., *L'art textile*, Genève, Editions A. Skira, 1985.

TIBERGHIEU G., *Land Art*, Paris éd. Carré, 1995.

–*Land Art Travelling*, Valence, ERBA, 1996.

–*Nature, Art, Paysage*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2001.

–*Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographique*, Paris, Bayard, 2007.

TISSERON S., *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995.

–*Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo éd, 1996.

VOLVEY A. (2002), « Fabrique d'espaces : trois installations de Christo et Jeanne-Claude », in *Les Cahiers d'EspacesTemps*, numéro spécial *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, n°78-79, pp. 68-85.

–*Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, Thèse de Doctorat de l'Université de Paris I-Sorbonne, 2003.

–«Übergänglichkeit' : ein neuer Ansatz für di Epistemologie der Geographie », in *Geographische Zeitschrift*, Band 92, Heft 3, 2004, pp. 170-184.

—« Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, numéro spécial *Brancusi et la sculpture*, n°57-58-59-60, janvier-juin 2005, pp. 221-232.

—« Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 3-25.

VOLVEY A. et HOUSSAY-HOLZSCHUCH M., « La rue comme palette. *La Pietà sud-africaine*, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest », in Volvey A. (dir.), *Spatialités de l'art*, T.I.G.R., n°129-130, Vol. 33, 2007, pp. 145-174.

WINNICOTT D.W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard NRF, 1975.

WUNENBURGER J.-J., « Imagination géographique et psychogéographie », in J. Poirier et J.-J. Wunenburger (éd.), *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, pp. 399-414.

Illusion artistique et spatialité

Susanne K. Langer et Marion Milner

ANNE BOISSIÈRE

Résumé

*Susanne Langer, philosophe américaine, propose une conception symbolique du sentir (feeling) qui la conduit, dans *Feeling and form* (1953) à mettre au cœur de son analyse des arts plastiques la question du mouvement vivant. C'est dans ce cadre là qu'elle développe des considérations originales sur « l'espace virtuel » (virtual space) auquel elle accorde d'être « l'illusion primaire » de tout art plastique. Cette approche de Susanne Langer trouve ici sa place au sein d'une interrogation plus générale sur la dimension du geste dans l'activité de peindre, sur sa possibilité et son statut. Elle est mise en perspective, d'un côté, avec les analyses phénoménologiques d'Henri Maldiney, qui semblent à cet égard s'appuyer sur une conception métaphorique de l'espace, issue de Erwin Straus ; de l'autre, elle est prolongée par quelques aspects de la réflexion sur la créativité de la psychanalyste Marion Milner, qui avait lu Susanne Langer et avait pour sa part été personnellement confrontée à la quête d'un geste en peinture.*

On se propose de réfléchir au mouvement vivant en art et particulièrement dans la peinture. Parler de mouvement vivant suppose d'accorder une priorité à l'activité créatrice par rapport à la forme accomplie et stabilisée dans l'œuvre. Mais c'est aussi reconnaître que l'existence des lignes et des formes engendrées par une telle activité ne peut plus être considérée comme la transcription ou l'application d'une image qui leur préexisterait, que celle-ci soit intérieure, mentale, ou prélevée sur le monde extérieur. Le

mouvement des formes est vivant dans la mesure où il ne ressortit plus d'une logique de la représentation mais relève d'un dynamisme propre que signale la logique de la main qui avance, hésite puis se détermine sur la toile. Une telle réflexion nous est adressée par l'évolution de la peinture depuis l'émergence de l'abstraction, mais elle peut être aussi envisagée à un niveau plus modeste : celui de la créativité, comprise comme la possibilité pour l'amateur de configurer un monde de lignes, de formes et de couleurs qui ne seraient plus prescrits par la logique contraignante de la copie et de l'imitation.

Le mouvement vivant ainsi envisagé implique une interrogation sur l'espace : l'espace du geste qui se manifeste dans le mouvement non mécanique de la main, mais aussi celui de la toile qui en devient le support et le relais. On doit à la phénoménologie française, notamment à Merleau-Ponty puis à Henri Maldiney, le grand mérite de s'être confrontée à cette interrogation et d'avoir laissé des travaux incontournables à ce sujet. Mais les limites de ces approches paraissent tenir dans une réduction ou une mise entre parenthèses de la problématique artistique. La question, trop rarement posée, est celle de savoir en quoi le geste relève d'une activité qui est spécifiquement artistique, et en quoi les conditions artistiques du mouvement participent de son caractère vivant. Aussi cède-t-on volontiers à une représentation dématérialisée du geste et à l'idée d'une spontanéité et d'un dynamisme qui reste au fond bien mystérieuse. La conséquence en est qu'on ne parvient pas non plus à avancer une conception véritablement artistique de la spatialité : celle-ci est soit rabattue sur la logique corporelle, soit abordée de façon finalement métaphorique.

Les réflexions de Susanne Langer et de Marion Milner ont, quant à elles, le grand mérite de chercher à promouvoir une conception qui est artistique du mouvement vivant. Ce souci se manifeste chez l'une et l'autre par l'introduction d'une problématique de l'illusion qui vient rendre compte de la différence entre l'art et le réel, sans toutefois revenir à la conception platonicienne

de l'image. Chez Susanne Langer, la question de l'illusion est développée dans le cadre d'une philosophie symbolique qui conduit à qualifier au plan artistique le mouvement vivant et sa spatialité, à travers l'idée d'un « espace virtuel ». Chez Marion Milner l'illusion apparaît porter d'une autre façon l'exigence d'une conception artistique du mouvement vivant, mais en ce cas dans le cadre d'une interrogation qui est de type psychanalytique.

Le risque d'une approche métaphorique de la spatialité picturale

Mais on voudrait s'arrêter d'abord sur la pensée de Henri Maldiney qui, plus que toute autre peut-être, s'est confrontée à la question du mouvement vivant en art et a cherché à en tirer les conséquences pour la spatialité picturale. Maldiney ouvre une voie des plus intéressantes lorsqu'il relie le mouvement vivant en peinture à la problématique du sentir, et lorsqu'il tente de dégager une conception non pas visuelle mais musicale et chorégraphique de la spatialité. Il le fait toutefois en restant prisonnier d'un usage que l'on peut juger trop métaphorique de la musique et de la danse, héritage direct de son rapport à la psychologie phénoménologique d'Erwin Straus qui constitue, comme on le voit dans *Regard, Parole, Espace*¹, le sol profond de son approche.

Le point qui mérite une attention particulière est, chez Erwin Straus, cette idée d'une psychologie du mouvement qui contribue à renouveler de façon décisive la question de l'espace et dont Binswanger², lui aussi, avait repéré l'importance. Chez Erwin

¹ H. Maldiney, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie de Erwin Straus », in *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972 et 1994, pp. 124-146.

² L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, préface et traduction par C. Gros-Azorin, Presses Universitaires du Mirail, Philosophica, 1998, pp. 94-95. L'idée d'une psychologie du mouvement est explicitée par Erwin Straus dans son texte « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduit par M. Gennart, in J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjek-*

Straus en effet, et pour la première fois, le mouvement vivant accède à un véritable statut théorique dans la relation intrinsèque qui est établie entre le « se mouvoir » (*Sich-Bewegung*) et le « sentir » (*Empfinden*). Erwin Straus s'attache à penser, à travers le mouvement vivant, le statut d'une relation primordiale au monde, irréductible aux rapports perceptif et cognitif qui présupposent l'un et l'autre la distinction entre le sujet et l'objet. Le sentir, distinct chez lui de la sensation envisagée dans son contenu informationnel, désigne un rapport fondamental et existentiel au monde qui est en deçà de la distinction sujet/objet, et qui est sans commune mesure avec l'usage commun, pragmatique, mais aussi scientifique du monde : la notion du « pathique », opposée à celle du « cognitif », vient rendre compte de cette exigence. Mais la richesse de son approche tient surtout au fait qu'elle développe à partir de là, au niveau du sentir lui-même, une théorie de l'espace et du temps. Toute la quatrième partie de l'ouvrage *Du sens des sens* est consacrée à l'élaboration de cette théorie spatio-temporelle sans laquelle le mouvement vivant, dans sa relation intrinsèque au sentir, ne peut être compris. Erwin Straus s'y emploie en particulier à promouvoir la conception d'un espace qui n'a plus rien à voir ni avec la structure de l'espace de la représentation, ni avec celui de notre action sur le monde. Le mouvement vivant exige la pensée d'une spatialité qui est d'emblée temporalisée, ce qu'indique chez lui la notion de « distance »³ (*die Ferne*), mais aussi la référence souvent faite à la danse et à la musique. Comme on le voit en particulier dans son texte *Les formes du spatial*, Erwin Straus a en effet recours au rapport entre la danse et la musique pour exemplifier cette coordination d'espace et de temps sans laquelle le mouvement vivant ne peut être compris. Il

tivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1992, pp. 32-47.

³ E. Straus, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduit de l'allemand par G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, 2000, p. 451.

fait du mouvement dansé le modèle le plus proche du mouvement vivant, à condition toutefois que ce mouvement puisse être d'emblée compris comme musicalisé, ou sous les ordres de la musique, ce qu'il exprime en parlant de l'espace dansé comme d'un espace acoustique, c'est-à-dire non plus subordonné au sens de la vision et de l'optique mais de l'écoute. La musique est là pour désigner la temporalité qui appartient à la spatialité du mouvement dansé : spatialité remplie qui est au plus près de celle du sentir et de la relation pathique au monde.

Il est cependant légitime de se demander si les analyses de Erwin Straus, développées dans le cadre d'une psychologie phénoménologique, ne perdent pas leur pertinence quand on les applique à l'art. Car l'approche met d'emblée entre parenthèses toute la part technique et historique de l'art, tant pour la musique que pour la danse. Frédéric Pouillaude⁴, examinant de près la question de la danse, montre de façon convaincante que Straus n'échappe pas au préjugé d'une conception extatique de cet art, et qu'il refoule la question pourtant fondamentale du chorégraphique. Par ailleurs, il souligne à juste titre que Straus adhère à la conception d'un espace originaire qui, en réalité, a très peu à voir avec l'espace qui est toujours orienté et directionnel de la danse. Aussi, bien que le psychologue fasse de façon liminaire référence à la danse de son temps – cette danse absolue dont Wigman et Laban étaient à l'époque les plus grands représentants –, il suspend de fait tous les arguments qui, en tenant compte de la factualité empirique et historique, auraient pu le conduire à une tout autre conception de la spatialité que celle qu'il défend.

Il est clair que Maldiney reprend de façon plus ou moins explicite ces analyses précieuses sur le « sentir », issues de la psychologie phénoménologique. Mais leur exportation dans le champ de l'art n'a pas plus d'évidence chez lui que chez Erwin Straus. Sou-

⁴ F. Pouillaude, « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion (sur un article d'Erwin Straus) », *Critique*, n°93, Mars 2007, pp. 33-54.

cieux de penser ce qui advient nouvellement dans la peinture avec Cézanne, Paul Klee, ou plus tardivement avec Tal Coat, Maldiney pose à juste titre la question de la genèse de la forme, celle de la *Gestaltung* opposée à la *Gestalt*, se démarquant d'une logique de la représentation devenue en effet inadéquate pour aborder l'art. Maldiney répond à une intuition forte quand il tente de saisir l'espace pictural dans une relation intrinsèque à la temporalité, formulant l'exigence d'une philosophie de l'espace et du temps qui se rapporterait au sentir lui-même. Mais c'est malheureusement au prix d'un usage trop métaphorique de la musique et de la danse, qui lui vient directement d'Erwin Straus. L'espace pictural devient indissociablement et confusément celui de la musique, c'est-à-dire du rythme, et de la chorégraphie. Maldiney parle de l'espace pictural qui n'est plus descriptif d'objet comme d'un espace plein qui tiendrait ses pouvoirs de sa qualité sonore et temporelle :

« La couleur possède tous les pouvoirs du son dès lors qu'elle n'est plus descriptive d'objet mais constitutive d'espace. Et cet espace est aussi un espace plein. En fait ce qui constitue la plénitude de l'espace c'est, plus que le son lui-même, la musique, c'est-à-dire le rythme. Tout ce que E. Straus dit explicitement des rapports de la musique et de la danse peut s'étendre, d'après ses propres principes, à tous les arts...Ce que nous appelons forme est le moment chorégraphique de la peinture. »⁵

On constate toutefois que la notion de rythme, dans son acception musicale, n'est jamais tirée au clair, et l'on voit Maldiney osciller entre une conception physiologique du rythme, par exemple dans le rapport diastole systole⁶, et une acception qui est ontologique, lorsqu'il fait du rythme « une guise de l'être » ou

⁵ H. Maldiney, *op. cit.*, p. 141.

⁶ H. Maldiney, « L'art et le pouvoir du fond », in *Regard, Parole, Espace, op. cit.*, p. 183.

« un existentiel »⁷. Par ailleurs la notion du pathique n'est pas sans problème quand on la transpose à l'art et qu'on tente, à partir d'elle, de qualifier la spatialité artistique. Car chez Erwin Straus, le pathique situe le mouvement vivant dans la sphère de l'infra-linguistique et de l'a-conceptuel, et a pour modèle le mouvement vivant animal qui est muet.

L'espace virtuel : l'illusion primaire de tout art plastique

La pensée de Susanne Langer, dans ce contexte, a ceci d'intéressant qu'elle propose une conception du mouvement vivant en peinture marquée par le souci de ne pas céder à des pré-supposés de type physiologique ou ontologique. Si, d'une certaine manière comme Maldiney, la philosophe américaine fait du rapport entre le mouvement vivant et le « sentir » un axe fondamental de son approche de l'art, c'est en même temps dans une perspective toute différente. Car la problématique du sentir (*feeling*), chez elle, s'organise à partir d'une philosophie de la musique⁸ qui a rompu avec le mythe de l'ineffable. C'est par ailleurs à travers une analyse originale de la ligne qu'elle tente de rendre compte du mouvement vivant dans les arts plastiques. Concernant notre réflexion, l'intérêt de son approche tient dans son effort pour maintenir la différence qui existe entre l'art et le réel, ce que vient thématiser chez elle la notion d'illusion. On retiendra deux aspects principaux de son approche contenus dans son ouvrage *Feeling and form* paru en 1953 : le fait, tout d'abord, que le mouvement vivant en peinture soit pensé comme une illusion, ce qui est en particulier développé à propos de la ligne. Mais on soulignera aussi les conséquences qu'elle en tire pour la spatialité pic-

⁷ H. Maldiney, « Rencontre et ouverture du réel », in *La réalité psychique, Psychanalyse, réel et trauma*, textes réunis par B. Chouvier et R. Roussillon, Paris, Dunod, 2004, p. 103.

⁸ S. K. Langer, *Philosophie in a new key, a study in the symbolism of reason, rite and art*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1942, 1951, 1957.

turale, elle-même envisagée à partir de la notion d'illusion comme on le verra à travers l'idée de « l'espace virtuel ».

Les analyses de Susanne Langer doivent être comprises au regard de l'importance que la philosophe accorde au langage et au symbole, la nouvelle clé de l'esthétique⁹, et à son refus de toute conception métaphysique de l'art, *peu ou prou* héritage de la philosophie platonicienne. Aussi la notion d'illusion (*illusion* et non *delusion*) est-elle, chez elle, affranchie de toute connotation platonicienne et s'avère même marquée par une critique récurrente de toute approche de l'art en termes d'imitation. Le rapport à l'objet, dans la peinture en particulier, comporte toujours le risque des pièges de la métaphysique platonicienne. Susanne Langer tourne le dos à toute démarche consistant d'une manière ou d'une autre à rapporter l'art à une autre réalité que lui-même, que celle-ci soit métaphysique ou empirique, extérieure ou intérieure. Ce parti pris théorique la conduit à puiser l'élan de sa réflexion philosophique sur l'art dans la musique, art délié du rapport à l'objet et à la représentation, et à promouvoir comme pierre de touche d'une approche générale de l'art l'ornement et le dessin décoratif. Abandonnant d'emblée la problématique de la représentation et du rapport à l'objet, elle fait de la ligne décorative, à l'opposé du besoin de figuration, le point de départ de la peinture et ce à partir de quoi on peut en comprendre la nécessité formelle. C'est à ce sujet, l'ornement et le dessin décoratif, qu'elle développe une analyse de la ligne dès plus significative de sa conception du mouvement vivant en art.

Le mouvement de la ligne décorative est pour Susanne Langer le point de départ de l'interrogation esthétique et le problème central auquel une théorie de l'art doit se confronter. Ce qui distingue la ligne décorative et lui confère sa dimension artistique, notamment par rapport au tracé des figures géométriques qui relèvent de l'ordre mathématique, est précisément son caractère vi-

⁹ Comme l'indique le titre de son *Philosophie in a new key*.

vant. Comme le résume une simple indication contenue dans un manuel d'apprentissage : « *les bordures doivent se mouvoir vers l'avant (move forward) et croître comme si elles étaient en mouvement (grow as they move)* »¹⁰. La ligne décorative, bien que fixée sur l'assiette ou sur la nappe, et bien qu'elle ne représente rien de vivant, se caractérise pourtant par un mouvement vivant : c'est comme « forme vivante » (*living form*) qu'elle trouve son statut artistique. On dit bien, d'ailleurs, des lignes qu'elles courent le long de la bordure de l'assiette comme on dirait d'une souris qu'elle court le long du mur, et le verbe courir n'a rien ici de métaphorique : la croissance des lignes sur la bordure contribue à une formation ou à un accroissement effectif d'espace, à condition toutefois d'ajouter que ce dernier n'existe qu'à travers l'art.

L'illusion du mouvement vivant, en art, doit être comprise chez Susanne Langer en relation avec la théorie symbolique de la forme présente dans *Feeling and Form*. La vitalité expressive de la ligne est une expression logique du mouvement vital, ce par quoi l'art est le symbole de la vie, et en particulier de la vie sensible humaine (*feeling*) et ne doit être envisagée ni en termes d'imitation ni de représentation. Parler de symbole signifie que le mouvement vivant existe dans l'art d'une tout autre façon que dans la réalité empirique. Il n'existe qu'à l'état d'abstraction, à travers l'articulation complète de la forme, selon un ordre qui n'a plus rien à voir avec la réalité perceptive. Le mouvement vivant dans l'art est une création symbolique, et ne doit se concevoir ni comme une chose ni même comme une re-création du réel. Comme on le voit dans ses réflexions liminaires sur le statut de l'expression en musique, Susanne Langer privilégie pour aborder l'art l'élément dynamique de la vie, et notamment de la vie sensible et émotionnelle. Mais elle affirme surtout que cet élément dynamique obéit à une tout autre logique que celle qui anime le vivant empirique : le contenu vital (*vital import*) dans l'art est celui

¹⁰ S. K. Langer, *Feeling and Form, a theory of art developed from Philosophy in a new key*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, pp. 63-68.

que crée la forme symbolique, et il ne peut être compris qu'au regard des lois formelles de l'art, c'est-à-dire à travers l'articulation signifiante de la forme.

Une telle analyse du mouvement vivant a pour conséquence une théorie de la spatialité qui est développée au chapitre 5 de *Feeling and Form* sous le titre *Virtual Space*. Susanne Langer y écrit : « *l'espace virtuel est l'illusion primaire de tout art plastique* »¹¹. L'idée d'un espace virtuel, pour être comprise, doit être mise en relation avec une autre notion, tout aussi fondamentale, celle d'un « procès architectonique » qui est reprise au sculpteur et théoricien Adolf Hildebrand dans son petit livre pour la première fois publié en 1893 *Le problème de la forme dans les arts plastiques*¹². L'idée d'un procès architectonique, pour l'art pictural, signifie qu'on s'est affranchi non seulement de la logique de la représentation en peinture, mais plus significativement encore de la conception platonicienne de la *mimèsis*. C'est ce pas qu'avait franchi Konrad Fiedler dans son livre *Sur l'origine de l'activité artistique*¹³. Soucieux de rompre de façon définitive avec la conception de l'art comme image, et cherchant à comprendre l'origine et la nécessité de l'activité picturale indépendamment de toute réalité préexistante, Fiedler affirmait que l'activité picturale doit être envisagée comme une perception développée et formée, à la différence de la perception commune qui reste toujours plus ou moins confuse. Aussi envisageait-il l'activité artistique comme celle par laquelle la perception peut trouver une ampleur et une clarté qui n'ont aucun équivalent ni dans la vie empirique ni dans la science. Adolf Hildebrand, de son côté, avait cherché à prolonger et développer cette intuition majeure de Fiedler en direction d'une théorie de l'espace

¹¹ S. K. Langer, « the virtual space is the primary illusion of all plastic art », *op. cit.*, p. 72

¹² Ce livre est traduit en français : A. Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, traduit de l'allemand par E. Beaufils, Préface de J. Poulain, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹³ K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, édition de D. Cohn, Paris, Presses de l'École normale supérieure, *Aesthetica*, 2003.

pictural, qui est chez lui analysé en termes de *formation d'espace*. Le travail du peintre est conçu comme « procès architectonique » dans la mesure où il se définit comme une construction d'espace relatif au sens de la vision.

Susanne Langer s'appuie sur cette idée d'un « procès architectonique » pour développer une conception de l'espace virtuel en relation avec sa théorie des formes symboliques, et avec sa volonté de théoriser le mouvement vivant en art. La spatialité, dans les arts plastiques, est pour elle une architectonique, c'est-à-dire une formation ou une construction (*building up*) d'espace qui n'existe qu'à travers l'articulation signifiante de la forme. Le qualificatif de « virtuel » est introduit pour rendre compte du fait que l'espace visuel des arts plastiques est sans commune mesure avec celui des données sensorielles. Prolongeant son refus de l'image et de l'objet pour penser l'art, Susanne Langer souligne fortement que le peintre n'a jamais à faire à des objets pas plus qu'à leur forme actuelle, et que les valeurs visuelles avec lesquelles il travaille sont indépendantes de l'organisation et du mode de fonctionnement de l'objectivité. Il ne re-crée pas mais crée des formes en même temps qu'il articule l'espace. C'est là le sens symbolique qu'il faut attribuer à la notion d'espace virtuel, et auquel correspond une première acception de l'illusion. Le mouvement vivant, qui se donne dans l'art sur le mode de l'illusion – le rythme est lui-même envisagé comme une illusion (*semblance of life*) –, requiert une forme de spatialité qui n'est ni celle de la perception commune ni celle de la science. C'est le statut d'une telle spatialité, en relation avec l'articulation signifiante de la forme, que Susanne Langer théorise à travers l'espace virtuel.

Mais une seconde acception de l'illusion, pour l'espace virtuel, est aussi à trouver du côté de la théorie de l'activité créatrice qui clôt le chapitre. Car le mouvement vivant en art n'est pas seulement celui des formes fixées sur la surface visible, mais il est également celui du geste qui les rend possible. L'originalité de Susanne Langer tient moins dans l'idée d'une fonction symbolique

de l'espace esthétique, également présente chez Ernst Cassirer¹⁴, que dans sa réflexion sur le caractère vivant de cet espace. Si l'espace virtuel est l'illusion primaire de tout art plastique, c'est avant tout pour elle dans l'idée d'un espace devenu vivant ou animé. Cela peut s'entendre, tout d'abord, relativement à la conception de la forme. L'espace virtuel est vivant dans la mesure où le mouvement pictural, on l'a vu à travers la ligne, n'est pas un mouvement *dans* l'espace mais celui *de* l'espace lui-même. On rencontre ici cette détermination de la spatialité picturale que Henri Maldiney juge pour sa part également centrale, mais qu'il aborde de trop loin à travers la référence chorégraphico-musicale. Susanne Langer en revanche s'efforce de problématiser les conditions artistiques d'une telle spatialité en mouvement, à travers le concept d'espace virtuel. Mais ce dernier peut être aussi envisagé relativement au geste du peintre. L'illusion est alors celle à travers laquelle l'espace s'anime, devient vivant, en même temps que le geste artistique s'effectue. Susanne Langer soutient que cet espace est bien celui avec lequel les peintres, dans leur activité, sont en relation. Dès le premier coup de brosse ou de crayon, le peintre a aboli la surface physique de la toile et il est entré dans un autre espace, qui est vivant. Se référant aux écrits de Cézanne, Matisse ou Kandinsky qui attestent à quel point chez eux la préoccupation du vivant (*living*) est centrale, elle affirme que l'acte pictural fondateur est celui de l'animation d'une surface inerte par un rythme spatial de formes et de couleurs. C'est ce processus d'animer la surface inerte qui, pour elle, définit le geste premier du peintre, et sa relation à l'espace virtuel. Il s'agit de neutraliser les limites de la perception ordinaire et d'ouvrir un autre espace. L'illusion de l'espace virtuel est celle à travers laquelle l'espace perceptif, notamment celui immobile de la toile, cède la place à un tout autre espace, l'espace pictural ca-

¹⁴ E. Cassirer, « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », traduit par C. Berner, *Écrits sur l'art*, édition et postface de F. Capellères, Paris, Cerf, 1995, pp. 101-122.

pable d'appeler et d'accueillir le mouvement vivant. Susanne Langer esquisse ici une réflexion sur le dispositif matériel et spatial qui rend possible le geste pictural : l'espace actuel de la toile doit pouvoir se métamorphoser en un espace symbolique, non pas en dehors de toute spatialité réelle mais en relation avec la matérialité signifiante et vivante d'un espace alors devenu pictural.

Medium malléable et spatialité vivante

Marion Milner, qui appartient au courant de la psychanalyse britannique et a développé des réflexions proches de Winnicott, prolonge et enrichit la perspective de Susanne Langer dans la mesure où son parcours personnel l'a conduite à se confronter à la question de la constitution de cet espace vivant. À la différence de la philosophe américaine qui aborde l'activité créatrice en se tournant d'emblée vers la grande peinture, Marion Milner formule un questionnement lié à sa pratique de peintre amatrice et à la difficulté qui a été la sienne : ne pas être capable de peindre – comme l'indique le titre de son livre publié pour la première fois en 1950 *On not being able to paint*¹⁵ – c'est-à-dire ne pas réussir à libérer le geste vivant de la main. Chez elle le trait piétine dans le gribouillage ou cède à des formes stéréotypées qu'elle reconnaît n'être que des copies ou des reproductions d'images qui existent déjà. Cette souffrance, d'ordre artistique mais avant tout psychique, l'amène à réfléchir à la créativité en des termes qui sont, certes, en affinité avec Winnicott mais qui en diffèrent cependant en raison du statut spécifique qu'elle accorde à l'art. Au tout début des années cinquante, elle avance parallèlement à Winnicott

¹⁵ Marion Milner, *Rêver, peindre, L'inconscient et la peinture*, préface d'Anna Freud, traduit de l'anglais par W. et B. Ashe et P. Denis, Paris, PUF, 1999 pour la deuxième édition.

la problématique d'une aire d'illusion¹⁶ que celui-ci développe de son côté à travers l'idée de l'espace transitionnel¹⁷. Mais elle souligne en même temps un motif qui ne retient pas Winnicott, à savoir le fait que cette aire d'illusion, pour l'activité artistique, doit être pensée sous la catégorie du symbolique. Aussi insiste-t-elle, notamment dans l'appendice¹⁸ de la seconde édition de *Rêver, peindre* rédigée en 1956, sur l'importance que représente pour elle la pensée symbolique que Susanne Langer a développé à propos de l'art. L'articulation de ces deux pensées permet ainsi de mettre en évidence certains aspects qui risquent de rester sinon inaperçus chez la psychanalyste.

On propose d'interpréter la recherche que Marion Milner a poursuivie toute sa vie sur la créativité psychique en relation avec la question de la spatialité. Son itinéraire, qui l'a menée de l'écriture libre jusqu'à la méthode des dessins spontanés, peut être envisagée comme une quête d'espace au sens où Susanne Langer l'entend pour la création artistique, c'est-à-dire comme relevant d'un procès architectonique. Il s'agit en ce cas d'une formation d'espace qui ne peut exister qu'à travers l'art, et dont Marion Milner esquisse déjà l'idée dans son premier livre *Une vie à soi*¹⁹, lorsqu'elle affirme pouvoir trouver à travers l'écriture le moyen de passer d'une perception étroite de la réalité à une perception élargie, celle qui libère le geste de la main. Ce qui compte dans l'écriture libre n'est pas pour elle la signification ou le sens du texte, ni même le soulagement de la décharge pulsionnelle,

¹⁶ M. Milner, « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », traduction de D. Houzel, *Matière à symbolisation, Art, création et psychanalyse*, B. Chouvier (dir.), Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, pp. 29-59.

¹⁷ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par C. Monod et J.-B. Pontalis, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁸ M. Milner, *Rêver, peindre, op. cit.*, note 1, p. 231. Mais on trouve également une référence à Susanne Langer dans son texte « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », *op. cit.*, p. 48, note 9, ainsi que dans son livre *Les mains du dieu vivant*, Paris, Gallimard, 1974 pour la traduction française, p. 15, note 1.

¹⁹ M. Milner, *Une vie à soi*, traduit de l'anglais par Amal Naccache, Paris, Gallimard, 1988.

mais la conquête d'une spatialité qui lui fait défaut, et qui se découvre progressivement dans le mouvement vivant de la main. C'est cette même recherche qu'elle poursuit et approfondit plus tard à travers les dessins spontanés et dont rend compte son livre *Rêver, peindre*. Là, elle se confronte à ce que Susanne Langer reconnaît pour sa part comme étant le geste initial ou inaugural de l'acte de peindre : celui d'animer la toile et de pouvoir entrer dans un espace vivant.

La réponse de Marion Milner à cette difficulté, qui pour elle est d'ordre concret et pratique, se trouve dans l'idée d'un « medium malléable »²⁰ (*pliable medium*). La psychanalyste affirme en particulier que la souplesse et la fluidité des matériaux, crayons ou pastels, constituent un intermédiaire nécessaire pour tolérer le sentiment de fusion avec la réalité extérieure, sentiment sans lequel l'activité créatrice n'est pas possible. Elle parle à ce sujet d'une « qualité de l'environnement »²¹ capable de permettre de vivre cet état de relative union sans angoisse ni chaos. L'idée d'un medium malléable suggère de façon évidente une réflexion sur le matériau de la peinture, mais elle indique également une réflexion sur l'espace que Marion Milner introduit à propos de l'importance que revêt pour elle la fonction du cadre : entrer dans la peinture, c'est franchir le seuil d'un espace devenu symbolique. Or, dans un tel espace, ce qui est vivant ne peut être la matière. Est vivante la « réplique »²² ou la « réponse »²³ que donne le monde extérieur, à travers un lien qui est nécessairement humain.

²⁰ Marion Milner, « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », *op. cit.*, p. 39-40 ; 47-48, p. 52 ; *Rêver, peindre, op. cit.*, p. 172-176. Sur la notion de médium malléable, on peut lire les réflexions psychanalytiques passionnantes de René Roussillon, *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1991, chapitre sept notamment.

²¹ M. Milner, « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », *op. cit.*, p. 52.

²² M. Milner, « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », *op. cit.*, p. 40.

En introduisant l'idée du medium malléable, Marion Milner découvre le statut dialogique de l'espace virtuel comme espace vivant : l'animation de l'espace pictural n'est pas à chercher du côté d'une projection ou d'une régression animiste, encore moins du côté d'une faculté personnelle liée au génie du peintre. L'espace s'anime pour autant qu'il est traversé d'une « réponse » et obéit à une structure relationnelle. L'animation ne vient pas de soi mais de l'environnement humain, définissant à ce titre l'espace pictural comme relation d'adresse et d'accueil, autrement dit comme espace d'écoute. Aussi faut-il comprendre l'illusion primaire à laquelle elle rattache la possibilité de l'activité créatrice en relation avec une conception dialogique de l'espace, laquelle est structurée par la temporalité du rythme : le geste progresse parce qu'il a été écouté, et son mouvement, qui n'est pas celui de l'auto-suffisance, a lui-même le statut d'une réponse. Il est clair que l'idée de la spontanéité, attachée à la notion des « dessins spontanés » (*free drawings*) a quelque chose d'éminemment trompeur. Contre l'idéologie d'une prétendue libération du geste à travers le mouvement expressif, Marion Milner nous invite au contraire à penser la fragilité du mouvement vivant, toujours d'une manière ou d'une autre subordonné à une présence et à une disponibilité qui ne nous appartiennent pas.

²³ E. Rayner, *Le groupe des « Indépendants » et la psychanalyse britannique*, traduit de l'anglais sous la direction de C. Wieder, Paris, PUF, 1994, p. 92.

Références

BINSWANGER L., *Le problème de l'espace en psychopathologie*, préface et traduction par C. Gros-Azorin, Presses Universitaires du Mirail, Philosophica, 1998.

BOISSIÈRE A., *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

–(dir.), *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997.

–avec Kintzler C., *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

CASSIRER E., « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », traduit par C. Berner, *Ecrits sur l'art*, édition et postface de F. Capeillères, Paris, Cerf, 1995, pp. 101-122.

FIEDLER K., *Sur l'origine de l'activité artistique*, édition de D. Cohn, Paris, Presses de l'École normale supérieure, Aesthetica, 2003.

HILDEBRAND A., *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, traduit de l'allemand par E. Beaufile, Préface de J. Poulain, Paris, L'Harmattan, 2002.

LANGER S. K., *Philosophie in a new key, a study in the symbolism of reason, rite and art*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1942, 1951, 1957.

–*Feeling and Form, a theory of art developed from Philosophy in a new key*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.

MALDINEY H., « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie de Erwin Straus », in *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1972 et 1994.

– « Rencontre et ouverture du réel », in *La réalité psychique, Psychanalyse, réel et trauma*, textes réunis par B. Chouvier et R. Roussillon, Paris, Dunod, 2004.

MILNER M., *Rêver, peindre, L'inconscient et la peinture*, préface d'Anna Freud, traduit de l'anglais par W. et B. Ashe et P. Denis, Paris, PUF, 1999 (pour la deuxième édition).

–« Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », traduction de D. Houzel, in B. Chouvier (dir.), *Matière à symbolisation*,

Art, création et psychanalyse, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, pp. 29-59.

–*Une vie à soi*, traduit de l'anglais par A. Naccache, Paris, Gallimard, 1988.

POUILLAUDE F., « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion (sur un article d'Erwin Straus) », *Critique*, n°93, Mars 2007, pp. 33-54.

RAYNER E., *Le groupe des « Indépendants » et la psychanalyse britannique*, traduit de l'anglais sous la direction de C. Wieder, Paris, PUF, 1994.

ROUSSILLON R., *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1991.

STRAUS E., « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », traduit par M. Gennart, in J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1992, pp. 32-47.

–*Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduit de l'allemand par G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, 2000.

WINNICOTT D.W., *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par C. Monod et J.-B. Pontalis, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

L'œuvre d'art dite totale et l'espace du mythe

HOLGER SCHMID

Résumé

Chez Wagner, le problème de la spatialité se pose au vu de sa conception de l'œuvre d'art comme « drame » (celui-ci s'effectuant par définition à partir de la musique, « drame musical » ne serait qu'un pléonasme). Cet acte, intégral plutôt que total, où la musique devient visible, s'explique comme l'instant de l'autoconstitution d'un « peuple », de spectateurs en tant que co-créateurs actifs ; il n'a rien à voir avec une prétendue synthèse des arts. Préciser la nature de l'activité exigée du spectateur, c'est soulever la question du « mythe » au sens wagnérien, qui ne concerne donc pas la mise en intrigue mais une discipline de la perception, constitutive d'un espace où s'engendre d'abord la visibilité. On décrit quelques exemples de cette spatialité, notamment dans l'Or du Rhin, et en vue de ce que la théorie wagnérienne appelle la destruction de l'État, corrélat de la genèse du « peuple ». Enfin, le drame se voit soustrait au schématisme des genres littéraires, pour trouver son lieu au sommet du genre dit lyrique.

I

S'agissant d'aborder la question du rapport entre musique et espace, on sera toujours et encore tenté d'évoquer l'éternel poncif selon lequel la musique est un simple art du temps. La pure intériorité, qui est la marque de cet art, s'opposerait alors diamétralement aux arts dits de l'espace, comme l'envisageait notamment,

et en plein accord avec Hegel, la théorie puissante de Schopenhauer. Un tel rappel initial s'impose à plus forte raison, s'il doit être question de Richard Wagner et de sa conception du « drame » ; car n'est-il pas universellement reconnu, et d'ailleurs confirmé par la voix du maître, que Schopenhauer, avec sa doctrine romantique, fournit quasiment la base idéologique de la démarche wagnérienne ? Si bien que le drame wagnérien apparaît à beaucoup, et surtout à ceux qui sont peu enclins à écouter constamment une musique dite enivrante, comme une simple illustration du message pessimiste du misanthrope de Francfort.

À cela correspond bel et bien l'idée que l'on se fait communément de l'œuvre d'art « totale », qui serait justement la formulation artistique de cette conception du « drame ». Inutile ici d'insister sur la fameuse synthèse de tous les arts en théâtre que Wagner aurait rêvée, au point de voir se confondre pour de bon musique, poésie, peinture, sculpture, danse et architecture dans le grand spectacle du mythe nordique à Bayreuth. Beaucoup vont même jusqu'à prédire la future existence des « autres arts » menacée par ce totalitarisme esthétique (les symptômes d'une « esthétisation de la politique », fatalement déployée ultérieurement, ne sont-ils pas connus ?) qu'aurait inspiré au compositeur son amour de la tragédie grecque, modèle de l'archaïsme ou classicisme wagnérien.

Rien de plus naturel que le désir de voir survivre les arts, la peinture, la littérature etc. Et pourtant, c'est ainsi précisément qu'on renoue avec la vieille antithèse (archi-« classiciste », quand on pense à Schiller) entre le « plastique » et le « musical », qui advient au sein du dualisme opposant le naïf et le sentimental. Elle recoupe par ailleurs celle opposant l'extérieur et l'intérieur qui vient de bien plus loin, et qui n'est pas sans prétendre à un statut ontologique. Dans nos débats esthétiques, il nous arrive de juger d'un phénomène artistique ou d'un comportement en vertu des « lois de la musique », pour conclure à leur transgression fondée sur un syncrétisme des genres, comme par exemple avec la domination de l'élément dit « extramusical » dans une musique qui

se veut « dramatique ». Que ce soit chez Schiller sur le mode de l'espoir ou chez Delacroix sur le mode plutôt de la crainte, c'est là la tentation dans l'opéra depuis toujours, et Wagner vient l'amorcer¹. Mais comment ferait-on pour préciser, en l'occurrence, ce qu'est le purement ou intrinsèquement « musical » ?

En revanche, dans cette conception traditionnelle, la plasticité du plastique est conçue sous la catégorie de l'« image » (c'est-à-dire du simultané, qui se présente en un seul coup d'œil) : c'est là la marque de ce dix-neuvième siècle qui ne cesse de perdurer sur nos écrans de cinéma et dans le comportement perceptif qu'ils imposent aux utilisateurs. L'on se souvient que le concept générique pour les arts plastiques est celui des « arts du dessin », preuve suffisante de la prépondérance de ce modèle de l'image. Par contre, au vingtième siècle, c'est notoirement la temporalité qui se découvre dans le plastique, phénomène qu'on a coutume d'appeler du nom un peu lourd de « processualité », encore que le sens et la dimension de cette révolution artistique n'aient nullement reçu une clarification suffisante. Relevons cependant, de manière provisoire, le fait que pour la première fois depuis les Grecs se développe une nouvelle sculpture, libre et autonome² (phénomène qu'il serait en tous les cas tentant de mettre en rapport avec l'apparition inouïe de la danse libre au même moment). Quoi qu'il en soit, c'est la relation entre la condition de la visibilité et l'être-dans-l'« espace » tout entière qui se trouve totalement mise en cause là où l'on parlera désormais de cette essentielle « processualité » de l'œuvre d'art. Mais s'il est vrai que cette problématique incisive conduit à souligner, jusqu'à la banalité, l'exigence d'une activité constitutive du « récepteur » (pour employer encore le jargon de la télécommunication), dans l'expérience esthétique en général, quelle serait alors plus spécifiquement cette

¹ Voir, par exemple, les remarques critiques dans l'article « Opéra » du *Dictionnaire des beaux-arts* d'Eugène Delacroix, reconstitution et édition par A. Larue, Paris, Hermann, 1996, p. 140 et sqq.

² Là-dessus, voir D. Rahn, *Die Plastik und die Dinge*, Fribourg, Rombach, 1993.

activité par laquelle s'accomplissent, en même temps et en un seul acte, la genèse d'un espace, celui de la visibilité, et l'« œuvre d'art » elle-même ? En d'autres termes, quelle exigence se résume au juste dans la belle formule du peintre Feuerbach que s'appropriait Paul Klee : « *Un siège est nécessaire pour comprendre un tableau* » ?³ Que faut-il donc *faire* du côté du regardant (ou « spectateur ») ? L'enjeu de la question s'avère d'une double nature : pour le musicien qu'est Klee, il faut penser génétiquement l'espace et la visibilité et, par là-même, la proximité de l'artiste avec le cœur de la Création. Le lien entre ces deux réalités consiste en ce que l'artiste solitaire ne saurait atteindre sa « dernière force », selon l'autre formule du Klee de 1924, « *faute d'un peuple qui nous porte* »⁴. C'est donc à la notion d'un « peuple » que se rallient le critère d'une proximité suffisante avec le cœur de la Création et en même temps, pouvons-nous conclure, la « préhistoire du visible » : les deux seraient réunis dans l'unique acte de l'accomplissement de l'œuvre. C'est là, si l'on veut, la question de la modernité même, et c'est finalement celle de l'activité artistique.

On se doute bien d'emblée qu'un tel rôle de « porteur » risquerait de dépasser la conceptualité, scripturaire ou économique, de la vieille antithèse entre l'actif et le passif, qui provient de cette autre opposition, d'origine démocratéenne, entre l'intérieur et l'extérieur, précisément dans la mesure où il en va du « voir » ou de la genèse du visible. L'expérience est bien celle de l'espace ; mais insuffisante et trop facile est la réponse qui n'y verrait qu'une simple activité créatrice ou productrice (« poïétique »), analogue à la composition de l'œuvre. Il s'agit d'une activité *autre* qui, tout en effectuant cet accomplissement de l'œuvre, relèverait bien plutôt de l'ordre de la *praxis*. Dans cette situation – paradoxale, dirait-

³ P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 37. Il s'agit du « Credo du créateur » (1920).

⁴ P. Klee, « De l'art moderne », *Théorie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 33.

on, selon des critères aristotéliens⁵ – se recourent donc les deux questions : celle, esthétique, de l'effectivité de l'œuvre d'art et celle, politique, d'un « peuple », non encore existant bien entendu, et lequel ne se constituerait précisément qu'en tant que regardant, faisant l'expérience de l'œuvre, en acte. C'est l'absence d'un tel peuple co-créateur qui donne le point de départ de la réflexion.

Il est alors intéressant de constater que, d'une part, la modernité d'un Klee, dont on souligne volontiers les liens à la tradition romantique, fait effectivement ici penser à la fameuse thèse des Romantiques selon laquelle ce n'est que dans l'expérience du sujet (du lecteur) que se réalise l'essence, « processuelle », de l'œuvre – thèse qui sera encore celle de Paul Valéry – ; mais d'autre part cette même modernité semble, en même temps, évoquer l'idée, romantique à l'excès, du « peuple » poétique comme créateur anonyme (manquant, il est vrai). Rappelons également qu'il est question non de la « production », littéraire ou autre, mais encore de la réalisation accomplie de l'œuvre.

Dans la perspective du penchant typiquement moderne qui tend à identifier l'art à la production du « génie » (tout en risquant dès lors de défigurer le problème de l'« activité » artistique), notons un paradoxe que Hannah Arendt, après l'auteur de la *Naissance de la tragédie*, a évoqué :

« Les Grecs, dit-elle, pour ainsi dire, pouvaient dire d'un seul et même souffle : « Celui qui n'a pas vu le Zeus de Phidias à Olympie a vécu en vain » et « Les gens comme Phidias, à savoir les sculpteurs, sont impropres à la citoyenneté ». »⁶

⁵ On a en effet repéré, chez un grammairien ancien, les traces d'une terminologie selon laquelle les arts « pratiques », tel la danse, ayant besoin d'un acte de réalisation particulier à chaque fois, s'opposent aux autres, dits « apotélésmatiques », qui relèvent du champ de la *poïesis*. Cependant, les problèmes fondamentaux qui se posent avec la conceptualité aristotélicienne tout entière, et auxquels un Nietzsche était sensible, ne seront pas abordés ici.

⁶ H. Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 277. Voir aussi B. Cassin, « Grecs et Romains : les paradigmes de l'Antiquité chez Arendt et Hei-

Mais que signifie donc « voir » à Olympie ? Voilà un problème philosophique (sinon le problème philosophique grec par excellence) qui persiste depuis Pythagore. Nul Grec, nous précise encore Plutarque, ne désirerait être lui-même un Phidias, pas plus qu'un Anacréon ou un Archiloque, « car il n'est pas nécessaire que soit honoré le créateur d'une œuvre qui plaît par sa beauté ».⁷ Par contre, c'est dans le « spectacle » (pour lequel un Périclès veut bien être chorège) que se construit et se pérennise la *polis*, donc dans « l'expérience esthétique » du moment. Ainsi, dans l'acte de chanter-écouter, qui est celui du « peuple », les antithèses courantes : actif-passif, intérieur-extérieur, production-consommation, *praxis-poïesis*, deviennent-elles douteuses. À vrai dire, elles ont l'expression d'une seule, portant la marque d'Aristote : lui, dont la « poétique », tout en instituant la terminologie qui est encore la nôtre, scelle le décès de cette *polis* commis par son grand élève de Macédoine. En revanche, le point de référence spécifiquement moderne se trouve dans les fêtes de la Révolution française. L'enjeu, politique et nullement esthétique, était de favoriser ce qui s'appellerait aujourd'hui sentiment identitaire et cohésion sociale. Soulignons par ailleurs que Klee, loin de se sentir wagnérien, tenait Bach et Mozart pour plus modernes que ce dix-neuvième siècle auquel appartient la prétendue conception d'œuvre d'art totale. Celle-ci, par contre, n'est rien d'autre qu'une forme de réflexion sur (ou une prise en compte de) la situation historique de l'art moderne. Cette vision d'une communauté se constituant esthétiquement (en auto-activité artistique), dont nous allons parler ici, contient d'ailleurs chez Wagner, et d'entrée de jeu, la pensée d'une « destruction de l'État ».

Est en jeu donc ici une conception de l'*action*, ou du « drame ». Mais contrairement à celle d'Aristote, pour qui c'est dans la pure lecture, centrée sur l'intrigue ou le « mythe » et expressément iso-

degger », dans *Politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*, Paris, Payot, 1996, pp. 19-44.

⁷ Plutarque, *Vie de Périclès*, § 2.

lée du voir et de l'écouter, que s'accomplit l'expérience de la tragédie, ou la *catharsis* comme régénération de l'organisme par le jeu du repos, pour Wagner le drame ne se réalise que dans l'instant sensible du « spectacle ». C'est cela qui l'amène à définir le drame comme « les actes de la musique devenus visibles ».⁸ Le drame est donc inséparable de son apparition spatio-temporelle, autrement dit du rapport entre musique et scène. L'espace devient public ou politique au fur et à mesure qu'il est artistique. Ainsi la réflexion sur la genèse de la visibilité constitue, répétons-le, la dimension du « drame »-action où peuple et œuvre d'art s'engendrent réciproquement.

Précisons que ce sont là des conditions spécifiquement modernes, et ce pour deux raisons : d'une part parce que le peuple (lequel « portait » le chœur des Grecs) n'existe pas ; d'autre part parce que l'exemple des Grecs ne saurait être matière à imitation ; il relève, lui objecte Wagner, d'une démarche purement et simplement nationale, au lieu de s'élever vers ce que le rebelle de Dresde appellera le purement humain. Quoi qu'il en soit, la conception wagnérienne prend son point de départ dans l'inversion d'Aristote, cela à partir d'Eschyle et à travers une réflexion sur la musique (laquelle, à l'instar d'Eschyle, brille par son absence dans la *Poétique* d'Aristote) en tant que génératrice d'espace. Or la modernité spécifique qui exprime ce rapport, Baudelaire, après avoir écouté le prélude de *Lobengrin*, l'avait bien reconnue lorsqu'il associait Wagner à son propre programme des « correspondances », tout en soulignant la tendance saillante de cette musique « à *peindre* l'espace et la profondeur matériels et spirituels ».⁹ Mais que peut alors signifier « peindre l'espace » ? Poursuivre cette question, c'est donc proprement soulever, dans notre contexte, le problème de la spatialité.

⁸ Dans l'article « Über die Benennung Musikdrama », rédigé en 1872, après lecture de *La naissance de la tragédie* de Nietzsche.

⁹ Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *Écrits sur l'Art*, vol. II, éd. par Y. Florenne, Paris, Gallimard, 1971, p. 227 sq.

Mon propos sera d'indiquer que le lien que Wagner cherche à établir entre musique, scène-espace et réalisation (et par conséquent, « le mythe ») est en quelque sorte mieux compris au XX^e siècle que par Wagner lui-même. Ce qui s'explique par le fait que l'espace (temps) et la réalité, dans la modernité absolue que postulait Rimbaud, étaient à repenser à fond.

II

Quelles étaient donc les raisons de cette possibilité, sinon nécessité, de mieux comprendre ? Nous ne tenterons ici d'y répondre qu'en dessinant quelques lignes d'horizon.

On pourrait commencer par rappeler le fait suivant : en 1910, et précisément dans le domaine de la « composition scénique », se produit la rencontre entre le peintre Kandinsky et le compositeur Schönberg, deux personnages foncièrement différents qui se trouvent toutefois poursuivre, simultanément mais isolément, les projets de la *Sonorité jaune* et de la *Main heureuse*. La remarquable convergence qui se joue entre les deux artistes peut s'expliquer, selon les spécialistes, par leur commune filiation à Wagner. Ainsi naît l'« expressionnisme » du Chevalier Bleu qui conçoit l'art comme « expression » d'une « intériorité »¹⁰. Dans le cas du musicien Schönberg, on ne saurait d'ailleurs assez relever la dimension autoréflexive du drame de *La Main heureuse* qui contient toute une esthétique, voire une métaphysique de l'art explicite, comme le font les deux œuvres *Tannhäuser* et *Les Maîtres-Chanteurs* de Wagner. À un stade plus élaboré (à travers le projet de *L'échelle de Jacob*, entre autres), avec le *Bühnenweihfestspiel* de *Moïse et Aaron* dans les années vingt, l'ambition, wagnéro-romantique à l'ex-

¹⁰ Voir J. Hahl-Koch, « Kandinsky und Schönberg : Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft », dans *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, Salzbourg et Vienne, Residenz Verlag, 1980, pp. 177-220, notamment p. 185 ; A. Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, pp. 127-129.

trême, qui tend vers une telle « religion esthétique » ou *Kunstreligion*, atteint son sommet. Cette tendance, notoire chez Schönberg au moins depuis le second quatuor à cordes, résulte donc en une reprise du *Parsifal*, manifeste surtout dans les mémorables parallèles entre les deuxièmes actes¹¹ : Klingsor et Aaron, les filles-fleurs et le veau d'or.

En même temps, s'y trouve également la critique de l'extériorité des figures mythiques wagnériennes (récusée déjà chez un Mallarmé, au nom de l'esprit français dit « abstrait »). Signalons cette remarquable convergence entre expressionnisme et symbolisme, loin de tout cubisme dans les deux cas. C'est précisément au nom de l'intériorité, ou de la conception d'une « représentation de processus intérieurs », que Kandinsky quant à lui s'oppose à l'effectivité scénique « extérieure ». Ainsi observe-t-on la même dévalorisation de l'espace et de la parole extérieurs que symbolise, chez Schönberg, la voix du prophète fourvoyé, Aaron. La réalité scénique, insiste encore Kandinsky, se trouve tout juste dédoublée par le simple parallélisme de la musique. C'est l'orchestre wagnérien qui donnerait une simple « mimésis », une pure illustration des sentiments des personnes du drame, répétés et commentés par l'orchestre comme par un narrateur¹², dans la progression des fameux « leitmotive », technique dépourvue d'unité organique. En somme, il s'agirait de réalisme scénique, à l'opposé de l'« abstraction » : les longueurs épiques de l'intrigue ou du discours des actants correspondent à la trahison de l'expression par le pur et simple dédoublement illustratif de la musique. C'est dire que Kandinsky, lorsqu'il postule pour sa part un pur jeu de musique, de lumière, de couleurs (symbolisant une intériorité et affranchi de tout « mythe » au sens aristotélicien), ne fait que re-

¹¹ Sur les enjeux de la « rêverie » mallarméenne, voir avant tout Michael Zimmermann, « *Träumerei eines französischen Dichters* » : *Stéphane Mallarmé und Richard Wagner*, Munich et Salzbourg, Katzbichler, 1981.

¹² D'après la définition scolaire des linguistes, le mythe se « raconte » à la troisième personne.

joindre la théologie schönbergienne de l' « image » (interdite)¹³. À l'espace transcendant ou religieux (celui du Saint-Graal), lequel transcende le jardin magique de l'image, correspond alors chez Schönberg, la conception d'un « espace sonore », tel que l'explique la référence du compositeur à la *Séraphita* de Balzac : un espace dépourvu de haut et de bas. Or, quoi qu'il en soit (et surtout au vu du statut exceptionnel du *Parsifal* dans la sphère wagnérienne), on peut au moins admettre que Wagner aspire en effet à un tel espace non-schönbergien, que marque précisément son « extériorité » ou encore la genèse de cette dernière, dans le devenir-visible en tant que « drame » de la vision et de l'écoute. Drame qui n'est donc autre que le surgissement d'un « haut » et d'un « bas », qui va de pair avec le phénomène de la figure, la « plastique ». En fait, Wagner parle de ces « unités plastiques, taillées avec précision » censées être paradoxalement engendrées par leur espace musical, à partir de la musique en tant qu' « acte ». Cet espace, nous le verrons, il le pensera comme « mythique ». Ainsi, ayant traversé les concepts du vingtième siècle, aurons-nous donc fini par trouver une forme précise à la tâche qu'imposait la formule de Baudelaire : « peindre l'espace et la profondeur », l'espace étant dans la perception du poète « *quelque chose infiniment grand et infiniment beau* ».¹⁴ Inversement, nous pourrions ainsi également nous interroger sur le sens des processus musicaux (au-delà d'un réservoir de leitmotive), lequel s'avérera inséparable de leur fonction comme source de spatialité.

III

Si on veut s'approcher, d'une manière générale et encore en deçà de Wagner, de la pensée d'une expérience spatiale en mu-

¹³ Rappelons au passage que, parmi tous les travaux de Wagner, c'est seul le *Parsifal* que Claude Debussy pouvait supporter.

¹⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p. 228.

sique, la question cruciale sera d'emblée la relation d'un tel espace sonore (si tant est qu'il existe) avec l'espace du visible ou du regard. Cette distinction de deux « espaces » est-elle légitime et a-t-elle un sens ? En pensant à des recherches comme celles des musicologues Zuckerkandl et Révész, on peut répondre par l'affirmative : il y a bien un espace auditif ou proprement musical, et l'*activité* d'écouter constitue un « remplissage » de cet espace¹⁵. La meilleure preuve est ici la comparaison entre deux couleurs qui, associées l'une à l'autre, s'entremêleront inéluctablement, et le phénomène de deux notes frappées simultanément, qui se feront entendre ensemble en accord, sans pour autant perdre leur résonance propre. Il serait tentant, pour concrétiser cette notion d'un espace auditif, de commencer par évoquer Mozart, en s'appuyant sur des analyses de la structure spatiale de sa musique, dans les opéras évidemment, mais aussi déjà dans la musique purement instrumentale (tenue par beaucoup pour la « musique en soi », à laquelle ces derniers opposent volontiers le facteur « extramusical »), par exemple, dans les quatuors à cordes dédiés à Haydn. Mais nous risquerions de négliger notre propos du moment, en tentant ici de rallier la constitution foncièrement « dramatique », relevée par la musicologie, au paradigme d'un « discours musical », ces deux réalités semblant à première vue trop divergentes¹⁶. Mais se dessinerait dès lors à l'horizon une théorie de cette « spatialité », qui indiquerait en même temps, à partir de la musique viennoise dite classique, une théorie du caractère temporel de la liaison musicale en tant que telle, et située en deçà du paradigme sémantico-thématique tout entier. Le rapport entre le simultané et le successif (la notion d'un « espace coulant » se

¹⁵ V. Zuckerkandl, *Vom musikalischen Denken: Begegnung von Ton und Wort*, Zurich, Rhein-Verlag, 1964, pp. 59-102 : « Der singende und der sprechende Mensch », avec références aux travaux de Géza Révész.

¹⁶ Cf., par exemple, N. Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozess in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*, Laaber, Laaber Verlag, 1989 ; en général, Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Salzbourg et Munich, 1984.

trouve évoquée chez les savants¹⁷) nous conduirait alors vers le constat suivant : que la marque fondamentale d'un espace musical est d'abord l'« étendue » (non l'extension), en tant que celle-ci précède la « figure » ou forme, la figure sonore incluse.

Chez Wagner, par contre, ce rapport est pensé comme un rapport *génétique* (dans la constitution de la musique elle-même). Se présente ainsi la singularité du musicien au regard de ces considérations générales que nous ne pouvons ici que suggérer : ce que Wagner élabore, c'est bel et bien une réflexion sur la genèse de la visibilité, et notamment de la « figure plastique », à partir de la musique. Et par là-même, nous le verrons dans un instant, se constituera sa conception non-aristotélicienne du « mythe », lequel dès lors n'a rien à voir avec des légendes nationales germaniques, mais se tient dans un inséparable rapport à l'essence du « drame » (et non de l'épopée).

Pour s'en rapprocher, on peut à nouveau commencer par rappeler deux faits empiriques relevés par des scientifiques. En premier lieu, il y a le fait évident que chez l'homme le siège du sens de l'équilibre n'est autre que l'oreille. L'écoute comme « sens médian » (ou encore comme centre de l'être-humain) avait déjà été pensée par Herder et certaines de ses sources. Il importera alors d'observer l'implication de ce sens dans un processus « plastique » (de portée non seulement optique mais aussi haptique). Herder parle d'une activité fondamentale humaine qu'il nomme *Dichten* (quelque chose comme « poétiser »), impliquant une unité entre réflexion et sensation. Unité qui, dans la langue du dix-huitième, est légitimement appelée « sentiment » ; et c'est cette terminologie que l'on retrouve chez Wagner. Une telle réflexion, entamée par ailleurs avec et contre Winckelmann, s'élève notamment contre les théories de l'aristotélicien Lessing, avec la doctrine de l'intrigue ou « fable » (ou « mythe ») tragique, et la conception du plastique, comme « peinture », à démarquer de la poésie. Le même Herder qui pense le sens médian dans l'écoute,

¹⁷ Voir Zuckerkandl, *op. cit.*, p. 84.

objectera donc à Winckelmann que c'est le toucher, non pas le regard, qui régit foncièrement l'expérience de la sculpture ou « plastique ». On pourrait bien repérer cette même conception spatiale lorsque Goethe, quant à lui, propose de faire faire à un sujet l'expérience de l'architecture en le conduisant, les yeux bandés, à travers un édifice. Il s'agit donc de l'auto-mouvement proportionné ou « rythmique » qui serait, en quelque sorte, l'élément de la *praxis* artistique.

Pour reprendre, ainsi assistons-nous, quoi qu'on en dise, à la genèse d'un tel « dessus et dessous » que se proposait justement d'éliminer la mystique de l'espace sonore schönbergien. Par ailleurs nous retrouvons là le problème de la génération de ces « figures plastiques découpées » et de leur densité spatiotemporelle ou scénique. Voilà donc à quoi sert « l'œuvre d'art totale » (on dirait mieux, « intégrale ») ; et c'est en même temps ce que, à la différence d'Aristote, Wagner nomme le mythe, à savoir une structure dynamique et artistico-formelle— ou bien, si l'on préfère, une discipline de la perception. Nous l'avions dit, dans une telle production, à partir de la musique, d'un espace de figures, le « peuple » devient en effet le co-créateur vivant en même temps qu'il se constitue en peuple, dans un événement formel ou *praxis*¹⁸. Ainsi se comprend, de manière précise maintenant, l'appartenance de Wagner à l'horizon du vingtième siècle.

D'autre part, le second des dits phénomènes empiriques auquel nous nous rattacherons encore avec l'aide de Victor Zuckerkandl, réside dans la conception du psychologue de la forme, Wolfgang Köhler. À l'encontre d'une tradition réifiante (d'abord platonico-aristotélécienne, puis positiviste), et dans une paradoxale unité avec l'activité qui correspond aux formes « mythiques », affirme ce dernier, on peut penser le corps ou la figure (*Gestalt*), non pas comme se terminant dans un contour physico-optique, mais comme « champ de forces » qui est, en principe,

¹⁸ Ce n'est nullement un hasard qu'ici s'avèrent les limites de la simple antithèse, aristotélécienne, entre *praxis* et *poïesis*.

infini : « un corps est partout, est illimité dans l'espace. Chaque corps est ainsi illimité dans l'espace ; chaque corps est là où est tout autre corps ; les corps sont simultanément dans le même endroit – comme les sons. »¹⁹ Il en est de même du spectateur : il se trouve partout, et notamment là où se constitue puis disparaît la figure. C'est ainsi qu'il se transfigure tout en effectuant la transfiguration scénique même. Il serait intéressant de mettre cela en rapport avec la célèbre parole du *Parsifal* : « Tu vois, mon fils, le temps devient ici espace », ou encore avec les invectives philosophiques et musicales, d'apparence schopenhauerienne, dirigées contre l'« individuation », dans *Tristan et Iseult*, cet *opus metaphysicum* que Nietzsche ne cessait d'évoquer. Mais cela nous conduirait nettement trop loin ; rappelons simplement ici que les grands exploits de la mise en scène wagnérienne, soit chez Appia, chez Craig ou Wieland Wagner (comme « espace rythmique », comme « surmarionnette », comme « mythe »), semblent à chaque fois viser cette structure « vingtième siècle ». C'est là une expérience dont la conceptualisation n'a été entravée que par l'éternelle prépondérance de la réification platonico-démocritéenne, tandis que Nietzsche parlait très remarquablement, et précisément par rapport au *Tristan*, de l'élément « empédocléen » (non-schopenhauerien) de cet Éros mystique.²⁰

IV

Il serait souhaitable de concrétiser par quelques exemples la genèse de la visibilité en « drame ». Ce serait en même temps vérifier l'équation établie précédemment, entre d'une part une activité perceptive, formatrice d'espace et par là-même génératrice de figures, et d'autre part ce qui correspondrait à la notion wagné-

¹⁹ *Op. cit.*, p. 90 sq.

²⁰ « Je ne puis concevoir la musique qu'en tant qu'amour », disait Wagner lui-même : il est permis d'y voir l'arrière-fond de son interprétation d'Antigone.

rienne du « sentir » (donc l'unité de sensation et réflexion)²¹. À ce propos, soulignons encore une fois l'aspect crucial de la théorie : ce n'est qu'un effet isolé ou absolutisé du pur « intellect » que Wagner a intérêt de discréditer. En revanche il s'agit, dans la dimension de la « prémonition » et du « souvenir », d'activer la perception rythmique sur grandes distances : et déjà avec un modeste degré de familiarité avec ces phénomènes, le lecteur saura parfaitement que nul autre art (à une ou deux exceptions près) n'exige, autant que le fait le drame wagnérien, un tel effort, intellectuel au sens strict du terme, afin d'accéder à cette hauteur du « sentir » dont il est question. À cette exigence, qui est collective, correspond donc la notion du « total » ou « intégral » dans cette œuvre d'art. De même correspond, du côté de l'objet, le postulat d'une absorption de tous les arts (individuels) dans l'acte « total » de la musique, lequel n'implique nullement au demeurant une exclusion ultérieure des « autres arts » (ainsi que les Athéniens ne cessaient point, avant et après leurs spectacles tragiques, de chanter aux banquets, de décorer des vases et d'ériger des statues).

L'acte d'établir un espace du haut et du bas, que nous venons d'évoquer, pourrait bien être considéré comme l'axe central de la Tétralogie, présenté de façon quasiment programmatique dans *l'Or du Rhin* (mais on observe chose pareille dans *Tannhäuser*), depuis l'accord aquatique ultra-grave (« image onirique du commencement du monde », pour Wagner), prenant forme ensuite dans les « filles » du fleuve et l'abîme dont provient Alberich, pour disparaître à nouveau après le vol de l'or. Entretemps adviennent le rayon du soleil, l'ascension vers les libres hauteurs de montagne, la descente vers la demeure des Nibelungen et la montée renouvelée, pour aboutir à la marche triomphale à travers

²¹ Afin d'analyser plus concrètement ce rapport à l'égard d'un « peuple » qui se (re)constitue en écoutant et en jugeant l'œuvre écoutée, il conviendrait d'étudier les *Maîtres-Chanteurs*.

le pont de l'arc-en-ciel²². Partant de cette même étendue du haut et du bas dans l'*Or du Rhin*, se développe alors dans la Tétralogie l'axe diachronique qui se manifeste par ailleurs dans l'inséparabilité des esprits diurne et nocturne, Wotan et Alberich, dans l'identité de leurs motifs musicaux, incarnant la tension entre la malédiction de l'anneau et le château-fort de Walhall, emblème des « contrats ». On peut en inférer, au demeurant, qu'il n'y a rien de plus naïf que de chercher en Wotan, seigneur du « haut » ou *Licht-Albe*, l'idéal wagnérien du bon règne patriarcal censé inciter le spectateur à l'auto-identification (à l'encontre de quoi, dans la bonne intention de fournir une nouvelle vue de la pièce, une mise en scène actuelle se doit d'y découvrir, tous les quinze jours, le problème de la domination).

Bien au contraire, pour Wagner, la destruction de l'État (ou des « contrats ») survient par Antigone la « rédemptrice » : allégorie politique dans *Opéra et Drame*, elle est mise en analogie, d'une manière aussi discrète qu'ingénieuse, avec la genèse formelle du « mythe », cette *réalisation* de l'« intention poétique » par le biais, signalé dans la métaphore de l'inceste, d'une immersion dans sa propre origine, la musique. C'est dire que la réalisation n'est autre que l'acte (le « devenir-visible ») de la musique. La conception de 1872 vérifie celle de 1850.

Encore faut-il bien se rappeler à tout moment que Wagner ne pense aucunement sa conception comme allant dans le même sens que la tragédie grecque, mais plutôt en sens inverse ; nous l'avions fait remarquer, le « peuple », incarné depuis toujours dans le chœur tragique et ses actes, manque précisément aux modernes, et c'est l'orchestre (dans sa fonction très particulière de « faculté expressive ») qui doit parler à sa place, car le peuple, quant à lui, ne peut se constituer que dans l'acte dramatique

²² De façon analogue, se meut dans *Tannhäuser* la sphère de dame Vénus qui sombre et ressurgit : c'est elle, à l'égard de l'espace et de la profondeur, que le poète de *la vie antérieure* avait bien reconnue, et qu'il aurait également identifiée dans les évolutions horizontales du *Tristan*, dès le prélude.

même. C'est donc expressément, et tout à fait logiquement selon notre analyse précédente, que Wagner se démarque des Grecs en tant que ceux-ci, avec leur tragédie, demeureraient dans les bornes du purement national, et que le drame musical, dans l'acte de son espace scénico-musical qui est la destruction des « contrats », autant que dans la thématique des fables, vise plus généralement le « purement humain ». Dans ce rapport inverse aux Grecs, c'est-à-dire dans sa réflexivité spécifique, on reconnaît alors l'aporie historique qui est celle de la modernité par excellence, et celle dont parlait Klee, « faute d'un peuple qui nous porte ». C'est en se tenant, d'un bout à l'autre, confronté à cette aporie même, et sans nulle intention de la camoufler par une prétendue immédiateté quelconque, que Wagner conçoit son art. C'est là le point de départ de toutes les réflexions de ce « musicien de l'État prussien » que Marx avait cru repérer à un moment donné.

Pour ce qui concerne le « drame » entendu comme acte (d'une activité), il convient d'ajouter encore ceci, à titre de corollaire. Peu pertinente apparaît la fameuse triade de ces « genres » dits poétiques, lesquels, en tant que prolongements d'Aristote, ne saisissent que ce qui est lisible. Or, pris dans le sens des actes de la musique, le drame, loin de constituer précisément un « genre » en soi, s'avère bien plutôt être l'extrême limite du genre *lyrique* (qui, tout comme Eschyle, brille par son absence de la doctrine mimétique d'Aristote). Peut-on affirmer que c'est ainsi que s'éluciderait la singulière compréhension baudelairienne pour la genèse lyrique de la visibilité, pour le « peindre l'espace et la profondeur » ? L'acte poético-musico-scénique, donc « lyrique », conçu comme œuvre de l'esprit autant que commencement et fin de la poésie, nous permettrait, de surcroît, de comprendre pourquoi Baudelaire et Valéry, poètes lyriques, plus que Thomas Mann et Claude Lévi-Strauss, ont fini par demeurer, jusqu'à l'heure actuelle peut-être, les plus intéressants des wagnériens.

Références

ARENDR H., *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.

BAUDELAIRE Ch., *Écrits sur l'Art*, éd. Y. Florenne, Paris, Gallimard, 1971.

CASSIN B., « Grecs et Romains : les paradigmes de l'Antiquité chez Arendt et Heidegger », in *Politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*, Paris, Payot, 1996, pp. 19-44.

DELACROIX E., *Dictionnaire des beaux-arts*, éd. A. Larue, Paris, Hermann, 1996.

HAHL-KOCH J., « Kandinsky und Schönberg », in *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky*, Salzbourg, Residenz Verlag, 1980, pp. 177-220.

KLEE P., *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1985.

KUNZE S., *Mozarts Opern*, Salzbourg, Residenz Verlag, 1984.

POIRIER A., *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995.

RAHN D., *Die Plastik und die Dinge*, Fribourg-en-Brigau, Rombach, 1993.

SCHWINDT-GROSS N., *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozess in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*, Laaber, Laaber Verlag, 1989.

ZIMMERMANN M., « Träumerei eines französischen Dichters » : Stéphane Mallarmé und Richard Wagner, Salzbourg, Katzwichler, 1981.

ZUCKERKANDL V., *Vom musikalischen Denken*, Zurich, Rhein-Verlag, 1964.

Le mouvement de l'originnaire dans l'art

MARIE-CLAUDE LAMBOTTE

Résumé

La question de la spatialité entre dans la définition même de l'art dans la mesure où l'œuvre, s'adressant à un public, relève nécessairement d'un dispositif topologique particulier propre à son genre. Le théâtre, parmi tous les arts de l'expression, en témoigne particulièrement : il dresse ses tréteaux sur la scène du monde et rend compte de l'omniprésence de la figure en abyme dont la fonction consiste à découper la réalité pour des spectateurs qui, par leur rassemblement, font à leur tour partie du spectacle. C'est dire encore que l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, fait participer le spectateur à sa propre élaboration, non seulement par identification aux représentations qu'elle met en jeu, mais aussi par la présence des mouvements originnaires qui ne cessent de la traverser, ceux-là mêmes qui auraient pu la faire advenir autrement. Elle reste donc, en son état de « métastabilité », pour employer un terme phénoménologique, grosse de ses potentialités d'émergence qui transcendent le seul motif descriptif et affectent le spectateur au-delà de ce qu'il peut reconnaître et nommer.

La question de la spatialité entre dans la définition même de l'art dans la mesure où l'œuvre s'adresse nécessairement à un public et, de ce fait, demande à s'insérer dans un dispositif topologique particulier propre à son genre. Qu'on pense au théâtre ou au musée, avec toutes les transformations contemporaines qu'ils subissent au profit, par exemple, d'un cadre moins connoté

comme celui de la rue, il s'agit toujours et encore de s'approprier un espace qui caractérise aussi les rôles de chacun : le public et la scène des comédiens, le public et l'espace d'exposition, etc. Mais ce n'est pas de cet espace extérieur que nous souhaiterions traiter, ou plutôt, s'il s'agit de celui-ci, il serait comme le support d'une aire plus vaste, délimitée à la fois par l'artiste et le public dans une dynamique originale au cours de laquelle les rôles de chacun peuvent se trouver confondus. Ainsi du théâtre, par exemple, qui offre en cette matière le privilège d'un enseignement didactique.

C'est d'abord le roi Lear qu'on voit apparaître sur la scène, l'air soucieux, préoccupé par les affaires de partage du royaume, et non un comédien qui jouerait le roi Lear, même si le plaisir qu'on éprouve à regarder la pièce provient de la distance nécessaire qu'y introduit l'acteur. Et si le rôle s'efface sous l'authenticité du personnage au point que le public parvient à s'émouvoir du conflit qui l'anime, c'est aussi parce que le public, uni dans un même mouvement d'empathie, non seulement offre lui-même matière à spectacle, mais encore se trouve pris à témoin du drame qui se déroule sur la scène. Le public devient donc doublement acteur malgré lui : dans la salle d'une part, parce qu'il forme un groupe défini par la même envie de « voir » et adopte, dès lors, les règles de conduite qui s'ensuivent, sur la scène d'autre part, parce qu'il se trouve incessamment provoqué par les acteurs du drame qui s'y joue. Il n'y aurait pas de spectacle sur la scène sans non seulement la présence mais encore la connivence du public qui, à son tour, autorise les acteurs à jouer. Autrement dit, « aller au théâtre » reviendrait à « faire du théâtre » ou, du moins, à participer non plus *au* spectacle mais *du* spectacle ; et ceci se trouve encore accusé, bien évidemment, par les effets d'identification qu'on connaît, si prompts à caractériser cet art, mais qui tendent à recouvrir la question sur laquelle nous voudrions précisément insister, à savoir : ce qui du théâtre, et plus généralement de l'œuvre d'art, nous interpelle, non pas du seul point de vue projectif mais bien plutôt du point de vue créatif lui-

même comme si, plus généralement, « goûter » à une œuvre d'art, c'était contribuer à son mode d'élaboration.

C'est à cette attitude apparemment paradoxale, sans doute, puisqu'elle paraît se dérouler à rebours du temps, que s'attache le plaisir qu'on prend au théâtre et qui se manifeste avant même que le rideau soit levé, par une sorte de fébrilité quasi anxieuse. Que cache le rideau qui risque de nous surprendre tout en répondant à une attente dont on ne connaît pas nettement la teneur ? Il y a quelque chose à « voir », c'est certain, qui déborde la seule composition du drame et de la mise en scène. Et nous attendons ce moment qui nous fera saisir quelque chose de la vérité propre à ce morceau de réalité qui se déploie sous nos yeux – un concentré de vérité, en somme, rendu manifeste par la découpe opérée sur une scène du monde désormais enfermée dans un cadre artificiel. Mais si l'effet semble garanti, relativement bien sûr à la qualité esthétique de la dynamique scénique, l'appréhension et la connaissance de sa nature ne s'en trouvent pas pour autant élucidées ; seuls persistent le plaisir d'un voyage et le sentiment nostalgique de devoir retourner à la banalité du monde. De quoi donc s'agit-il dans ce voyage auquel invite la levée du rideau et qu'on exige de l'œuvre d'art comme si la consécration de celle-ci par le public s'en trouvait redevable ? Et pourquoi cette nécessaire traversée de l'espace et du temps à laquelle, sans même s'en rendre compte, le public s'engage, et ceci pour entrer dans ce qu'on s'accorde à désigner plus largement comme la contemplation des œuvres ?

La scène du monde et la scène du théâtre

Si le théâtre inscrit effectivement son thème dans un espace concret et dans un temps mesuré, il dépasse toutefois ces conditions premières pour témoigner, à l'instar des autres types d'expression artistique, de cette possible rencontre ou, plus modestement, de cette approche qui relèverait de l'ordre d'une vérité ou d'une évidence constitutive de notre nature existentielle. Sim-

plement, il remplit cette fonction de manière apparemment plus significative et même plus didactique que la plupart des autres arts en installant ses propres tréteaux sur la scène du monde pour découper celle-ci en morceaux d'anthologie. La pensée en abîme ou la scène dans la scène constitue le cadre principal de sa performance, celle qui nous fait entendre, à travers ce qu'on prendrait trop facilement pour quelque tour de facilité rhétorique, qu'il y a aussi un hors-scène qui occupe respectivement sa place. Hamlet l'a bien montré qui, dans la *play scene*, fait jouer le rôle de l'usurpateur criminel par un comédien (Lucianus) revêtu de ses propres habits, et qui fait fonction de neveu du roi assassiné – à l'image même de Hamlet, neveu du roi usurpateur. Et le piège, destiné à confondre Claudius en exposant son acte criminel, s'est aussi refermé sur Hamlet en dévoilant son désir inavouable, celui-là même qui l'empêche d'assurer la vengeance paternelle¹. Deux registres se trouvent donc juxtaposés dans cette figure démonstrative de la scène dans la scène, celui de la narration événementielle et de l'exposition du drame, et celui du véritable mobile qui ne cesse d'alimenter l'excitation maniaque de Hamlet tout en inhibant sa capacité d'agir. Et de ce dernier mobile, le héros ne connaît rien ou ne veut rien savoir.

On en resterait là s'il s'agissait d'analyser les ressorts d'une pièce théâtrale quant aux traits identificatoires qu'elle met à notre disposition pour purger nos passions et en mettre au jour les représentations inconscientes. Et le tragique ancien serait encore plus apte à cette tâche en recourant directement à la puissance des dieux. Mais ce qui fait la distinction entre le tragique ancien et le tragique moderne, outre l'extériorité du destin pour l'un et l'intériorité du conflit pour l'autre, c'est bien la question de la représentation (au sens de *Vorstellung* ou de *Thema*). Non pas dans sa différence d'inscription psychique inconsciente-mythique/consciente-historique, mais dans le temps de son avè-

¹ Voir, à ce propos, l'analyse que fait J. Lacan de cette « pièce dans la pièce » dans *Le séminaire*, Livre VI : *Le désir et son interprétation*, 1958-1959.

nement même, en d'autres termes dans le temps d'un avant et d'un après son appréhension dans l'expression. Aussi bien, le temps des dieux s'en trouve-t-il nécessairement convoqué.

Ainsi, et pour revenir à ce voyage auquel nous incite l'œuvre d'art pour peu que nous voulions bien y être réceptifs – voyage que nous exprimons après coup dans le temps du retour –, il rend compte d'une surprise, d'une interpellation, si ce n'est même d'un choc psychique plutôt que d'une représentation dans la mesure où, précisément, on ne peut rien en dire de précis, sinon évoquer une atmosphère ou une correspondance à la fois étrange et familière entre l'œuvre et le type d'affection qu'elle suscite en nous. Le terme de *Stimmung* vient tout naturellement à l'esprit pour signifier à la fois un tel état d'âme et sa projection dans l'espace qui l'entoure au point qu'on ne sait plus qui, de l'âme ou du contexte, en représente le foyer originel. C'est ce mouvement que nous voudrions mettre au jour et mieux élucider dès lors qu'il entre dans la contemplation de l'œuvre d'art, contemplation qui, comme nous l'avons entrevue avec l'exemple du théâtre, ressortit paradoxalement à une attitude résolument active dans la permission que nous donnons à l'œuvre de nous faire entrevoir l'expérience originaire d'où procèdent notre affection, sinon même notre pensée².

² La contemplation, qui traduit souvent le terme allemand *die Betrachtung*, autrement dit la considération, la prise en compte de quelque chose, de l'œuvre dans notre propos, mériterait bien sûr un long développement. Retenons déjà que, loin d'être passive, elle nous semble, au contraire, relever d'une activité de pensée qui s'apaise dans une pleine acceptation de l'œuvre. Peut-être pourrions-nous risquer l'expression de « passivité active » à son propos.

Moritz Geiger, un disciple de Husserl, dénie à la contemplation une attitude active ; et pourtant, il la définit comme une mise à distance de soi. « *Le point de départ du concept de contemplation consiste en ceci que la contemplation est une attitude déterminée, qu'elle est une « considération ».* [...] *Cela n'a rien d'actif en soi, comme par exemple veiller à l'objet ; à considérer, il n'y a aucune activité quelle qu'elle soit – c'est essentiel. En outre, tout « considérer » est un tenir-à-distance de soi, du moi : celui qui considère un tableau, ou un individu, s'oppose à eux, les tient à distance de soi – ne se perd ni en eux ni près d'eux.* » (M. Geiger, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique* (1913),

Pour cela, la scène du théâtre ou du ballet nous permet, au sein d'un aménagement de l'espace caractéristique de son mode d'expression, de considérer, de manière immédiatement analytique, des repères sensibles tels que dedans/dehors, devant/derrière, montré/caché qui appartiennent à notre matrice perceptive et reflètent par là même, plus largement, notre structure psychique intrasubjective. Ces conditions de délimitation de l'espace et du temps, si manifestement dégagées dans les arts de la scène mais qui interviennent tout autant dans les autres arts de manières diverses et plus ou moins apparentes, sont sans doute celles-là mêmes qui, par l'aspect contraignant des résistances qu'elles opposent au créateur, lui permettent également de rendre à l'expression l'intention la plus secrète qui le traverse. Mais l'expression n'est pas la représentation ; ce pourrait être l'aura de l'œuvre – telle que Benjamin s'efforce de la restaurer à la lecture de Baudelaire –, qui appelle de la part du public une réponse affective dont celui-ci ne (re)connait pas entièrement les motifs.

« L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. »³

C'est dire autrement que le monde des choses nous regarde comme nous le regardons nous-mêmes dans la concomitance sujet/objet phénoménologique. Mais c'est dire aussi le moment

Mémoires des Annales de Phénoménologie, vol. II, 2002). Nous nous étonnons, en lisant M. Geiger, de son refus d'attribuer à la « considération » une certaine activité de pensée relative à cette attitude de mise à distance de soi que l'auteur qualifie lui-même d' « attitude déterminée ».

³ W. Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939), in *Walter Benjamin, Charles Baudelaire*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1990, p. 200. On trouve encore la même citation plus condensée dans *Zentralpark* : « Déduire l'aura comme projection dans la nature d'une expérience sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse » (*op. cit.*, p. 227).

tout à fait particulier où les choses nous font sentir leur regard, le laissent peser sur nous au point que, comme interpellés, nous levons la tête pour leur répondre. Nous cherchons alors dans la chose ou dans l'œuvre ce qui, ainsi mis en avant, reste toutefois invisible et continue de nous provoquer.

Une tache, une certaine forme d'agencement, rien de bien particulier et, encore moins, une représentation significative ; cette dernière s'avancerait-elle que la valeur accordée à sa démonstration ne dévoilerait pas la nature incidente et surprenante de l'affect qui nous a envahis. Seul s'impose le contexte ou le cadre de cette « rencontre » dans la composition duquel doit bien se trouver l'objet de notre confusion. Et notre perception, en effet, sollicitée par les présupposés inconnus de notre affection, ne peut que scruter un environnement auquel elle attribuera nécessairement des limites afin de parvenir à circonscrire ce qui la met ainsi à l'épreuve. L'exemple d'une telle disposition sensible se trouve bien décrite dans le célèbre poème de Baudelaire « À une passante » qui rend compte parfaitement de la fonction du contexte – en l'occurrence celui de la foule parisienne – dans la révélation de l'objet qui anime à la fois le désir du spectateur et la dynamique du poème.

« La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet,
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
[...]
Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudain renâître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? »⁴

⁴ Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Tableaux parisiens, XCIII.

Il est bien certain, en effet, que la passante produit d'autant plus d'impression sur le flâneur qu'elle se détache de la foule qui la porte au devant de la scène comme le ferait le fond d'un tableau pour un motif singulier. Et la disponibilité de l'esprit ou le relâchement de l'attention qu'on imagine facilement chez un promeneur lui permettent de se laisser surprendre par des mouvements d'affects qu'il ne contrôle pas entièrement. Certes, son regard s'est arrêté sur la femme soudainement mise en valeur dans l'espace d'une découpe perceptive ; et la séduction exercée par la « fugitive beauté » s'inscrit dans une représentation qui appartient à la réalité. Mais la représentation n'apparaît pas toujours à nos sens alors même que ces mouvements d'affects viennent nous surprendre, orienter notre attention et, par conséquent, structurer notre perception. C'est alors la question plus générale de l'œuvre d'art, entendue comme une sorte de démonstration désintéressée de ce qui, précisément, constitue notre perception en nous en faisant retrouver les mouvements originels accompagnés de leurs affects.

Rendre l'œuvre d'art au présent : le mouvement d'une gestation

La perception, selon Husserl, s'impose comme une détermination de l'aperception, autrement dit, et par rapport à celle-ci, elle la précise en faisant intervenir le jugement avec la reconnaissance de l'objet ; elle se situe donc pleinement dans le registre de la représentation selon le mode intentionnel particulier visé par la conscience (le mode du souvenir, le mode imaginant, etc.). On pourrait alors croire comprendre le trouble qui saisit l'« auteur-flâneur » du poème en le réduisant à la surprenante apparition de la femme qui fait comme une sorte de trouée dans la foule anonyme⁵. Mais le lecteur, en position de spectateur de la scène, ne peut participer directement, comme l'auteur, à la fascination qu'a

⁵ Voir l'analyse que fait W. Benjamin de ce poème dans *Sur quelques thèmes baudelairiens* et *Zentralpark*, *op. cit.*

exercée sur celui-ci le passage fugace de la femme. Bien plutôt, c'est à la vision globale de l'événement que lui fait participer sa lecture, vision qui lui fait voir tout à la fois le trouble du promeneur et l'objet qui l'a saisi. Ce n'est donc pas de la même représentation qu'il s'agit pour l'« auteur-flâneur » du poème et pour le lecteur qui, comme l'amateur de théâtre, se trouve, à travers le texte, « regarder » le promeneur qui regarde lui-même le spectacle de la rue. Spectateur d'un spectateur donc, et en cela nous pourrions nous demander si toute œuvre d'art, comme nous l'évoquons déjà, n'a pas nécessairement recours à cette figure pour exister en tant qu'œuvre ou bien encore pour constituer ces *Wirklichkeiten* dont parle Freud qui font la matière de l'émotion⁶. En effet, si, comme l'écrit Freud, ces réalités d'une nouvelle sorte, spécifiques du mode de création artistique, se comportent comme des reflets de la réalité (*Abbilder der Realität*), c'est bien qu'elles procèdent comme de véritables mises en scène puisqu'elles ne peuvent résulter que d'une découpe du monde, celle d'un thème privilégié ou celle d'un fragment d'expérience vécue. Dans les deux cas, et relativement à tous les genres artistiques – plastiques, musicaux ou littéraires –, cette nécessaire construction scénique entrerait, de notre point de vue, dans le processus plus général de la « présentification husserlienne » (*Vergegenwärtigung*), en d'autres termes dans une certaine manière non seulement d'appréhender mais encore de rendre effective la présence de l'objet. Et si la question renvoie naturellement à la nature de cet objet ainsi rendu « effectif » (*wirklich*) par le geste ou l'écriture de l'artiste, sans pour autant qu'on puisse le confondre avec la représentation qui ne fait, précisément, que le représenter – telle la passante de Baudelaire qui émeut bien au-delà de la seule vision

⁶ Voir S. Freud, « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique » (1911) : « Mais il [l'artiste] trouve la voie qui ramène de ce monde de la fantaisie à la réalité ; grâce à ses dons particuliers, il donne forme à ses fantaisies pour en faire des réalités effectives (*Wirklichkeiten*) d'une nouvelle sorte, auxquelles les hommes donnent cours en tant que précieuses copies (*Abbilder der Realität*) de la réalité. » (trad. P. Cotet, R. Lainé, OCF XI, p. 19).

du personnage –, elle renvoie donc encore au travail de composition spatial qu'exige l'objet, moins pour être vu que pour être effectivement présent.

Ce type de présence effective (on pourrait dire ce type d'effectivité) propre à l'objet du tableau comme à l'objet musical, par exemple, ne réside donc pas tout entier dans la représentation à laquelle il se trouverait comme assigné. La représentation apparemment la plus apte à le désigner peut engager le regardeur ou l'auditeur sur une fausse piste, celle de la dénotation entendue comme l'acceptation univoque du récit. Or, si la figure féminine surgie du poème nous impressionne au-delà de sa seule description, c'est bien qu'elle ne peut se confondre avec l'objet du poème et qu'elle n'en reflète qu'une occasion d'émergence. L'auteur l'exprime explicitement en concluant ainsi :

« Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! ».

Cette même chose fuyante et à jamais inaccessible déborde, bien évidemment, la seule évocation de la jeune femme et pourrait sans doute se prêter, dans son indicibilité même, à d'autres formes plus abstraites tel le « Ptyx » mallarméen ou l'ouverture de lumière qui sépare les masses de couleur dans les toiles de Rothko. La fulgurante traversée de la scène par la beauté féminine reste toutefois ce par quoi l'écrivain s'est trouvé interpellé pour dire la fugacité des choses et l'impuissance dans laquelle nous sommes face à l'inconnue qu'habite notre désir. Aussi bien, la représentation conserve-t-elle donc une fonction capitale bien qu'elle ne fasse qu'indiquer autre chose, celle de dévoiler les prémisses perceptives de l'artiste dont ce dernier reste lui-même inconscient mais qu'il sait nous faire partager en les rendant à la scène.

Porter le monde sur des tréteaux dans les limites d'une scène de théâtre, d'une surface cadrée, d'une installation spatiale, d'une feuille d'écriture ou d'une partition musicale relève d'une visée

intentionnelle esthétique appelée à maintenir, dans une forme de présence effective, la singularité d'une composition du monde. Et celle-ci appartient à l'artiste qui ne sait jamais à l'avance, même s'il s'appuie sur un « *disegno interno* », l'aboutissement de son œuvre. Le regardeur se trouve alors en face non pas d'une simple production définitivement achevée mais d'une production qui continue à rendre compte, au contraire, des aléas de sa gestation et de la fragilité de sa stabilité apparente. C'est ainsi qu'il peut participer de l'activité de l'artiste et accepter d'entrer dans sa vision du monde à la condition qu'elle s'inscrive dans un espace limité, cerné par les traits de découpe qui orientent et permettent le regard. Passer de la vision de l'œil au regard de l'intention serait le don de l'artiste au public et le risque qu'il prend dès lors qu'il témoigne de la constitution de son rapport au monde. En effet, pourvoyeur de représentations, que celles-ci soient figuratives ou abstraites (l'abstraction désignant, par ailleurs, dans l'art contemporain, une dissociation entre la représentation et la signification plutôt que la non figuration), l'artiste donne à voir ou à entendre sa propre organisation perceptive dont il ne connaît pas lui-même les ressorts. C'est dire qu'il laisse apparaître sur la toile ou dans le rythme musical la structuration même de sa perception lorsque celle-ci, pour suivre encore Husserl, faisait partie du mouvement incessant des « éléments originaires de monde » qui se faisaient et se défaisaient en des unités synthétiques, telles les premières ébauches non encore fixées d'un rapport au monde⁷. Et si l'œuvre d'art nous sollicite activement dans le lien à la fois sensible et cognitif qu'on s'efforce d'entretenir avec elle, c'est aussi parce que, dans son achèvement qui la fait œuvre, elle présente toujours une sorte d'infinité qui nous invite à de multiples interprétations au travers desquelles, précisément et paradoxalement, apparaît et persiste son identité. C'est la conception de Luigi Pareyson, par exemple, qui, posant la simultanéité de l'invention et de l'exécution dans sa notion de « formativité », en-

⁷ Voir la question du prédonné et de la synthèse passive chez Husserl.

visage la question de la différence des interprétations de l'œuvre comme un passage obligé qui permet de révéler, paradoxalement, la permanence de son identité véritable.

« Celui qui transpose doit en effet tenir compte de la nature de la nouvelle matière, savoir en suivre et développer les potentialités, en interpréter les caractéristiques, en favoriser les vocations : de cette façon naît la possibilité d'effets nouveaux et inattendus de l'œuvre qui s'offre ainsi comme inédite et inaccessible, en révélant des caractères insoupçonnés qui lui sont pourtant propres, des propriétés originales et impensées, des qualités que l'on ne voit pas bien d'abord ou qui sont tout bonnement latentes. »⁸

Aussi bien, ce caractère infini de l'œuvre n'est-il pas à confondre avec celui d'inachèvement. Il montre le processus de présentification toujours en action à travers les différentes matières qui se prêtent à ses transpositions, et rend manifestes à la fois les potentialités qui l'animent et les éléments qui fixent son identité. Rendre l'œuvre au présent, c'est alors dans la découpe du monde qui lui donne son support, la doter du mouvement même de sa gestation dans un effet de distance qui autorise le public à s'y reconnaître.

Les représentations primitives du hors-scène

On connaît la surprise que peut provoquer la reviviscence de certaines sensations dont on ne parvient pas à déceler la cause, et ceci en des occasions apparemment sans rapport avec elles. Certes, pour dire les choses très rapidement, on tente d'en mettre au jour les motifs à travers l'association libre des idées qui porte au conscient les représentations refoulées, et par là même réorganisent nos affects et modifient notre économie psychique. On peut aboutir ainsi à une complète recomposition de la réalité, sa-

⁸ L. Pareyson, *Conversations sur l'esthétique*, trad. G. A. Tiberghien, Gallimard, Paris, 1992, p. 66.

chant que la question du narcissisme, à savoir celle de notre propre image, s'y trouve pleinement convoquée. Et à l'origine, celle-ci dépend, en fait, de la position que nous adoptons relativement à une image réelle que l'on porte en soi – celle de la rencontre avec le premier autre –, et qui ne se laissera appréhender qu'à travers le miroir sous sa forme virtuelle. Or, ce passage du réel à l'imaginaire ne s'opère pas sans qu'il en tombe quelque chose, un reste attaché à la jouissance primitive de cette première rencontre et que nous traiterons ensuite comme un manque⁹. Nous retrouvons alors, dans la version psychanalytique, notre problématique de la scène relative, cette fois, non plus à la distinction entre la scène du monde et la scène du spectacle mais bien à la distinction entre la scène du monde, occupée par notre image virtuelle tout empli de notre identification à l'autre, et le hors-scène réel, autrement dit impensable, pour lequel les repères symboliques restent définitivement absents. Et entre le monde et le réel, il y a encore « l'autre scène » de l'inconscient (*der andere Schauplatz*) dont on subit les effets de réel mais dont on énonce les effets d'imaginaire à travers le langage du monde. À son propos, par exemple, nous pouvons considérer le « sur la scène du monde je m'avance masqué » de Descartes¹⁰ comme une illustration de ce qu'il faut cacher au monde afin d'appartenir à l'ordre symbolique qui le définit. Mais la déclaration du philosophe peut encore indiquer un en deçà de l'« autre scène » et viser un spectateur anonyme originel que ne représenterait qu'une sorte d'œil primitif sans aucune possibilité d'expression ; il rejoindrait alors

⁹ Voir notre article « Le narcissisme et la question de l'originaire », *Psychanalyse*, n°9, 2007.

¹⁰ « De même que les comédiens, lorsqu'on les appelle, pour qu'on ne voit pas la rougeur sur leur front, mettent un masque ; de même moi, au moment de monter sur la scène du monde, où je n'ai été jusqu'ici que spectateur, je m'avance masqué. » Descartes, *Cogitationes privatae* (premier fragment), présentées et commentées par H. Gouhier dans : *Les premières pensées de Descartes, contribution à l'histoire de l'anti-renaissance*, Paris, Vrin, 1958, p. 67.

le hors-scène et poserait l'éternelle question de la venue au monde.

Un auteur comme Jean-Pierre Cléro, dans son ouvrage *Théorie de la perception*¹¹ (et dans la suite de ses commentaires humiens sur le théâtre entendu comme la spatialité de l'esprit), imagine l'espace théâtral comme une sorte d'ovoïde à deux foyers dont l'un serait occupé par le montage de l'intrigue et l'autre par le spectateur. En retrait des acteurs, on pourrait imaginer un œil, dont la rétine occuperait le fond de la scène, qui ne regarderait pas le public mais au-delà de celui-ci, derrière son dos, comme une sorte de regard aveugle ; ainsi happé dans une infinité, le spectateur aurait alors à trouver son point d'accroche, son propre foyer au sein de ce rayon qui le traverse et qui le maintient à distance de la scène, dans la prescience d'un hors-scène possible. J-P. Cléro insiste sur la nécessaire indication de cette extériorité radicale à la scène qui permet précisément au public d'en accepter le spectacle.

« Le spectateur voit la scène à l'envers en ce qu'il plonge son regard dans les forces de présentation qui paraissent l'ignorer, semblent anonymes [cet œil sur la scène qui regarde au-delà de lui], faute de quoi il ne croirait pas à l'intrigue et ne lui accorderait pas le minimum de réalité nécessaire pour qu'il s'intéresse à la pièce. D'une certaine façon, le théâtre répète ce qui se passe dans la perception ordinaire. Il faut bien que la perception rencontre un fond d'inhumanité pour qu'elle croie à la réalité de ce qu'elle voit. »¹²

Telle serait, en effet, la condition de tout spectacle, et de toute œuvre d'art dans la mesure où elle procède non seulement d'une mise en scène, mais encore et d'abord d'une mise *sur* la scène qui « donne à voir », autrement dit qui permet la formation du regard relativement à un espace symboliquement circonscrit. Ainsi, à la

¹¹ J-P. Cléro, *Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, 2000.

¹² *Op.cit.*, p. 279.

figure en abîme du spectacle dans le spectacle que nous avons évoquée pour caractériser le théâtre – et avec lui l'œuvre d'art en général, même si la diversité de ses modes d'expression en rend l'idée moins évidente –, nous devons donc encore adjoindre celle de la limite scène/hors-scène, dès lors que ce dernier lieu, impensable et inaccessible, amène à s'identifier à l'humain.

On comprend mieux la fonction indispensable du cadre à l'intérieur duquel peut se dérouler le spectacle du monde, et plus exactement « le spectacle du spectacle du monde ». Le théâtre démontre – de manière plus didactique que les autres modes artistiques – combien l'œuvre d'art témoigne de cette spatialité de l'esprit, pour reprendre Hume, au sens où sa dynamique résulte de la mise en forme symbolique de ce qui menace toujours de quitter la scène et qui, cependant, singularise notre rapport au monde. En effet, la question persiste de la mise *sur* la scène comme on dirait du jeté des couleurs sur la toile ou de l'alignement des sons sur la portée musicale. Cette entrée dans le monde de l'expression répéterait-elle alors cette première entrée dans le monde de l'humain relative au passage du réel au symbolique que nous évoquions précédemment dans une perspective plus lacanienne ? Dans cette vue, notre analyse du poème de Baudelaire, de la même façon que celle du spectacle théâtral, nous a fait entrevoir un au-delà de la représentation (*Vorstellung*) – au-delà de la seule apparition de la « passante » – que la conclusion du poème exprime sous la forme de la fugacité des choses et d'un manque impossible à combler. Et si le poème continue de nous affecter après plusieurs lectures, c'est donc qu'il transcende l'événement même de la représentation pour désigner nommément le ressort qui l'habite et qui nous interpelle tout à la fois, à savoir la nostalgie propre au désir qui ne cesse de dépasser son objet vers un « toujours au-delà » inaccessible et indéfini. Un trait de beauté fulgurant a fait irruption sur le devant de la scène du monde comme pour mieux dévoiler en relief le trou qu'il recouvre, celui-là même qui nous ramène aux conditions de notre venue à l'expression. L'image réelle que l'on porte en soi, héritée

de notre première rencontre avec l'Autre extérieur, porte sur elle tous les stigmates des premiers traits qui caractériseront notre rapport ultérieur à l'autre semblable. Et ces traits, que Lacan nomme encore des « insignes », seront comme les rappels d'une jouissance originelle de laquelle nous avons été définitivement coupés dès lors que nous sommes montés sur la scène du monde et en avons intégré la loi symbolique.

« Or, la dimension de la scène, écrit Lacan dans le séminaire *L'angoisse*, dans sa division d'avec le lieu, mondain ou non, cosmique ou non, où est le spectateur, est bien là pour imager à nos yeux la distinction radicale du monde et de ce lieu où les choses, fût-ce les choses du monde, viennent à se dire. Toutes les choses du monde viennent à se mettre en scène selon les lois du signifiant, lois que nous ne saurions d'aucune façon tenir d'emblée pour homogènes à celles du monde. »¹³

Nous pouvons alors revenir à la question de la nature de la représentation qui troue en quelque sorte la toile de fond de la foule anonyme du spectacle du monde pour nous signaler qu'il y a bien là quelque chose, mais on ne sait pas quoi et, en tout cas, quelque chose qui n'est certainement pas la représentation elle-même. Celle-ci, bien sûr, n'est que le représentant d'une représentation bien plus primitive (le fameux « *Vorstellungsrepräsentant* » freudien), rendue délibérément inaccessible parce qu'appartenant au fonds originaire d'une sensorialité qu'on ne peut que reconstruire de manière fictive. Pour Lacan, ces représentations primitives trouveront à s'organiser selon les possibilités du signifiant et participeront de la structure de l'inconscient. Aussi bien, ce à quoi nous avons affaire en termes de représentation, c'est aux représentants de représentation, susceptibles de refoulement, et qui rendent compte de la singularité de notre perception quant aux éléments de la réalité qui la font réagir. Autrement dit, ces repré-

¹³ J. Lacan, *Le séminaire*, Livre X : *L'angoisse* (1962-1963), Paris, Seuil, 2004, pp. 43-44.

sentants de représentation constituent notre perception même dans sa manière d'appréhender le monde, portés par des représentations inconscientes inaccessibles mais qui ne cessent pas pour autant de produire des effets. Ces derniers seront donc à l'œuvre dans l'activité de création, quel qu'en soit son genre, et hypnotiseront le public en lui montrant la structuration de l'œuvre en train de se faire à travers le phénomène d'expression qui rend compte de l'humain.

Si Lacan propose une évocation de l'originnaire à travers la question du hors-signifié qu'est la Chose (*das Ding*) et de la jouissance primitive qui s'ensuit, il présente l'inconscient comme une structure qui, relativement aux représentations primitives déjà évoquées, rendra compte de celles-ci en termes de signifiant. Et c'est le signifiant qui, comme par un mouvement à rebours, donnera lieu à la résurgence de la représentation et de l'affect primitifs en des formes déjà proches de l'expression. Dans une visée différente, à la fois descriptive et génétique (et non pas métapsychologique), la phénoménologie d'inspiration husserlienne s'efforce de reconstruire un originnaire de la venue au monde, autrement dit du « il y a », en mettant en présence une conscience passive, c'est à dire antéprédicative, et un monde, tous deux traversés par des flux de composition instables (la « métastabilité »), toujours en mouvement, et qui finissent par s'individualiser en des formes fixes qui ne cessent, pour autant, d'indiquer leur mouvance potentielle. C'est cette dynamique qui constituerait la « force » d'un tableau, toujours en train de montrer au public cela même qui le fait advenir¹⁴. Mais ce qui ferait se rejoindre la pers-

¹⁴ Voir, à ce propos, l'article si démonstratif de J. Garelli, « L'entrée en démesure », *Epokhè*, n°5, J. Millon, 1995, p. 131 : « Or, c'est à partir de la globalité du tableau, vécue par le peintre dans la métastabilité de sa conception préindividuelle, chargée d'un potentiel de formes à conquérir que les détails, reléguant au deuxième plan leur signification instituée d'objets, se mettent en place. Ce qui fait que c'est toujours à partir d'un horizon de présence préindividuelle, c'est-à-dire, à partir de la présence tourbillonnaire de la composition que l'ensemble du tableau se précise progressivement dans ses formes et ses objets à venir. »

pective psychanalytique et la perspective phénoménologique (dans leurs intérêts mais non pas dans leurs objectifs), c'est la question de la nostalgie (*Sehnsucht*) qui a trait à l'objet perdu de la jouissance pour l'une, et à la faille interne du « schématisme » phénoménologique pour l'autre (sorte d'organisation primitive du « il y a »). Issu d'un registre proto-ontologique indifférencié, le schématisme phénoménologique, dans sa dynamique de composition perpétuellement mobile – ce schématisme même qui se retrouve dans la dynamique de mise en forme des œuvres d'art –, laisse à découvert l'affect qui le caractérise, et qui témoigne de son aspiration à retrouver le fonds originaire dont il s'est distingué. La nostalgie proviendrait donc de cet écart interne au schématisme et conforterait la croyance en ce fonds originaire qui l'aurait précédé et vis-à-vis duquel le schématisme ne cesserait d'expérimenter ses potentialités de structuration. Ainsi M. Richir décrit-il la nostalgie :

« Toujours incessamment reprise par les articulations schématiques qui y induisent à distance ses « modulations », l'aspiration infinie s'atteste seulement en ces dernières, qui témoignent à la fois de l'irréductibilité de l'écart interne au schématisme, et de l'impossible saturation, non seulement de l'aspiration infinie elle-même, mais encore de ses « modulations » ou affections. »¹⁵

Aussi bien l'œuvre d'art, du point de vue psychanalytique comme du point de vue phénoménologique, – et l'on pourrait rencontrer, de manière analogique, la même analyse en littérature et en philosophie – se construit-elle en fonction de ces lignes de

¹⁵ M. Richir, « Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité », *Annales de Phénoménologie*, 2004/3, p. 166. L'origine de l'affection, du point de vue phénoménologique, donnerait lieu à un développement à part entière. Pour M. Richir, elle serait issue de cet écart interne au schématisme phénoménologique que rend manifeste la *Sehnsucht*. Mais l'affection est aussi porteuse de sens (non pas du sens) ; c'est dans la tension qui la constitue qu'elle fait surgir du sens relativement à la limitation dont elle pâtit par rapport au proto-ontologique originaire.

composition primitives qui « actionnent » les diverses représentations sur lesquelles elle s'appuie. Et, poussé par ces forces agissantes dont il ignore la provenance, l'artiste s'exécute au sens où il met en scène – et ceci vaut pour tous les genres artistiques – sa propre trame affectivo-perceptive à laquelle s'identifie le public, non seulement du fait des résonances propres aux représentations qu'il sélectionne mais encore, et bien plutôt, du fait du pouvoir qu'ont celles-ci de rendre compte de notre advenue au monde de l'humain. La fonction de l'art s'en trouve ainsi définie et confortée dès lors que l'art, quels que soient les aléas de sa définition, révèle dans un rapport de complet désintéressement, notre nécessaire implication dans la civilisation.

Références

BAUDELAIRE CH., *Les fleurs du mal*, Tableaux parisiens..

BENJAMIN W., Sur quelques thèmes baudelairiens (1939) in Walter Benjamin, Charles Baudelaire, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1990.

DESCARTES, *Cogitationes privatae* (premier fragment), présentées et commentées par H. Gouhier dans : *Les premières pensées de Descartes, contribution à l'histoire de l'anti-renaissance*, Paris, Vrin, 1958.

CLÉRO J.-P., *Théorie de la perception*. De l'espace à l'émotion, Paris, PUF, 2000.

FREUD S., « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique » (1911), trad. P. Cotet, R. Lainé, OCF XI.

GARELLI J., « L'entrée en démesure », *Epokhè*, n°5, J. Millon, 1995.

GEIGER M., *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique* (1913), Mémoires des Annales de Phénoménologie, vol. II, 2002.

LACAN J., *Le séminaire*, Livre VI : *Le désir et son interprétation*, 1958-1959.

–*Le séminaire*, Livre X : *L'angoisse* (1962-1963), Seuil, Paris, 2004

LAMBOTTE M.-C., *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.

–*Effets de cadre. De la limite en art*, PUV, 2003.

–« Le narcissisme et la question de l'originaire », *Psychanalyse*, n°9, 2007.

PAREYSON L., *Conversations sur l'esthétique*, trad. G. A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992.

RICHIR M., « Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité », *Annales de Phénoménologie*, 2004/3.

Lacan, Laban : topologie de la danse

VÉRONIQUE FABBRI

Résumé

Le texte qui suit se propose d'explorer les relations entre les figures du désir dans la danse et les figures topologiques telles qu'elles apparaissent dans le Séminaire X de Lacan. L'usage de la topologie chez Lacan évoque celui qu'en propose Laban en marge de son travail sur la notation du mouvement. Nous ne retiendrons de la topologie que ces quelques figures, sans prétendre cerner le champ de cette géométrie : l'expression « topologie de la danse » signifie que la danse met en question une image de l'espace et du corps pour articuler d'une manière qui lui est propre le réel et le symbolique. Se dégage ainsi l'idée d'une spatialité paradoxale, faite de surfaces signifiantes et de torsions, qui transforme la géométrie classique de la scène et la physique du mouvement.

S'interroger sur l'activité artistique plutôt que sur le mode d'existence de l'œuvre, c'est poser la question du désir à l'œuvre dans la création. Qu'il s'agisse d'« apporter » son corps, comme le dit Merleau-Ponty à propos de Cézanne, de « rendre au corps » ce qui en a été prélevé, comme le dit Deleuze à propos de Godard, ou de mettre le corps dans le poème comme le suggère Henri Meschonnic, c'est toujours au corps que se rapporte l'activité artistique. Ce désir de rendre au corps ce qui lui est dû semble souvent se nouer à l'expérience de ce qui nous manque en fait de corps. Par quoi l'artiste risque bien de paraître côtoyer

les pathologies qui affectent le rapport d'un sujet à son corps, ce qui, parfois, est effectivement le cas. Mais ce qui nous intéresse dans ce rapport au manque, c'est que l'art ne cesse d'y chercher des réponses, d'en formuler la question.

Questionnant son rapport au corps, l'artiste pose au fondement de son activité un rapport originaire à l'espace. « Apporter » son corps, c'est ici tenter de conjointre à nouveau, ou un peu mieux, l'existence spatiale du corps à celle de la parole et du sens. Il semble que l'activité artistique ne soit possible qu'à dépasser l'esthétique transcendantale kantienne, les distinctions du temps et de l'espace, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'étendue et de la pensée. Il ne s'agit pas de donner une forme sensible à la pensée, comme si cette dernière relevait d'abord de la pure idéalité, mais de retrouver un mode satisfaisant d'articulation du corps à la signification, comme mode d'existence nécessaire de ce corps. C'est en quoi le désir d'art acquiert la consistance d'un désir constitutif de tout sujet.

Ces propositions liminaires restent pourtant ambiguës : elles pourraient sembler vouloir dire que l'artiste a un rapport originaire et fondateur à la spatialité parce qu'il est question dans son activité de son rapport au corps et que le corps est « étendu », « dans » l'espace, « dans » un lieu. C'est sur ce point que les injonctions de Lacan aux philosophes peuvent ici nous être précieuses.

« Il conviendrait, dirai-je, que les philosophes fissent leur travail, et osent formuler quelque chose qui vous permettrait de situer vraiment à sa place l'opération que je vous indique en disant que j'extrais la fonction de la cause du champ de l'esthétique transcendantale. »¹

Extraire la fonction de la cause du champ de l'esthétique transcendantale, c'est extraire radicalement la pensée du désir et

¹ J. Lacan, *Séminaire, livre X, L'angoisse*, Seuil, 2004, p. 327.

de l'activité esthétique des présupposés d'une philosophie du corps et de l'espace qui coïncide trop facilement avec nos expressions et intuitions communes. C'est pourquoi l'effort de Lacan pour proposer les éléments d'une autre pensée de l'espace passe par l'usage de figures topologiques, dont le sens souvent semble difficile à saisir, mais qu'il importe d'éclaircir. Par la topologie, Lacan entend se référer à une géométrie qui excède les possibilités de la représentation et de l'imagination, à l'inverse de la géométrie classique qui y trouve un point d'appui. Les figures topologiques, déroutant nos repères usuels (séparation de l'intérieur et de l'extérieur, de la surface et du volume), invitent à transformer les catégories et les formes de l'intuition à travers lesquelles nous pensons le plus souvent le rapport du corps à l'espace. Cet usage de la topologie intervient tardivement, après que Lacan a déjà fortement insisté sur l'importance de l'énergétique freudienne : l'analyse du rêve conduit à penser la signifiance comme un système d'intensités, un transfert d'énergie, qui prend l'allure d'une série signifiance de déplacements d'accents. S'affirme ainsi une matérialité de la pensée, constitutive d'une parole « pleine », qui ne manque pas de corps, précisément parce qu'elle résonne de ce qui nous manque.

Cette démarche rencontre une pensée de la danse fondatrice de la danse moderne, développée par le chorégraphe Laban. Quelques textes récemment traduits² montrent qu'il n'hésite pas à recourir à ces figures, mais surtout, l'ensemble de son œuvre tente de saisir le mode de symbolisation propre à la danse à partir d'une physique de l'énergie, et comme la composition d'une série d'accents, un jeu d'intensités.

De Lacan à Laban, on peut ainsi repérer quelques analogies significatives, bien qu'elles restent souvent des analogies, tant la pensée de Laban est intuitive, peu formalisée, lorsqu'il s'agit d'autre chose que de l'analyse et de la notation. Mais c'est préci-

² R. Laban, *Espace dynamique*, trad. Schwartz-Rémy, « Nouvelles de danse », Contredanse, 2003.

sément le fait que cette réflexion sur la topologie reste en quelque sorte en marge, ou « au bord » de sa réflexion sur l'énergétique du mouvement qui nous intéresse ici. Quelque chose d'une autre pensée de l'espace et du temps s'élabore au contact d'une analyse du mouvement dansé, comme si la danse, dès que l'on s'efforce de la penser, nous forçait à sortir d'un cadre dans lequel elle n'est jamais véritablement rentrée, et qui est celui de l'esthétique kantienne, entée sur l'esthétique transcendante.

Une physique de la pensée

Si l'on veut répondre à l'injonction de Lacan, il convient, semble-t-il, de prendre le problème à l'envers : non pas de montrer que la pensée doit trouver sa bonne articulation au corps, mais de montrer en quoi elle est elle-même déjà spatiale, ou plutôt spatialisante, et en quoi l'espace est toujours déjà noué au symbolique, le symbolique toujours déjà local.

C'est dans le *Séminaire X*, consacré à l'angoisse, que cette question et ses enjeux se trouve posée avec le plus de force et qu'elle y trouve aussi des éléments de réponse décisifs. Dans son livre consacré à Lacan, Bernard Baas met en évidence les transformations radicales de l'esthétique kantienne qui résultent des réflexions de Lacan :

« Il n'y a d'objets spatiaux et temporels que parce que l'expérience est espacement et temporalisation ; et l'expérience n'est telle que parce qu'elle est secrètement hantée par le regard et la voix. Autrement dit (et c'est en quoi il y a *retournement* de la thèse kantienne) : ce qui est premier et originaire, ce ne sont pas l'espace et le temps comme formes *a priori* de l'intuition ; mais ce sont le regard et la voix. Espace et temps doivent eux-mêmes être dérivés du regard et de la voix. S'il y a, pour le sujet, des phénomènes spatiaux et temporels, c'est parce que le sujet est lui-même déjà porté par

l'espace et la temporalisation, c'est-à-dire par le regard et la voix dont on a montré qu'il faut les assigner au champ de l'Autre. »³

Si le regard et la voix engendrent temps et espace, ce n'est pas simplement comme conditions physiques de la perception (de l'espace ou du temps) : cela signifie que la perception de l'espace et du temps est toujours déjà imprégnée d'une relation à l'Autre et structurée par le désir. Voix et regard appartiennent au champ des objets que Lacan nomme « *objet a* ». L'*objet a*, si on veut le définir sommairement, est une partie du corps qui n'accède pas au symbolique, mais qui constitue la matrice de la relation au symbolique. L'expérience originaire du corps est l'expérience d'un corps enveloppé en lui-même, mais percevant l'Autre comme la source d'un désir dont il dépend : ainsi, le nouveau-né se trouve séparé du placenta qui appartient à son corps, non au corps de la mère, mais du même coup aussi du désir avec lequel il était en relation indirecte. Le nourrisson, quant à lui, fait corps avec la mamme qui lui « appartient » en quelque sorte, mais se trouve ainsi en relation avec le désir de la mère. Ce qu'il craint, nous dit Lacan, ce n'est pas tant la séparation d'avec l'objet que le tarissement du sein. L'*objet a* est donc un morceau de corps investi du désir de l'Autre (et non l'objet du désir). Comme tel il ne peut être « objectivé », faire l'objet d'une représentation : il lui manque alors ce qu'il était, relation au symbolique. Mais c'est cette relation première sur laquelle se fonde la possibilité du symbolique, comme ce qui se trouve investi toujours déjà dans un morceau de corps.

L'*objet a* est donc constitué de la coupure, non son résultat. En lui se maintient virtuellement la relation entre le réel et le symbolique, relation qui suppose une séparation et une autonomie du symbolique. Le symbolique est en effet ce qui rend possible la

³ B. Baas, *Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie*, éd. Peeters & Vrin, Louvain-Paris, 1998, p. 149.

relation en même temps que la distance avec l'autre, et du même coup la relation aux autres comme structure de l'espace et le temps. C'est la séparation qui rend possible la relation, en tant qu'elle dure, se répète, dans le temps et l'espace. L'expérience spatio-temporelle est l'expérience de l'absence et du vide qui rend possible la coexistence des singularités, leur entr'espacement. Rien ne représente mieux la structure de cet objet que le regard qui ne voit pas, le blanc de l'œil, la taie, ou la voix qui n'articule rien mais résonne dans le vide. Ou encore le phallus évanescent. Bref, ce qui manque là où on l'attendait, et qui est « ailleurs que là » où nous l'attendions.

On peut ainsi considérer que l'espace « réel » est ce qui manifeste le manque, ou plutôt le recèle comme la condition de possibilité de l'espace représenté. L'espace représenté est celui de la scène sur laquelle le monde vient à se dire, mais cet espace n'existe que par ce qu'il laisse de côté, le réel, et qui cherche à se dire, soit le morceau de corps après qu'il a chu de sa relation à l'Autre. Sur cette scène, l'imaginaire prend en quelque sorte la place du réel, produisant des images leurrantes du corps et de l'espace. Loin que l'image puisse, comme pour Kant, être une médiation nécessaire entre les concepts et le sensible elle est ce qui constitue un écran entre le langage et le corps. Le langage demeure abstrait tant qu'il ne retrouve pas le chemin du réel, et le monde reste en marge d'une scène qui abandonne sous forme de déchets la livre de chair qu'il lui faudra bien pourtant re-présenter un jour.

« La dimension de la scène, dans sa division avec le lieu, mondain ou non, cosmique, ou non, où est le spectateur, est bien là pour imager à nos yeux la distinction radicale du monde et de ce lieu où les choses, fût-ce les choses du monde, viennent à se dire. Toutes les choses du monde viennent à se mettre en scène selon les lois du

signifiant, lois que nous ne saurions d'aucune façon tenir d'emblée pour homogènes à celles du monde. »⁴

En marge de cette mise en scène se constitue l'histoire dans son épaisseur : l'histoire, c'est la sédimentation de ce qui reste et qui n'a pas trouvé à se dire. La symbolisation laisse des résidus, et l'ensemble de ces résidus, c'est le monde réel à proprement parler.

« Tout ce que nous avons appelé le monde au cours de l'histoire laisse des résidus superposés, qui s'accumulent sans le moindre souci des contradictions. Ce que la culture nous véhicule comme étant le monde est un empilement, un magasin d'épaves du monde qui se sont succédées et qui, pour être incompatibles, n'en font pas moins excessivement bon ménage à l'intérieur de tout un chacun. »⁵

On pourrait en conclure qu'il y a là une forme de platonisme chez Lacan, une critique de l'image en tant qu'elle prend la place du réel. Retrouver le réel pourtant ne se conçoit chez Lacan qu'en termes non platoniciens : le symbolique, le langage en particulier, a lui-même une dimension spatiale et matérielle, par laquelle il reste apparenté au corps.

Lacan conserve ainsi le principe d'une esthétique transcendante en ce que l'espace « réel » est la condition de possibilité de l'espace représenté ; comme tel, il échappe à la représentation, mais on peut, comme le fit Kant dans son esthétique transcendante, en former une intuition approximative. Lacan la cherche pour une part du côté de l'art rituel, mais aussi classique (les paupières de Bouddha, la voix de Yahvé, le shofar, les yeux aveugles d'Œdipe) : l'art constituerait ainsi une exploration des relations de l'espace réel à l'espace symbolique. Pour une autre part il en cherche l'intuition dans les figures topologiques, ruban de Möbius, bouteille de Klein, tore etc.

⁴ Lacan, Séminaire X, L' « Angoisse », Paris, Seuil, 2004, pp. 43-44.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

Les figures topologiques possèdent en commun avec l'*objet a* de se situer à la limite inassnable de l'intuition et du symbolique.

« Pour ajouter une cheville à cette dialectique, j'ai essayé l'année dernière de l'articuler autour d'une figure empruntée au domaine ambigu de la topologie, qui amincit à l'extrême les données de l'imaginaire, et qui joue sur une sorte de trans-espace, dont tout laisse à penser en fin de compte qu'il est fait de la pure articulation signifiante, tout en laissant à notre portée quelques éléments intuitifs. »⁶

Ainsi, le ruban de Möbius ne se laisse-t-il pas comprendre à partir de sa représentation en deux dimensions. Dans cette représentation, il apparaît bien que le ruban a deux faces, et il faut y ajouter le discours mathématique ou l'expérience du mouvement pour comprendre que la torsion produit une surface étrange qui instaure un continu entre l'intérieur et l'extérieur, situation comparable à celle de l'enfant qui a une relation à l'extérieur, tout en restant lové dans un espace dont il ne sort pas. Le ruban de Möbius donne ainsi l'intuition de l'espace réel où s'opère le nouage du réel et du symbolique, mais aussi du même coup, de la spatialité du symbolique.

« L'insecte qui se promène à la surface de la bande de Moebius, s'il a la représentation de ce qu'est une surface, peut croire à tout instant qu'il y a une face qu'il n'a pas explorée, celle qui est toujours à l'envers de celle sur laquelle il se promène. Il peut croire à cet envers, alors qu'il n'y en a pas, comme vous le savez. Lui, sans le savoir, explore la seule face qu'il y ait, et pourtant, à chaque instant, il y a bien un envers.

Ce qui lui manque, pour s'apercevoir qu'il est passé à l'envers, c'est la petite pièce qu'un jour j'ai matérialisée, construite, pour vous la mettre dans la main, celle que vous dessine cette façon de couper le cross cap. Cette petite pièce manquante, c'est une sorte de court-

⁶ *Ibid.*, p. 51.

circuit qui l'amènerait, par le chemin le plus court, à l'envers du point où il était l'instant d'avant. »⁷

La structure du ruban de Möbius caractérise la relation étroite du symbolique et du réel, plutôt que celle d'un réel coupé du symbolique. La chaîne symbolique elle-même a, selon Lacan, la structure en anneaux d'un ruban de Möbius que l'on aurait plusieurs fois coupé et recoupé : on sait que si on coupe selon la longueur un ruban de Möbius, on obtient un anneau à double torsion, et non deux anneaux, et que si on recoupe cet anneau, on obtient deux anneaux « emboîtés ». Le symbolique a une structure topologique, premièrement parce qu'il a une existence spatiale, locale : le langage se constitue d'un système synchronique de phonèmes et en ce sens, il a une forme d'existence spatiale. Deuxièmement, il se constitue en chaîne signifiante selon le principe des anneaux scellés les uns aux autres, empiétant les uns sur les autres dans la phrase, au lieu de conserver le caractère discret des signes de la langue : « anneaux dont le collier se scelle dans l'anneau d'un autre collier fait d'anneaux »⁸.

Si le symbolique se trouve coupé du réel au point que l'on pense ne pouvoir jamais dire ce qu'il en est réellement du désir, ce n'est pas qu'il consiste en une structure radicalement hétérogène à celle du réel. C'est que la série des coupures nécessaires à partir desquelles le sujet peut constituer sa propre singularité le laisse d'abord désuni, incoordonné, et laisse place à une unité imaginaire. L'image de soi et des autres prend la place vide d'un réel qui n'est pas encore parvenu à s'articuler correctement, et qui ne le peut sans passer par cette série de coupures : elle est donc un moment nécessaire et inévitable de la constitution du sujet, mais elle représente aussi le risque majeur d'un oubli définitif du désir dans sa réalité.

⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁸ J. Lacan, *Écrits I*, Seuil, coll. Points, 1999, p. 499.

« Le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa réalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. »⁹

Retrouver une parole pleine, c'est donc travailler contre le prestige et le leurre des images, redonner au langage sa teneur ou son intensité par laquelle il rejoint le nœud initial du corps au langage ou à l'Autre.

Cette dimension spatiale et matérielle du langage, que Lacan pense à partir de la structure particulière des figures topologiques, il l'a d'abord mise en évidence comme un des apports majeurs de Freud. Dimension matérielle du langage ne signifie pas biologisation des processus mentaux, même si Freud parle en termes de traces mnésiques :

« La biologie freudienne n'a rien à voir avec la biologie. Il s'agit d'une manipulation de symboles en vue de résoudre des questions énergétiques, comme le manifeste la référence homéostatique, qui permet de caractériser comme tel non seulement l'être vivant, mais le fonctionnement de ses appareils majeurs. C'est autour de cette question que tourne toute la discussion de Freud – énergétiquement, le psychisme, qu'est-ce que c'est ? »¹⁰

Le langage n'est pas seulement l'articulation de concepts, mais une organisation des phrases et du discours, de la pensée selon une énergétique qui modifie, module et déplace les accents, donc le sens de ce qui se dit. L'analyse du rêve n'est pas une analyse d'images plus ou moins codifiées, mais l'analyse de leurs rapport

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ J. Lacan, *Le Moi, op. cit.*, p. 109.

énergétiques : comment une image condense d'autres images, recueille par déplacement l'intensité d'une autre image, comment un mot condense une série d'images, etc.

« Il découvre le fonctionnement du symbole comme tel, la manifestation du symbole à l'état dialectique, à l'état sémantique, dans ses déplacements, les calembours, les jeux de mots, rigolades fonctionnant toutes seules dans la machine à rêver. »¹¹

L'interprétation des rêves et l'écoute du discours constitue ainsi une sorte de court-circuit par lequel on passe de l'image à la dynamique et l'énergétique d'un discours. Le sens est lié au mouvement de la pensée : transpositions, glissements, condensations, déplacements. Les images deviennent signifiantes par l'énergie qui s'y investit et par la manière dont elle circule, rythmique de la pensée, qui est inséparable de sa dimension spatiale. On peut donc aisément penser inversement qu'un art du mouvement rythmé comme la danse procède d'une manière analogue à un court-circuitage des images et figures pour produire une signification au plus près du réel, de ce qui cherche à se dire, mais échappe au langage ossifié. Sans pour autant prétendre qu'elle remplace ou prend le relais du langage puisqu'aussi bien celui-ci procède d'une spatialité essentielle à sa signification.

Laban, la danse et l'énergie pulsionnelle

La problématique qui constitue le point de départ de notre réflexion peut cependant paraître peu pertinente pour la danse : distinguer l'activité artistique et l'œuvre ne semble pas nécessaire dans ce cas. On insiste souvent sur le fait que la danse ne fait presque jamais œuvre : même lorsqu'un ballet est noté, la notation est tellement incomplète (au regard d'une partition musicale), et l'interprète tellement déterminant, qu'il ne reste que peu

¹¹ *Ibid.*, p. 110.

de chose de ce qui eut lieu. Ce peu de chose n'est cependant pas rien : même un argument littéraire détermine la configuration possible d'un ballet, et la mémoire et les images qu'on en conserve singularisent ce qu'il faut bien appeler une œuvre. De là cependant à distinguer entre l'activité artistique et l'œuvre, il semble que l'on fasse fausse route.

Pourtant cette distinction est opérante, en danse comme ailleurs, au sens où la représentation scénique d'une danse diffère du travail d'élaboration qui la constitue : la danse scénique se présente dans un cadre spatial qui détermine celui de sa perception. Ce cadre spatial peut d'ailleurs consister dans une critique de la scène cubique et déplacer la danse dans un cadre naturel ou urbain, qu'il s'agisse de rues, de toits, de la surface de l'eau ou d'une piscine. Dans tous les cas, la danse se présente en fonction de ce cadre et celui-ci influe à la fois sur la danse et sur sa perception. On peut ajouter d'ailleurs que la danse qui s'élabore se construit elle aussi toujours à partir d'un cadre, studio ou lieu de fortune. Mais le travail de construction d'une danse mobilise un autre rapport à la spatialité que celui qu'engage l'espace architecturé où le danseur travaille. Le danseur rencontre aussi et avant tout cet espace réel dont nous parle Lacan, espace d'où peut surgir le manque de ce qui cherche à se dire.

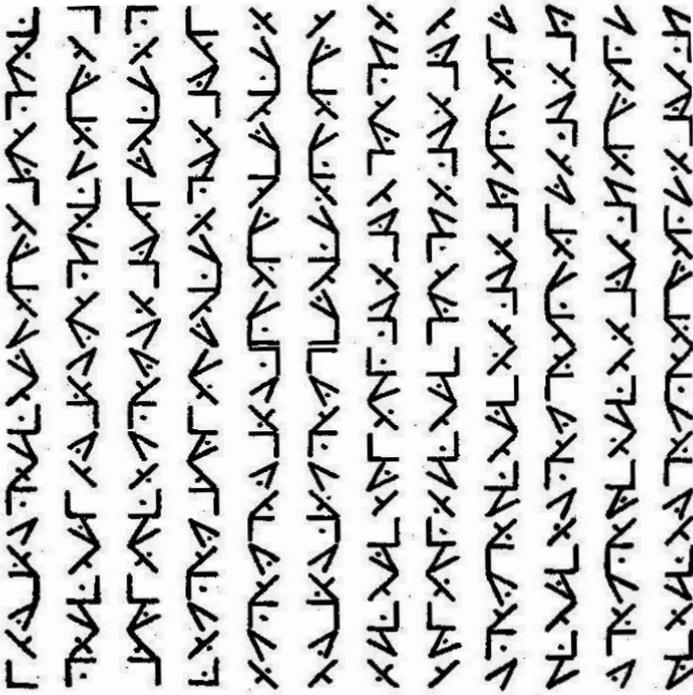
C'est d'abord en termes d'énergie ou de flux que cet espace peut se penser, et c'est le mérite de l'œuvre de Laban d'avoir mis en évidence ces deux aspects de l'espace auquel le danseur se confronte, et d'avoir tout particulièrement analysé le rapport dynamique du danseur à l'espace, que d'autres danseurs ou chorégraphes ont cherché à penser à travers le travail sur la respiration, la rythmique.

Cette dichotomie entre espace perçu – espace de la représentation – et espace dynamique traverse toute son œuvre et fonde la différence entre les deux systèmes de notation qu'il élabore durant de longues années. Le premier système, qui connaît plusieurs versions, concerne la notation de l'action, c'est-à-dire des déplacements, des positions, des directions, voire des gestes. Le se-

cond système concerne les qualités d'énergie engagées dans la danse : il fonde l'analyse des qualités expressives de la danse et l'idée d'un langage propre à la danse. Pourtant, dans les deux cas, ce qui caractérise le travail de Laban, c'est la dissociation progressive entre l'image et l'expression, la figure et le langage. On s'achemine vers l'idée d'un discours qui fait sens sans nécessairement représenter, et cela par ses qualités rythmiques, art de composer des intensités.

Dans un de ses premiers ouvrages consacrés à la notation, *Chorégraphie* (1926), malheureusement non traduit en français, cette dichotomie apparaît clairement. Une première partie est consacrée à la recherche d'une notation, qui tient compte du répertoire des pas et positions propres à la danse classique. Laban y présente pourtant une conception de l'espace du corps en mouvement qui s'affranchit de l'espace cubique : les mouvements et déplacements du corps y sont analysés à partir de la kinesphère, qui a la structure d'un icosaèdre. À partir de cette structure, Laban entend prendre congé de la scène cubique et des limitations qu'elle impose au danseur (faire face à la salle, et se mouvoir selon son architecture), mais les mouvements qu'il y analyse le sont en termes de déplacement qui rencontrent un vocabulaire fixé par la tradition française du ballet académique.

Le principe de la notation qu'il choisit diffère cependant notablement d'une notation comme la notation Feuillet par le fait qu'elle est dépourvue de tout caractère « mimétique » ou analogique, et vise plutôt à faire apparaître le caractère systématique possible de la combinaison de certaines séries de mouvement, qui apparaissent alors comme des « gammes ». Cette analyse et cette notation permettent, tout comme la kinesphère, de diversifier et de multiplier les combinaisons possibles de mouvement, en mettant l'accent sur les mouvements du tronc, courbures et inclinaisons, les mouvements au sol et les mouvements périphériques.



Aus Haupttrichtungen kombinierte Skalen in vier Schrägen über alle 24 Richtungen

Extrait de R. Laban, *Chorégraphie*¹² : pour connaître les autres systèmes de notation inventés par Laban, se référer à la Maîtrise du mouvement.

Mais c'est toujours par rapport à un espace architecturé, pré-construit (fût-ce virtuellement) que ces mouvements sont pensés : selon les axes du solide, les obliques tout particulièrement, et les différents axes et dimensions du corps. Toutefois cet espace prédonné n'est effectivement que le cadre d'une analyse pour des mouvements dont la qualité viennent du corps lui-même comme foyer d'énergie. Ainsi Laban souligne-t-il que certains mouvements viennent du centre du corps lui-même : « Nous nommons

¹² R. Laban, *Chorégraphie*, Eugen Diederichs, Jena 1926

« impulsions » les mouvements qui proviennent du centre du corps et ont la plupart du temps un caractère énergétique »¹³. D'autres mouvements proviennent inversement d'une tension (Spannung) qui ralentit ou contraint le mouvement.

À partir de cette distinction initiale s'élabore une combinatoire des différentes qualités de mouvement qui sera reprise dans la *Maîtrise du mouvement* : rapportées à la force, au temps, à l'espace ou au flux, ces deux qualités, tension et détente, produisent des éléments qualitatifs et expressifs de mouvement. On peut qualifier ces mouvements par des verbes qui suggèrent d'eux-mêmes la valeur expressive de leurs composantes¹⁴.

Ainsi, l'action signifiée par ces verbes devient-elle le qualificatif du mouvement : au lieu qu'un mouvement signifie une action, comme dans le mime, c'est le verbe qui précise la qualité du mouvement. Le mouvement du danseur ne représente pas une action, mais une intensité que l'on peut saisir analogiquement par un verbe. Certes, pour Laban, le langage est insuffisant pour dire les pulsions et les forces qui habitent l'homme. C'est le mouvement clairement composé qui peut exprimer ces intensités. Mais inversement, ces intensités, une fois composées, peuvent trouver un correspondant dans le langage. Le langage lui-même est un indicateur d'intensité.

Les verbes jouent donc le rôle de condensateurs : ils condensent une suite de mouvements qui sont eux-mêmes des composés d'attitudes envers le temps, l'espace, le flux, la force (bercer ne signifie pas qu'on mime le bercement, mais que l'on produit une série de mouvements d'une intensité analogue, de même, frapper ou tapoter). Une phrase de mouvements bien composée produit une « résonance » : elle conjugue une série d'accents qui produisent une intensité particulière. Le terme « Ballung » est ain-

¹³ R. Laban, « *Impulse nennen wir solche Bewegungen, die von der Körpermitte, dem Bewegungszentrum, ausgehen, und meistens einen stossartigen Charakter haben.* », *Choréographie*, Eugen Diederichs, Jena 1926, p. 39.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

si défini : « *les trois parties du corps se mouvant dans l'air composent une forme spatiale (analogue à un accord en musique), que nous nommons « résonance ». Les éléments de cette résonance ont entre des rapports harmoniques, bien qu'ils se soient formés comme une série* »¹⁵. C'est pourquoi les verbes sont mieux adaptés que les adjectifs pour caractériser ces qualités, car ils conservent dans l'image qu'ils évoquent l'idée d'une série d'attitudes subjectives déployées dans l'espace et le temps.

À bien des égards l'ensemble de ce travail sur la notation et sur la composition d'intensités du mouvement suggère un rapprochement avec le travail du rêve tel que Freud l'analyse, même si Laban apparemment n'avait pas vraiment lu Freud. Un tel rapprochement déjà opéré pour l'écriture par Lacan et Derrida semble presque aller de soi pour l'ensemble des arts : travail rythmique, condensation, déplacements, inversions forment le fond de toute pratique artistique en ce qu'elle opère sur un matériau spatio-temporel qui suggère ces jeux de glissements, de rapprochements, ces combinatoires, par quoi l'activité artistique a un caractère machinique. L'intérêt de ce rapprochement tient à ce que l'on peut concevoir ces combinatoires comme des recompositions de forces, et le fonctionnement machinique comme proche de celui du désir. Machines désirantes donc que les poèmes, les installations, la musique et bien sûr la danse.

Dans le cas de Laban, il serait possible d'approfondir cette analogie dans le cadre d'un travail dont on ne peut ici que suggérer quelques pistes. Tout d'abord, le principe de la notation labanienne du mouvement évoque de loin des hiéroglyphes, mais qui n'auraient pas de caractère figuratif : la codification de base qui en donne la signification est dépourvue de valeur mimétique et le sens se lit dans la composition d'ensemble. En outre, les tableaux combinatoires dont nous avons donné l'exemple ne peuvent donner lieu à une partition satisfaisante qu'à partir du moment où se dégagent dans l'exécution des consonances, des rythmes, des

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

accents. Il est probable que les combinaisons conçues n'ont pas toutes forcément une valeur pour un travail chorégraphique satisfaisant.

Le travail du rêve est lui-même présenté par Freud comme une sorte d'écriture, souvent comparée à l'écriture hiéroglyphique, au rébus, mais qui ne vaudrait pas comme ensemble d'images.

« Le contenu du rêve est donné en quelque sorte dans une écriture en images, dont les signes sont à transférer un à un dans la langue des pensées de rêve. On serait évidemment induit en erreur si l'on voulait lire ces signes d'après leur valeur en tant qu'images et non d'après leur relation entre eux en tant que signes. »¹⁶

Finalement, cette écriture du rêve se donne à déchiffrer comme une combinatoire de lettres à travers lesquelles il faut en saisir une autre, qui appartient à une autre langue, mais en se laissant guider par les mots de notre langue, selon les résonances que nous pouvons saisir.

« Si je dois chercher quelque part un objet de comparaison pour cette mise en forme définitive du rêve, telle qu'elle se produit avec le concours du penser normal, je n'en rencontre aucun autre que ces inscriptions énigmatiques avec lesquelles les « *Fliegende Blätter* » ont si longtemps amusé leurs lecteurs. À propos d'une certaine phrase qui relève du dialecte pour des raisons de contraste et qui a une signification aussi bouffonne que possible, il s'agit d'éveiller l'attente que cette phrase inclue une inscription latine. À cette fin, les éléments que sont les lettres des mots sont arrachés à leur agencement en syllabes et mis dans un ordre nouveau. Ici et là apparaît un mot authentiquement latin, en d'autres endroits nous croyons avoir devant nous des abréviations de ce genre de mots, et en d'autres endroits encore de l'inscription nous nous laissons égarer par ce qui semble être des parties effacées par les intempéries ou les lacunes de l'inscription, oubliant que les lettres prises isolément

¹⁶ S. Freud, *L'interprétation du rêve*, Œuvres complètes IV, Puf, 2004, p. 319.

n'ont pas de sens. Si nous ne voulons pas nous laisser avoir par l'attrape, il faut passer outre à tout ce qui est requis pour qu'il y ait une inscription, bien regarder les lettres et, sans se soucier de l'ordre proposé, les composer en des mots de notre langue maternelle. »¹⁷

La méthode de déchiffrement ici proposée par Freud évoque à bien des égards la difficulté pour l'amateur de danse, non seulement de déchiffrer toute notation en danse, mais aussi les séquences de mouvement qu'il perçoit et qui lui paraissent relever d'un idiome, voire d'un dialecte, dont il perçoit en même temps qu'il s'inspire d'une grammaire rigoureuse, avec pourtant des résonances, des illuminations, des traductions verbales dans sa propre langue. Et corrélativement, il évoque le processus d'écriture du mouvement, la chorégraphie proprement dite qui se développe selon plusieurs systèmes d'écriture, celle de la notation, celle du geste vivant, et les mots de la langue maternelle qui viennent les impulser et résumer la résonance et la valeur de ce qui semble s'ajouter dans une autre langue.

Les verbes utilisés par Laban pour condenser et composer des mouvements de danse relèvent ainsi d'un vocabulaire technique courant qui sert à rendre compte de mouvements extraordinaires, tout comme dans le rêve, pédaler, nager, marcher peuvent devenir des mouvements extraordinaires du fait qu'ils sont effectués dans l'air ou dans un lieu et un milieu inhabituels. Ainsi Freud note-t-il que :

« Ce matériel de sensations de mouvement, d'une même nature, issu de la même source, est utilisé pour présenter les pensées de rêve de la plus extrême variété. Les rêves, le plus souvent marqués de plaisir, ou l'on vole ou plane, exigent les interprétations les plus diverses, des interprétations tout à fait spéciales chez quelques personnes, chez d'autres des interprétations qui sont même de nature typique. »¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 552.

¹⁸ *Ibid.*, p.441-442.

Les actions de mouvement renvoient ainsi à des attitudes singulières, caractéristiques d'une personnalité, ou à des attitudes anthropologiques fondamentales. Planer peut correspondre à une posture singulière de refus de contact et voler, comme on le sait communément, à un phénomène général de désir et d'érection. Les sensations de mouvement sont ainsi au plus proches des pulsions et postures fondamentales de tout sujet.

Les forces qui caractérisent un individu et s'expriment dans la danse, Laban les nomme dans *Chorégraphie*, « Triebe » et « Gewalten »¹⁹. La volonté qui s'exprime dans la danse n'est donc pas une volonté consciente, mais une puissance. Devant le mot « Trieb », Laban hésite, non manifestement à cause de la théorie freudienne, mais parce que le terme est devenu péjoratif, évoquant l'instinct et la bestialité. Il convient, dit-il dans une note, de préciser que les pulsions peuvent être à l'origine d'actes nobles aussi bien que d'actions basses. Si nous nous méfions du terme, c'est à cause de l'étiollement de notre capacité à nous mouvoir.

Dans *La Maîtrise du mouvement*, écrit en anglais, la définition du terme « effort » insiste sur sa relation à un système énergétique, plutôt que sur son rapport à une volonté consciente de mouvement ; il contribue à rapprocher les pulsions proprement dites et les impulsions de mouvement.

« Le mot effort ne signifie pas seulement la manière exagérée et inhabituelle de faire un effort, mais il exprime le simple fait de dépenser de l'énergie. Même une des activités les plus minuscules nécessite un certain effort. Peu importe que cette dépense soit plutôt physique ou mentale, son origine provient toujours d'un processus analogue à celui qui fait passer un courant électrique. »²⁰

L'effort, chez Laban, est essentiellement rapporté à la pulsion motrice, mais aussi à tout acte d'expression vocal ou visuel. Dans

¹⁹ R. Laban, *Choreographie*, *op. cit.*, p. 81.

²⁰ R. Laban, *La Maîtrise du Mouvement*, trad. Challet-Haas et Bastien, Actes sud 1994, p. 249.

L'activité motrice, il est l'impulsion qui confère au mouvement une qualité, et une signifiante, non une orientation finale. Si l'effort dans la danse doit être maîtrisé, analysé, formé, il peut au départ être inconscient :

« L'effort et l'action qui en résulte peuvent, tous deux, être involontaires et inconscients, mais ils sont toujours présents dans toute action corporelle ; sinon, ils ne seraient pas perçus par les autres et ils ne deviendraient pas effectifs dans l'environnement extérieur de la personne en mouvement. L'effort est visible dans l'action motrice d'un travailleur ou d'un danseur, il est audible dans la parole ou dans le chant. »²¹

L'ensemble de ces analyses tend à montrer que le désir de danser s'alimente d'un système énergétique qui tend à recomposer un jeu de forces, créant des points d'intensité à partir desquels le mouvement peut retrouver un élan, se prolongeant ainsi à l'infini. La relation de ce système physique au symbolique se réglerait ainsi d'elle-même dans la mesure où le symbolique, écritures et langages, s'alimente au même principe et ne fonctionne pas différemment. Ainsi le désir de danser naîtrait de la danse même dans la mesure où elle recompose infiniment des pulsions de mouvement pour en accroître la puissance et la signifiante. Mais ce mouvement infini laisse de côté la dimension de la perte et de l'angoisse. Freud note que certains mouvements de rêve sont accompagnés d'angoisse, tout particulièrement les rêves de chute²². Or la chute est un élément essentiel de la danse moderne. La danse moderne semble ainsi mettre l'accent sur une dimension du désir, lié à l'angoisse, qui est essentielle chez Lacan.

²¹ *Ibid.*, p. 49.

²² S. Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 443.

La danse et le désir

Dans le Séminaire X consacré à l'angoisse, Lacan insiste sur ce qui échappe à la méthode freudienne d'analyse, sur ce qu'elle laisse de reste.

« Freud nous dit que l'analyse laisse homme et femme sur leur soif, l'un dans le champ du complexe de la castration, l'autre sur le *penis-need*. Mais ce n'est pas là une limite absolue. C'est la limite où s'arrête l'analyse finie avec Freud, en tant que celle-ci continue à suivre ce parallélisme indéfiniment approché qui caractérise l'asymptote. Voilà le principe de l'analyse que Freud appelle *unendliche*, indéfinie, illimitée, et non pas infinie. Si cette limite s'institue, c'est dans la mesure où quelque chose a été, non pas analysé, mais révélé d'une façon seulement partielle, et je veux au moins poser la question de savoir comment c'est analysable. »²³

Ce devant quoi Freud s'arrête, c'est devant l'*objet a* en tant qu'il est ce qui manque ou se dérobe à toute symbolisation. L'analyse freudienne présuppose bien l'absence de signification du traumatisme originaire, l'absence de son inscription dans le champ du symbolique, mais cette absence détermine la surcharge d'inscriptions qui tente de pallier le défaut de sens de ce qui a eu lieu. L'analyse construit à sa manière un espace plein de signification, passant d'une strate à l'autre du processus de symbolisation. À l'inverse, ce qui intéresse Lacan, c'est l'intuition de ce vide initial comme ce qui cause le processus infini du symbolique et le mouvement de l'analyse. Ce manque irréductible au signifiant, on ne peut le saisir qu'en construisant les figures du vide. Il faut en effet distinguer le manque qui est de l'ordre du symbolique, et le manque primordial à partir duquel le symbolique est possible. Pourtant, il n'y a, nous dit Lacan, de manque que dans l'ordre du symbolique : c'est pour un être parlant que ce qui est absent peut être perçu comme non-là ou ailleurs que là. Il y faut la figure de la

²³ J. Lacan, *L'Angoisse*, *op. cit.*, p.111.

négation. Mais le réel lui-même est plein de trous, de vides, et ceux-ci existent « pour » le symbolique, pas forcément seulement « dans » l'ordre du symbolique. L'*objet a*, qui n'est pas symbolisable, ni spécularisable, existe comme vide, mais un vide qui a le statut d'une condition de possibilité du symbolique.

Ainsi, pour qu'on puisse entendre où écouter, il faut un espace vide où résonne la voix, et pour voir et regarder, un espace vide qui pourra être modulé. Ce vide n'est pas simplement la condition physique de la résonance ni de la présence, mais la condition transcendante de la parole et de la pensée. La voix qui résonne, la lumière qui vibre enjoignent de procéder à leur articulation, d'en saisir les inflexions. Le vide en ce sens est le principe du désir, injonction de donner figure et forme à ce qui y aspire.

« Le vide, ça ne nous intéresse plus du point de vue théorique. Ça n'a presque plus de sens pour nous. Nous savons que, dans le vide, il peut se produire encore des creux, des pleins, des paquets d'ondes, tout ce que vous voudrez. Mais pour Pascal, que la nature ait ou non horreur du vide, c'était capital, parce que ça signifiait l'horreur de tous les savants de son temps pour le désir. »²⁴

Pour s'approcher au plus près de ce vide, de l'irréductibilité de ce manque, il faut donc le comprendre, non comme un espace libre qui ne demanderait qu'à être occupé, mais comme ce qui fait entendre une demande qui, de ne pas être articulée, peut être terrifiante et confronter la puissance symbolique à un impouvoir radical. C'est le cas pour l'œil qui pourrait voir mais ne peut plus voir, pour la voix qui pourrait dire mais ne dit rien, pour le phallus qui au moment où il est le plus présent déjà disparaît. L'art, nous l'avons vu, se confronte à ces figures dont il fait le centre ou le point d'intensité de son activité.

²⁴ *Ibid.*, p. 83.

La danse en revanche n'est présente chez Lacan, à ma connaissance, que sous la forme de la dansité, jeu de mot qui veut tout dire en ce qu'il l'exclut du manque et l'inscrit dans un espace plein de figures et d'images leurrantes : la dansité est la figure origininaire de la danse, comme parade animale, feinte, fausses traces. Elle s'accomplit dans un espace qui porte l'empreinte d'une série de traces, espace plein qui appartient à ceux qui n'ont pas accès au symbolique, tout au plus au pouvoir de l'image. Inversement, c'est la dimension du symbolique qui autorise la négation des traces, leur effacement, la fabrication de traces fausses, bref, le mensonge et la capacité de conférer une réalité à ce qui n'en a pas, ou l'inverse. La dansité échappe à cette puissance de la négation.

« Observons entre parenthèses que cet Autre distingué comme lieu de la Parole, ne s'impose pas moins comme témoin de la Vérité. Sans la dimension qui le constitue, la tromperie de la Parole ne se distinguerait pas de la feinte qui, dans la lutte combative ou la parade sexuelle, en est pourtant bien différente. Se déployant dans la capture imaginaire, la feinte s'intègre dans le jeu d'approche et de rupture constituant la danse origininaire, où ces deux situations vitales trouvent leur scansion, et les partenaires qui s'y ordonnent, ce que nous oserons écrire leur dansité. L'animal au reste s'en montre capable quand il est traqué ; il arrive à dépister en amorçant un départ qui est de leurre. Cela peut aller aussi loin qu'à suggérer chez le gibier la noblesse d'honorer ce qu'il y a dans la chasse de parade. Mais un animal ne feint pas de feindre. Il ne fait pas de traces dont la tromperie consisterait à se faire prendre pour fausses étant les vraies, c'est-à-dire celles qui donneraient la bonne piste. Pas plus qu'il n'efface ses traces, ce qui serait déjà pour lui se faire sujet du signifiant. »²⁵

Espace constitué des traces du mouvement, d'un jeu de feintes et de leurres qui esquivent ou provoquent les rencontres, c'est bien ainsi qu'il arrive à Laban de décrire pour partie la

²⁵ J. Lacan, *Écrits II*, *op. cit.*, p. 287.

danse. La danse humaine s'inscrirait alors dans le mouvement général de la nature et confèrerait aux rencontres et aux espace-ments une valeur d'image ou celle d'une attraction physique.

« Sur scène, les mouvements relationnels des acteurs sont autrement expressifs que les mouvements individuels. Les membres d'un groupe bougent pour montrer leur désir d'être en contact l'un avec l'autre. L'objet apparent d'une rencontre peut être de s'affronter ou de s'étreindre ou de danser, ou bien simplement de converser. Mais il existe des objectifs intangibles comme l'attraction par sympathie entre des individus ou la répulsion ressentie par des personnes ou des groupes, antipathiques l'un à l'autre.

Les mouvements des groupes peuvent être vifs et chargés de menaces agressives ou doux et sinueux, tels le mouvement paisible de l'eau sur un lac. Les groupes peuvent se former et ressembler aux dures arêtes rocheuses d'une montagne ou un doux vent soufflant dans une plaine. Les nuages forment souvent des rassemblements intéressants, produisant un effet étrangement dramatique. D'une certaine façon, les mouvements des groupes sur scène ressemblent aux nuages mouvants brisés par le grondement du tonnerre ou par une trouée de soleil.

L'acteur individuel fera parfois mouvoir ses membres comme s'ils étaient des parties d'un groupe, et cela pourrait résoudre l'énigme de la force d'expression d'un geste. »²⁶

L'énigme de l'expression en danse semblerait donc pouvoir se résoudre comme un pur jeu dans l'espace, rencontres et hostilités se déclinant sur le mode physique des affinités sensibles. Mais ce passage a une toute autre valeur en ce qu'il met en question l'idée même d'expression qui suppose toujours chez Laban l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, l'extérieur étant le lieu où se manifeste l'intérieur, où il prend forme, l'emplissant d'une signifiante qui lui est étrangère. Ici au contraire, l'extérieur s'inscrit à l'intérieur, selon la figure de l'extime : le danseur individuel qui ne se meut apparemment que pour lui, composant et

²⁶ R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 21.

recomposant ses mouvements, danse en fonction d'un rapport aux autres qui le traverse.

La mise en question de la dichotomie intérieur/extérieur, signifiant/signifié, qui fonde la problématique de l'expression, ne peut se développer qu'à partir d'une autre géométrie que celle de la kinesphère. Laban s'y confronte dans des textes qui partent d'une méditation sur les figures topologiques et le mouvement qui les accompagne.

« Les plans peuvent non seulement s'incurver, mais ils peuvent aussi **se tordre**.

Nous pouvons distinguer sur un plan une surface supérieure et une surface inférieure (ou en relation avec un corps, une surface intérieure et une surface extérieure) le long desquelles nous pouvons évoluer. Le plan peut se tordre et tendre à changer la direction de la surface, ce qui veut dire que la surface supérieure tend à devenir ou devient réellement la surface inférieure et vice-versa. Cette transformation se passe graduellement et simultanément pour les deux surfaces d'un même plan. »²⁷

« Une forme de mouvement en ruban lemniscate conjugue les deux points de vue illustrés par le bord et le rayon, et conduit à une vision d'unité, de par sa nature même : il n'y a pas de séparation entre l'intérieur et l'extérieur et il existe seulement une surface dont les bords sont continus. »²⁸

Cette réflexion sur les figures topologiques permet à Laban d'entrevoir que l'expression peut se penser autrement que comme la projection de forces intérieures dans l'espace. Depuis *Choreutic* et la *Maîtrise du mouvement*, Laban introduit la notion de mouvements ombrés ou de mouvement-ombre. Les mouvements ombrés ne consistent pas en déplacements du corps, mais dans l'inflexion des éléments les plus expressifs du corps (ceux du visage, yeux, lèvres, ou ceux des gestes, de la respiration). Laban distingue ainsi les éléments posturaux, mouvements du tronc

²⁷ R. Laban, *Espace dynamique*, *op.cit.*, p. 48.

²⁸ *Ibid.*, p. 274.

et des membres, et les mouvements qui les accompagnent comme des ombres.

« Les conformations de nature constitutionnelle sont bien moins révélatrices que les mouvements, particulièrement ceux que l'on pourrait appeler les « mouvements ombrés » : les infimes mouvements musculaires comme un haussement de sourcil, un tremblement de la main ou le tapotement d'un pied, qui n'ont d'autre valeur qu'expressive. D'ordinaire, ils sont faits inconsciemment et, telle une ombre – d'où ce terme –, ils accompagnent souvent les mouvements d'action délibérée. »²⁹

Ces mouvements-ombres se produisent à la surface du mouvement dansé, s'ils sont dits ombrés, ce n'est pas au sens où ils forment le fond ou l'arrière-plan d'une figure, mais au sens où ils ont une existence spatiale incertaine : ni intérieurs ni extérieurs, ils supposent une perception de l'espace comme espace symbolique. Ils s'apparentent aux figures topologiques au sens où ils sont des configurations de surface, sans qu'ils soient la surface d'un solide. Ils s'inscrivent sur une pure surface qui se distingue de la surface du corps en ce qu'elle est essentiellement signifiante.

Dans *Choreutic*, Laban distingue ainsi ces mouvements ombrés des mouvement-traces en ce qu'ils n'ont pas d'autre finalité que d'engendrer un système de question-réponse. Les mouvements-trace subsistent par eux-mêmes dans la figure qu'ils engendrent, les mouvements-ombres disparaissent au fur et à mesure qu'ils obtiennent une réponse. Un regard peut constituer une injonction, exiger une réponse, mais aussi une inflexion de la main, un soupir, un tremblement. La danse mêle ainsi le jeu animal des traces et des feintes et l'art du mensonge et de la vérité, du sens et du non-sens. Dans ce truchement du réel, de l'imaginaire et du symbolique, la danse finit par rencontrer ce qui résiste au symbolique, ce qui en choit, et laisse le danseur au bord de

²⁹ R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 33

l'effondrement ou de la catastrophe, art de la chute dont la danse contemporaine a fait une figure essentielle, et dont rend si bien compte Valéry dans *L'Âme et la danse* :

« ...Elle était jeux et pleurs, et feintes inutiles ! Charmes, chutes, ofrandes ; et les surprises, et les oui, et les non, et les pas tristement perdus... Elle célébrait tous les mystères de l'absence et de la présence ; elle semblait quelquefois effleurer d'ineffables catastrophes ! »³⁰

Dans un texte publié en annexe de la *Maîtrise du Mouvement*, Laban rapporte les propos d'une danseuse qui accompagnent son travail sur le mouvement. Ces propos se présentent comme une sorte de fable qui sous-tend sa danse, en l'occurrence celle de Salomé. Le thème se prête à tout rapprochement psychanalytique que l'on voudra, mais ce en quoi il nous intéresse, c'est la manière dont il ne fait émerger de l'ensemble des mouvements qu'elle doit exécuter que son rapport charnel à la tête de Jean-Baptiste. Il s'agit d'une tête morte, regard vide, lèvres pendantes, front plissé, mâchoires tombantes. Cette tête et cette langue muettes lui parlent pourtant, ne lui parlant que de ce qui échappe à la maîtrise du mouvement : seins, sang, peau, et lui enjoignent de cacher sa tête et de se jeter à terre. La dernière des sept scènes est pourtant un appel à danser.

« Agis, agis avec tes muscles noués, aussi longtemps que tu vivras. Les miens sont également noués, mais je ne peux plus agir – je ne bouge plus.

(...)

Et maintenant, Salomé, enlève le dernier voile, le septième voile, lentement, prudemment, le voile de mon désespoir, et ensevelis mes lèvres mortes entre tes jeunes seins semblables à des boutons de fleur. »³¹

³⁰ P. Valéry, *L'Âme et la danse*, in *Œuvres* II, Gallimard, Pléiade, 1960, p.164.

³¹ R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, *op.cit.*, p. 230.

Ce texte peut apparaître à première lecture comme le développement d'un fantasme qui s'alimente de la fable et vient nourrir probablement une danse savamment architecturée (mais nous ne savons rien de la genèse de ce texte). Il s'agit pourtant d'autre chose que d'un fantasme mais d'une écriture qui redouble et sous-tend celle d'une danse. Le regard de Jean-Baptiste est éteint et ses lèvres muettes : « Mes yeux exorbités regardaient fixement dans le lointain, espérant t'atteindre » ; « mes mâchoires tombèrent et un cri d'alarme muet se coinça dans ma gorge ». Ce regard vide et cette gorge coincée évoquent le regard vide de l'animal marin qui apparaît à la fin de la *Dolce Vita* et l'angoisse qu'il suscite. Ce regard qui ne voit pas « nous regarde » pourtant, insiste Lacan, il est ce qui « nous regarde » le plus et produit par là l'angoisse. La terreur de Jean-Baptiste, son cri étouffé, ses paroles mêmes sont bien sûr le discours de la seule danseuse. Logeant ses lèvres dépulpées au creux de ses seins la danseuse investit son propre corps d'une voix inarticulée qui résonne, ou plutôt fait résonner l'espace comme un espace vide de parole. Il ne s'agit pas de faire monter sur scène la livre de chair qu'à la fin il faut rendre ; il s'agit de retrouver au-delà de l'image d'un corps délié le nouage possible du réel et du symbolique. Nouage qui se loge en creux, comme un pli de plus dans un corps dont l'unité ne cesse de se construire, pli contre pli, torsion après torsion, formant une chaîne d'anneaux scellés que la danseuse « tordue de la tête aux pieds » développe dans l'espace de son écriture.

Références

BAAS B., De la Chose à l'objet (Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie), Louvain - Paris, éd. Peeters & Vrin, 1998.

CHALLET-HAAS, J., *Grammaire De La Notation Laban*, Centre National De La Danse - Cahiers De La Pédagogie, 1999.

DERRIDA J., *La scène de l'écriture*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points, 1967.

FABBRI V., *Danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

–Paul Valéry, le poème et la danse, Hermann, 2009.

–(dir), *Penser la danse contemporaine*, in Rue Descartes n° 44, Paris, PUF, 2004.

FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Œuvres complètes IV, Paris, Puf, 2004.

LABAN R., *Chorégraphie*, Jena, 1926.

–*La Maîtrise du Mouvement*, trad. Challet-Haas et Bastien, Actes Sud, 1994.

–*Espace dynamique*, trad. Schwartz-Remy, Nouvelles de danse, Contredanse, 2003.

LACAN J., Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Paris, Seuil, coll. Points, 1978.

–*Écrits*, Paris, Seuil, coll. Points, 1999.

–Séminaire, livre X, L'angoisse, Paris, Seuil, 2004.

VALÉRY P., *L'Âme et la danse*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960.

disperse : une chronologie d'événements spatiaux

DIALOGUE ENTRE ALBAN RICHARD ET JULIE PERRIN

Résumé

Julie Perrin et Alban Richard s'entretiennent sur la pièce chorégraphique disperse créée par le chorégraphe avec l'ensemble l'Abrupt en 2005. Ce dialogue est l'occasion de confronter la perception d'une spectatrice au projet de l'artiste et de s'interroger sur la nature de l'expérience spatiale proposée au public et aux danseurs.

Julie Perrin :

Dans le cadre de mes recherches en danse, je me suis intéressée à la question de la spatialité dans l'œuvre chorégraphique. Il s'agit de réfléchir, à partir d'exemples précis, à la façon dont chaque artiste et chaque œuvre inventent une spatialité spécifique et offrent au public l'expérience d'une sensibilité aux espaces. La spatialité se décline en effet au pluriel : les espaces de l'œuvre chorégraphique doivent être considérés dans l'intrication complexe de différentes strates spatiales, de différents niveaux d'espace. Je distingue d'abord le lieu que l'on peut définir comme le territoire géométrique, euclidien de l'œuvre. Le lieu, cela peut être l'édifice théâtral qui accueille les artistes et le public. Ce lieu n'est bien évidemment pas neutre, c'est une géographie signifiante. Il est le fruit d'une histoire culturelle, architecturale. Il induit tout un potentiel de gestes et de pratiques qui font l'histoire de la représen-

tation scénique en Occident. Sans aborder l'évolution complexe et passionnante de l'architecture théâtrale, on peut s'accorder à définir ses principales caractéristiques structurelles. On dégage une répartition précise : principalement, l'emplacement d'où l'on regarde, destiné au public, et l'emplacement de l'événement, autrement dit la scène.

Ce lieu n'est pas propre à la danse. Les différents arts de la scène s'y sont prêtés. Je m'intéresse à la façon dont la danse se l'approprie et parvient à l'habiter d'une manière spécifique. « Comment la danse pratique-t-elle ce lieu ? », pourrait-on dire. S'agit-il pour elle de s'y conformer ou de le façonner, de le réinventer ? J'oriente donc mes observations vers les « opérations », les manières de faire, les pratiques proposées par la danse, considérant que l'espace est précisément forgé par une pratique et ne lui pré-existe pas. Il en est la conséquence. Je reprends donc la distinction opérée par Michel de Certeau, dans *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, entre lieu et espace. Il écrit :

« Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. (...) En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs.»¹

L'espace naît donc de l'action de sujets sur le lieu, son apparition dépend du mouvement : « Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. »² La distinction entre l'espace et

¹ M. De Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, éditions Gallimard, collection « folio essais », Paris, 1990 (1^{ère} éd. 10/18, 1980), p. 173. Sur la notion de *l'habiter*, voir les travaux plus récents du géographe André-Frédéric Hoyaux : une géographie phénoménologique qui s'intéresse à la construction territoriale de l'habitant.

² *Ibid.*, p. 147.

le lieu fait écho à celle établie par Merleau-Ponty entre l'espace géométrique et l'espace anthropologique ou à celle opérée par Erwin Straus³ entre la géographie et le paysage, ou encore à celle entre l'espace topologique et l'espace euclidien⁴. On a d'un côté, la stabilité d'une géométrie, d'un territoire défini par des coordonnées et de l'autre, l'expérience du Sujet et de sa relation au monde. L'horizon du sujet change au fur et à mesure de son déplacement.

Ma recherche se tourne donc d'abord vers ces pratiques du danseur, vers l'examen de la « corporéité »⁵ dansante. J'emprunte à Michel Bernard le terme de corporéité pour signifier combien cette étude exige d'emblée de déplacer la notion de *corps* entendue comme entité objective et figée, comme structure organique permanente. La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. La corporéité du danseur n'est pas indifférente au lieu dans lequel elle agit, autrement dit, la distinction entre lieu, d'une part, et espace, pratiques ou paysage, d'autre part, n'est pas strictement imperméable. Il y a un chevauchement des définitions puisque le lieu est pensé en fonction d'un usage et que cet usage est aussi un dialogue avec le lieu. Le terme « corporéité », à connotation plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, traversée de réseaux d'intensités et de forces. On ne peut parler de la pratique du danseur sans évoquer le travail de la sensation qui déborde sans cesse les limites mêmes du corps. Aussi, la corporéité dansante inventée par une œuvre chorégraphique est-elle autant le reflet d'un

³ Voir H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Éditions L'Âge d'Homme, collection « Amers », Lausanne, 1994 (en particulier : « Le Dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » (1966).)

⁴ Voir l'article de V. Fabbri dans cet ouvrage.

⁵ M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Éditions Centre national de la danse, collection « recherches », Pantin, 2001.

dialogue avec le lieu que celui d'un certain travail du corps faisant naître une organisation spécifique du danseur et de l'espace.

La pièce *disperse*, créée par Alban Richard avec l'ensemble L'Abrupt en 2005 à la MC 93 à Bobigny, me semble être une œuvre particulièrement intéressante à interroger sous cet angle. L'expérience spatiale sensible proposée au spectateur, mais également la façon dont le chorégraphe analyse sa propre démarche sont propices à affiner les notions qui nous intéressent. C'est pourquoi j'ai souhaité convoquer ce dialogue avec toi, Alban. Il me semble important de faire comprendre comment la construction des spatialités de *disperse* repose sur ta façon de faire surgir le mouvement et de composer l'œuvre. C'est un processus particulier, une pensée de l'espace qui t'est propre

Quand Alban Richard évoque *disperse*, il expose souvent un processus de travail qui concerne précisément la pratique du danseur. Il y a bien d'autres phases de la création qui fondent la spatialité de cette œuvre chorégraphique, nous y reviendrons. Mais j'aimerais commencer par interroger Alban Richard sur cette strate du travail qui me semble inventer une première nature de spatialité. Elle se situe bien en amont du spectacle, lors du processus de création en studio (dans un autre lieu, donc). Peux-tu décrire ta démarche pour le travail avec les danseurs dans *disperse* ? Et dégager du même coup la spatialité corporelle qui émerge de cette pratique ? L'enjeu était-il d'ailleurs pour toi spatial ou se situait-il ailleurs ?

Alban Richard :

Le premier enjeu serait de « penser » l'air, de donner du corps au vide. D'élaborer l'absence. De dynamiser l'air, d'en chercher le rythme, de trouver la poussée de l'espace. Cela passe d'abord par ce que je nomme « Les contraintes d'exploration physique ou l'exploration physique des contraintes ». Un corps est un espace habité de forces physiques. Le corps est façonné par les forces qui s'impriment et s'expriment en lui jusqu'à sculpter son squelette. Le premier travail va être de proposer une contrainte d'im-

provisation (seul, à deux, à plusieurs...). Ces contraintes vont permettre les conditions de réalisation d'une action (ramper au sol sans les avant-bras et les bas de jambes ; servir d'arc-boutant à deux, trois personnes qui se repoussent, etc.). Ces contraintes vont souligner, accentuer le jeu des forces physiques dans le corps ; pesanteur, centre des pressions, rapport à la verticale... Dans mon travail, il ne s'agit pas de reproduire des formes mais de capter et de rendre visible le travail des forces sur le corps des interprètes. Je propose souvent de travailler sur :

- une isolation très fine des parties du corps (des trois volumes tête, cage et bassin, des segments plus ou moins mobiles de la colonne vertébrale, avec des mouvements spécifiques de l'omoplate),

- une déformation, impliquant une prise de risque sur la tenue de l'équilibre du corps et du rattrapage des chutes,

- mais aussi autour de « notions » telles que : la vibration, la résonance, la pression, l'inertie, l'attraction, la contraction, la dilatation.

Le premier travail de l'interprète est d'incorporer des informations : comment mon corps est transformé/se transforme ? Comment s'adapte-t-il et se réorganise-t-il ? La présence de l'autre permet de créer une façon d'être, de danser ; elle oblige à répondre à sa présence (jeu de poids, forces...) puis à re-stimuler, à ré-inventer le geste à partir de la disparition du partenaire pour dynamiser l'espace. Il faut peupler l'espace abstraitement. À partir de l'absence de l'autre, je suis obligé de dynamiser le manque. L'absence, dans ce cas, c'est mettre en mouvement ce qu'habituellement on met en arrêt. Mettre l'imaginaire en mouvement. Trouver les artifices qui vont me permettre de ré-inventer l'autre et par là même m'inventer un nouveau rapport à l'espace. Chercher le rythme, la poussée, les accélérations et les décélérations. Comment donner à voir la résistance de l'air ?

Le rapport de l'interprète avec l'espace intérieur/extérieur est donc toujours mouvant. Le corps n'est jamais égalitaire avec l'es-

pace : c'est-à-dire qu'il ne peut être à la même densité moléculaire ; il tente de donner l'illusion en nuancant les tensions musculaires pour faire varier cette densité subjective.

De cette multitude, le danseur peut concevoir (et mémoriser) des états de corps, des qualités de mouvement particulières, des tonicités qui tendent à être communes au groupe de danseurs. Confronté à un réseau de contraintes pré-établies, le danseur doit trouver un lien entre sa singularité et la cohérence de l'écriture chorégraphique.

Julie Perrin :

Ce que tu nommes « espace » renvoie donc d'abord à une certaine densité de l'air que le danseur va rendre visible par son mouvement. Tu sembles attirer l'attention sur une sorte d'espace en négatif, d'espace en creux : sur ce vide qu'il y a autour de l'interprète et entre chaque danseur. Tu fais de ce vide, me semble-t-il, un plein habité de forces. En proposant de travailler sur la mémoire d'un contact du danseur avec un autre, tu fais naître autour des danseurs des volumes, des creux, des présences⁶. Pourtant, cela passe par une exploration des forces en jeu dans la corporéité de l'interprète qui attire aussi l'attention vers ce dernier. Par les isolations, déformations et vibrations dont

⁶ Alban Richard n'est pas le seul chorégraphe à travailler sur le contact avec l'autre puis sur cette mémoire du contact, de la rencontre ou du toucher. Odile Duboc, par exemple, construit une corporéité dansante portée par des volumes imaginaires qui soulèvent les membres ou les masses corporelles. (Voir J. Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, éditions Centre national de la danse/les presses du Réel, Dijon, 2007). Ce qui différencie les différents chorégraphes qui adoptent ce genre de processus, c'est le choix esthétique qui est opéré dans le même temps : la nature du geste – sa qualité dynamique, spatiale, rythmique, formelle – est guidée... C'est une part de son travail qu'Alban Richard ne rend pas publique, mais qui informe nécessairement très fortement les choix des interprètes. Montrer un mouvement, donner des indications nouvelles, réorienter la consigne en fonction de ce qui est proposé... : le chorégraphe conduit ainsi peu à peu à l'esthétique qu'il recherche.

tu parles, il donne à voir des torsions inédites, des tensions vers le déséquilibre et un rapport à la gravité très fort. Finalement, l'apparition d'une densité de l'air dépend de la densité corporelle : il y a un rapport immédiat entre l'intérieur et l'extérieur. Je repensais, bien que tu sois loin de l'esthétique expressionniste, à cette phrase de la chorégraphe Mary Wigman :

« C'est l'espace qui est le royaume de l'activité réelle du danseur, ce qui lui appartient car lui-même le crée. Ce n'est pas l'espace tangible, limité et limitant de la réalité concrète, mais l'espace imaginaire, irrationnel, de la dimension dansée, cet espace qui paraît effacer les frontières de la corporalité. (...) Hauteur et profondeur, largeur, devant, derrière, de côté, l'horizontal et la diagonale – ne sont pas pour le danseur des termes techniques ou des notions théoriques. Il les ressent dans son propre corps, et ils deviennent son propre vécu car à travers tout cela il célèbre son union avec l'espace. C'est seulement dans cette étreinte spatiale que la danse atteint son but. »⁷

Pour *disperse*, je ne parlerais pas véritablement d'étreinte mais d'une naissance simultanée du geste et de l'espace où les directions et les dynamiques profondes du mouvement forgent un espace sur lequel le danseur peut s'appuyer (souvent, le dos semble se poser sur le vide en s'arquant). Régulièrement, l'interprète prend des appuis semi-fixes autour de lui, autrement dit, il semble fixer une partie de son corps dans l'air, de même que ses pieds sont ancrés dans le sol. Ces appuis peuvent lui servir de pivot.

Si l'on parvient à ne pas s'attacher à des formes et à ressentir cette poussée de l'espace dont tu parles, c'est non seulement grâce à cet imaginaire de l'air alentour dont les danseurs sont nourris, mais aussi grâce à la nature de leurs trajectoires. *disperse* est fait, pour une grande part, des courses successives et rapides

⁷ M. Wigman, *Le langage de la danse*, Éditions Chiron, Paris, 1990, trad. Jacqueline Robinson (*Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Munich, 1963), p. 16.

des danseurs, sur un trajet précis. L'ellipse qu'ils dessinent fait tourner l'espace et produit une sensation rythmique chez le spectateur. Ce rythme naît de l'urgence, de la vitesse, de la précision, des écarts spatio-temporels irréguliers entre les danseurs, de leurs accélérations, des variations de leur foulée, de leurs rencontres à l'intersection de deux trajectoires.

Le paysage que tu inventes avec tes interprètes s'organise aussi autour de trajectoires chorégraphiques. Comment organises-tu cette poussée spatiale sur l'espace du plateau (et non plus seulement dans le corps des danseurs) et la temporalité de la pièce ? Quel groupe donnes-tu à voir ? À quelle organisation tout autant spatiale que temporelle répond-il ? Le titre de la pièce donne une indication, mais j'aimerais en savoir un peu plus...

Alban Richard :

« On est entré dans une zone de chocs

On est devenu sensible à de très, très fines variations (sanguines ? cellulaires ? moléculaires ?), à d'infimes fluctuations (de la conscience, de la cénesthésie ?)

On a perdu la conscience de ses points d'appui, de ses membres et organes et des régions de son corps

On est devenu excentrique à soi

On est dans quelque chose comme la turbulence de l'air et des poussières d'une pièce fermée

agitation folle incessante, qui ne va nulle part, qui n'a pas de repos, ni sens aucun

NOTRE maintenant est cette turbulence

un brassage tumultueux

un fourmillement spatial. »⁸

L'idée de travailler à l'inverse de *Downfall* (2004), la pièce précédente de l'ensemble L'Abrupt, s'est révélée nécessaire dès les

⁸ H. Michaux, *L'infini turbulent*, Paris, NRF éditions, Gallimard, collection Poésie, 1994.

premières représentations. *Downfall* est une implosion, une spirale absorbante concentrée et contenue dans un espace restreint, un travail sur une maîtrise contrôlée et en conscience des interprètes autour d'une vectorialisation du mouvement. *disperse* est nourrie d'une volonté d'engager une réflexion autour de l'explosion, de l'éparpillement, et de la décomposition d'une danse centrifuge et éclatée.

J'ai voulu créer avec *disperse* « un univers en expansion qui se sculpte par effondrement et altération ». Le groupe de danseurs condense et diffracte l'espace de la scène, lui donnant une autre densité *temporelle*.

Ce qui m'intéresse, c'est comment l'espace subit la temporalité. On parle souvent de la danse comme un art de l'espace, pour moi c'est un art du temps. C'est une succession chronologique d'événements spatiaux. L'espace est ordonné pour faire valoir le temps. L'écriture se fait à partir de rendez-vous temporels donnés par rapport aux événements spatiaux. On travaille plus avec le chronomètre qu'avec le mètre. La structure spatiale est immuable : le même espace, les mêmes trajets organisés à partir de ce que Thierry de Mey nomme un « floor pattern ».

Henri Michaux parlait de « *dessiner l'écoulement du temps* ». La question que je me pose peut se formuler ainsi : Comment l'espace subit-il la temporalité ?

Dans *disperse*, c'est une structure abstraite qui fait émerger des trous noirs, des zones temporelles plus ou moins lentes ou rapides, denses ou aérées, en un long dessin continu. L'énergie circule de corps en corps, en pure perte, une énergie fluide qui ne fait que s'écouler, comme des atomes pris dans un accélérateur de particules. Les corps se frôlent, se croisent sans jamais se toucher, toujours au bord du déséquilibre, de l'éclatement.

Sur scène un groupe de huit danseurs qui donne à voir une masse en mouvement. Chaque événement individuel influence la modification de l'ensemble et à la fois en dépend. Il m'a donc fallu traiter chaque événement local et transitoire dans la masse avec

l'attention qui est due à tout individu : le négliger sous prétexte qu'il est pris dans la masse reviendrait à négliger la masse entière. La chorégraphie est sur-déterminée individuellement pour aboutir à une sensation chaotique visuelle pour le spectateur.

L'enjeu de *disperse* était de mettre en place une structure complexe et polytopique. Complexe, c'est à dire labyrinthique dans l'espace (organisation dans la spirale et le cercle) et le temps (perte de repères par le retour d'un même toujours en transformation). Polytopique, c'est à dire dispersée mais unie : des îlots, des foyers de mouvements.

Il y a un caractère temporel statique dans *disperse* ; il n'y a aucune direction particulière puisqu'il n'est pas question d'aller quelque part, de progresser... Il n'y a ni nostalgie, ni anticipation...

« Les commencements et les fins ne sont pas des points sur une ligne mais des limites du matériau d'une pièce (...) qui pourraient être atteintes à n'importe quel moment de l'exécution. Les frontières de la pièce sont exprimées non pas comme moments du temps marquant une succession, mais comme marges d'une projection spatiale de la structure (sonore) totale. » (Christian Wolff)

disperse propose donc à voir une structure labyrinthique qui explore les effets de prolifération par un système d'apparitions et de disparitions. Effervescence des corps qui se dépensent en pure perte. Effervescence qui crée un phénomène de démultiplication à partir d'un « même » en perpétuelle mutation. Au delà d'une vision fatale de la disparition, il s'agit d'induire un mode fractal de dispersion.

Julie Perrin :

À dire vrai, en tant que spectatrice, je lis ta pièce un peu différemment. J'y reconnais effectivement un travail très organisé sur l'espace et le temps qui m'a conduit à une perte de repère temporel. L'organisation spatiale et rythmique des danseurs provoque une fascination pour la complexité de la structure qui suspend le

sentiment de la durée. Très vite, on ne sait plus combien de temps s'est écoulé, et l'on comprend que cela pourrait durer à l'infini. Cependant, je perçois moins l'expansion et la dispersion dont tu parles. Il me semble que les danseurs, dans leur configuration commune, sont sans cesse à l'orée d'un mouvement centrifuge. Ils poussent l'espace mais le condensent également, sans jamais, à mes yeux, laisser s'échapper ou se disséminer leurs présences. Les danseurs ne se laissent pas déborder par un déséquilibre et ne se séparent jamais véritablement du groupe qu'ils forment. L'énergie qui les réunit, la temporalité précise qui les organise en un tout complexe ne me laissent pas l'impression d'un éparpillement, d'une déroute ni d'une atomisation. On se demande tout au long comment pourra se résoudre ce déroulement inexorable : s'il va happer les danseurs vers l'intérieur, en une force centripète, ou les laisser s'échapper, peut-être vers ce hors-scène où se prolonge l'ellipse qu'ils dessinent. Un labyrinthe est une structure qui désoriente mais freine toute échappée. C'est tout le paradoxe de cette structure « dispersée et unie », comme tu l'as décrite. Les danseurs avancent comme contraints à suivre un parcours, mais sans désir d'aller vers, sans laisser croire qu'ils rejoindraient un point, un but.

Je vois, quant à moi, dans cette « chronologie d'événements spatiaux », la construction d'une sorte de trame première, donnée par les courses du début de la pièce, qui ne cessent jamais véritablement. Elles tissent une première strate horizontale qui sera régulièrement ponctuée, trouée, par des événements : descentes au sol, arches du buste, impulsions données par une partie du corps et se propageant dans l'ensemble. Cette interruption temporelle provoque une coupure verticale : elle crée une autre dimension du temps et de l'espace, une sorte de profondeur où l'événement renvoie à une épaisseur du temps comme de l'espace. Elle révèle d'autres strates que la trame première recouvrait.

Le paysage de *disperse* fait ainsi disparaître l'espace théâtral traditionnel et déploie, devant le spectateur et sans jamais le regarder, une expérience temporelle de flux complexes.

Alban Richard :

Pour chaque pièce chorégraphique, j'essaye de créer un objet temporel défini et organisé à l'avance. Il me faut inventer un procédé générateur d'actions, créer un champ délimité par certaines règles de composition.

Ainsi, chaque pièce est comme l'exploration d'une formule.

Ce qui est important, c'est que le procédé devient le sujet de la pièce... Ce procédé peut paraître tout à fait prévisible, du point de vue de la structure, mais son intérêt réside dans la variation, la transformation, l'imprévu de ses mutations... J'aime l'idée d'irrévocabilité du procédé (renverser un sablier et regarder le sable tomber). Je sélectionne des matériaux et je m'attache à trouver le meilleur procédé pour en explorer l'ensemble, mais une fois qu'il est installé et lancé, le procédé fonctionne de lui-même.

Mes pièces doivent être abordées « *non comme si vous regardiez mais comme si vous observiez quelque chose dans la nature* » (Morton Feldman).

Julie Perrin :

disperse parvient en effet très bien à interroger le public quant à la structure de l'œuvre, à faire de la structure le sujet de la pièce. On se surprend à observer les infimes variations et transformations dont tu parles. C'est pourquoi les figures dynamiques que les danseurs proposent ne sont jamais ramenées à des formes figuratives : on entraperçoit parfois des convulsions ou un corps que l'on pourrait qualifier d'hystérique, né de la déformation et de la vibration, mais on comprend très vite qu'il ne s'agit pas de figurer ni de reproduire des images. Le fond tonique du danseur prend le dessus sur la forme qu'il effectue, sur le dessin du geste. Ce fond tonique n'est pas véritablement hystérique ni convulsif : il propose plutôt une concentration qui se transforme parfois en dilatation, en repoussés, en extension. On est davantage face à

une construction rythmique et dynamique qui met en mouvement l'espace.

L'observation de la structure laisse alors également place à du sentir : on sort de la description pour partager l'expérience des forces à l'œuvre. On vit de façon très empathique la course, les trajectoires courbes, les interruptions, les tensions dans le mouvement et dans les trajets chorégraphiques.

Références

BERNARD M., *De la création chorégraphique*, Pantin, éditions Centre national de la danse, collection « recherches », 2001.

DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, éditions Gallimard, collection « folio essais », 1990 (1^{ère} éd. 10/18, 1980).

MALDINEY H., *Regard Parole Espace*, Lausanne, éditions L'Âge d'Homme, collection « Amers », 1994.

MICHAUX H., *L'infini turbulent*, Paris, NRF éditions, collection Poésie Gallimard, 1994.

PERRIN J., *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon, Éditions du Centre national de la danse/les presses du Réel, 2007.

WIGMAN M., *Le langage de la danse*, Paris, éditions Chiron, 1990, trad. J. Robinson (*Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Munich), 1963.

Trois annotations
concernant l'œuvre architecturale
inscription – réapparition – écritur(e)ffacement

ELSA KIOURTSOGLOU

Résumé

Cette étude se présente comme une « note » à propos de l'architecture de Xenakis. La note, c'est cette forme d'écriture qu'analyse Freud dans sa « Note sur le bloc magique » : le dispositif du bloc magique permet d'écrire sur la même surface une série de propos qui se sédimentent, comme des traces, sous la feuille qui redevient à chaque fois disponible pour d'autres inscriptions. C'est de cette manière que se présente le processus de construction chez Xenakis, façon de composer avec un trauma, que l'architecte désire inscrire dans l'espace de l'œuvre en un propos presque littéral, mais qui s'entrelace à d'autres traces mnésiques. Propos qui risque aussi de disparaître dans la réalisation du bâtiment, sous la pression d'autres exigences.

On part ici de l'hypothèse que l'architecture est un processus dans lequel certains désirs viennent à s'inscrire dans l'espace, sous formes de traces mnésiques. Ces désirs prennent corps selon un algorithme qui règle le mouvement de leur transfert. Mais dans le même temps, la fonctionnalité des espaces tend à effacer le principe de ce mouvement réglé. C'est pourquoi, sans la connaissance

de cette règle, la création architecturale risque d'exister et de fonctionner sans signification, comme les phrases d'une langue étrangère pour quelqu'un qui en ignore les règles de syntaxe et de grammaire. Entre nous et les traces du désir inscrit de l'architecte, intervient tout un système de fonctions précises et circonstanciées.

Les propos de l'architecte ou de ceux qui assistent à la phase de la matérialisation de l'œuvre donnent des indications concernant le transfert du désir de l'architecte au cours de son accomplissement matériel. Une fois que la création est matérialisée, nous pouvons lire ces inscriptions comme si elles appartenaient déjà au passé, nous reconstruisons l'espace d'inscription : « *L'espace du sens ne préexiste pas à la lecture. C'est en le parcourant, en le cartographiant que nous le fabriquons, que nous l'actualisons* »¹. Ainsi, quand nous essayons d'interpréter l'œuvre architecturale, nous sommes conduits à la construire, en suivant le chemin inverse, semblable à celui que suivent le souvenir et la lecture. Chaque moment de l'interprétation rencontre une trace qui met en valeur un mouvement passé de disparition, nous dirige à nouveau vers chaque désir qui s'y inscrit et permet de révéler la règle du transfert suivant laquelle ce désir s'est traduit en une œuvre spatiale.

Dans la présente étude, notre attention se porte sur les matériaux originaires qu'utilise l'architecte. Parmi les premiers moments qui composent une démarche de création, le matériel mnésique tient une place privilégiée : il s'organise en traces qui s'inscrivent dans l'espace architectural lui conférant son caractère singulier.

Il arrive ainsi que les traces mnésiques provenant d'expériences traumatiques, les plus prégnantes mais aussi les plus difficiles à transformer dans une activité artistique, trouvent dans l'œuvre architecturale un support d'inscription qui permet au créateur de composer avec ce genre d'expérience. C'est ainsi que nous nous intéresserons à l'œuvre de Iannis Xenakis, en tant

¹ Lévy P., *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, Éditions la Découverte, 1995, p. 34.

qu'architecte, qui élabore dans ses œuvres ce type de traces mnésiques. Son œuvre architecturale, *La maison de vacances à Amorgos*², étudiée ici, peut être perçue comme le résultat d'un travail par lequel il parvient à gérer un traumatisme en l'inscrivant dans un espace construit auquel il confère une dimension personnelle.

L'œuvre en cours de réalisation peut alors apparaître comme les archives d'expressions personnelles sur lesquelles viennent « s'inscrire », de manière concrète, les traces mnésiques dont il est porteur. Envisagée comme activité, la création se définit en tant que processus de maîtrise de la mémoire, comme l'écriture d'une note (de celles qu'on inscrit sur un bloc-notes, bloc d'écriture) qui nous permet, soit de nous souvenir, soit d'oublier provisoirement, en transférant une trace sur une autre surface, au-delà de celle de sa mémoire.

Plus précisément, le but de cette étude est de proposer une construction théorique englobant les caractéristiques possibles du processus de création en architecture, à partir de l'exemple de Xenakis. Il s'agit de porter un regard théorique nouveau sur l'œuvre architecturale en s'inspirant de la théorie psychanalytique.

² Le choix de cet exemple précis s'accompagne d'un recensement de données bien précis destiné à mettre en place une nouvelle élaboration théorique de l'œuvre et à mettre en vigueur l'hypothèse de travail de notre étude. Voici les étapes chronologiques du parcours emprunté pour le recensement des données : visite et enquête sur le terrain de la maison d'Amorgos (25-08-08). Recherche du dossier du permis de construction – n° 680/1974 – dans les archives du service d'urbanisme de Naxos (07-10-08). Rencontre avec Fivos Tsekeris, compagnon de lutte de Xenakis, à « Lordos Vironas », et étude de ses archives (20-10-08). Visites successives à l'immeuble du n° 47 de la rue Dido-tou à Athènes et enquête des lieux du quartier général de « Lordos Vironas » ; rencontre avec le propriétaire F. B Mâche à Paris, discussion et étude de ses archives (26-11-08). Et enfin, rencontre et entretien avec la personne responsable de la supervision des travaux de construction de la maison à Amorgos, Lia Bellou (04-12-08). Les données recueillies sont destinées à alimenter et à construire progressivement la confirmation de l'hypothèse émise.

La présente étude n'est pas pour autant une interprétation de l'œuvre architecturale en question, mais elle n'est elle-même qu'une *note* évoquant quelques traits caractéristiques du processus de sa création.

Le bloc magique

Tubodelasombra origen laqueadmirasber mosura enlaclebrepin tura
(The beauty that you admire in renowned painting originated in shadow)

Bartolomé Esteban Murillo, *El Cuadro de las Sombra*

L'idée d'une écriture, qui soit de l'ordre de la note, s'inspire du texte de Freud, *Note sur le «Bloc magique»* (1925)³, dans lequel Freud décrit « *l'appareil de perception et l'origine de la mémoire* »⁴ et présente « *l'analogie entre un certain appareil d'écriture et l'appareil de la perception* ».⁵

Ce texte permet de concevoir une écriture qui soit à la fois un travail d'inscription et d'effacement, une construction de la mémoire, au-delà du principe de répétition. Il suppose un dispositif spatial complexe ainsi décrit :

« Le bloc magique est une tablette faite d'une masse de résine ou de cire brune foncé enchâssée dans un bord de papier et sur laquelle est posée une mince feuille translucide, restant attachée à la tablette de cire à son extrémité supérieure et restant libre à son extrémité inférieure. Cette feuille est la partie la plus intéressante du petit appareil. Elle consiste elle-même en deux couches qui, sauf aux deux bords transversaux, peuvent être détachées l'une de l'autre. La couche supérieure est une plaque de celluloid transparent, l'inférieure un papier ciré mince, donc translucide. Quand l'appareil

³ Freud S., « Note sur le "bloc magique" », traduit par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, in Freud S., *Œuvres Complètes*, tome XVII [1923-1925], Paris, PUF, 1992, pp.139-142.

⁴ Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, pp. 327-328

⁵ *Ibid.*, p.328.

n'est pas utilisé, la surface inférieure du papier ciré colle légèrement à la surface supérieure de la tablette de cire.

On utilise ce bloc magique en procédant à l'inscription sur la plaque de celluloid de la feuille qui couvre la tablette de cire. Il n'est pas besoin pour cela de crayon ou de craie, car écrire ne tient pas au fait que de la matière soit déposée sur la surface réceptrice. C'est un retour à la manière dont les Anciens écrivaient sur de petites tablettes d'argile ou de cire. Un stile pointu raye la surface supérieure, dont les creux donnent l'« écriture ». Dans le bloc magique, ce rayage ne se fait pas directement, mais par l'intermédiaire de la feuille de couverture placée par-dessus. Le style presse, aux endroits qu'il touche, la surface inférieure du papier ciré contre la tablette de cire et ces sillons deviennent visibles sous forme d'écriture sombre à la surface supérieure du celluloid, habituellement lisse et d'un gris blanchâtre. Veut-on détruire l'inscription, il suffit de détacher de la tablette de cire la feuille de couverture composée, en la tirant légèrement à partir de son bord inférieur. Le contact intime entre le papier ciré et la tablette de cire aux endroits rayés, à quoi tenait le fait que l'écriture devenait visible, est par-là rompu et il ne se rétablit d'ailleurs pas quand les deux se touchent de nouveau. Le bloc magique est alors exempt d'écriture et prêt à recevoir de nouvelles notations. »⁶

Entre le bloc magique comme dispositif d'écriture et le fonctionnement de l'appareil psychique comme écriture psychique, nous pouvons discerner trois analogies qui nous permettent ultérieurement de supposer comment une construction architecturale pourrait être le résultat d'une démarche d'écriture semblable dans l'espace.

Tout d'abord – première analogie (inscription) – l'écriture est mémoire matérialisée. Vue sous cet angle, la mémoire comme l'écriture « s'inscrivent » sur une surface. Dans le bloc magique, la surface d'écriture est un système composé de deux surfaces dis-

⁶ Freud S., « Note sur le "bloc magique" », *op.cit.*, p.141.

tinctes, comme dans l'appareil perceptif ou il y a en même temps « une surface de réception toujours prête et des traces durables des notations reçues »⁷. Le bloc magique offre une surface réceptive en celluloid qui inscrit une trace en adhérant à la cire : il suffit de soulever la feuille pour qu'elle soit à nouveau vierge et disponible pour d'autres événements.

Ensuite – deuxième analogie (réapparition) – la trace inscrite ne disparaît pas, elle subsiste dans la cire même si elle n'apparaît plus. La trace disparaît de la surface d'inscription provisoire sur laquelle elle ne réapparaît plus jamais tandis que sous un éclairage approprié, il est possible de la reconnaître sur la surface de cire. La mémoire se trouve « derrière » la réception comme le niveau de la cire se trouve derrière la surface de la feuille de cire-celluloid qui recouvre le bloc magique. L'écriture sur le bloc magique a lieu dans deux systèmes séparés du point de vue de la spatialité comme cela se produit avec la perception qui a lieu grâce à la séparation de systèmes distincts quant à l'espace occupé, mais impliqués les uns les autres quant à leurs fonctionnements.

Enfin – troisième analogie (écrivur(e)ffacement) – le bloc magique évoque un processus de sédimentation dans lequel toute trace est conservée dans le moment où elle est effacée. « Dans le bloc magique l'écriture disparaît chaque fois qu'est supprimé le contact intime entre le papier récepteur du stimulus et la tablette de cire gardant l'impression »⁸. Cette disparition, à intervalles réguliers, du système des surfaces distinctes provoque le retrait de l'inscription du champ visuel. Cependant, cette inscription reste imprimée sur la surface de cire de manière durable.

Au dernier paragraphe du texte de Freud, la troisième analogie, entièrement élaborée introduit la notion de temps dans le fonctionnement de l'appareil perceptif.

⁷ Freud S., « Note sur le "bloc magique" », *op. cit.*, p.140.

⁸ *Ibid*, p.143.

« Si l'on s'imagine que pendant qu'une main écrit à la surface du bloc magique, une autre détache périodiquement de la tablette de cire la feuille de couverture, on aurait là une façon de rendre sensible la manière dont j'ai voulu représenter le fonctionnement de notre appareil de perception animique. »⁹

Selon Freud, l'appareil perceptif est divisé en pièces distinctes, les unes liées aux autres, chacune ayant une fonction bien précise. Effectivement, chacune de ces pièces – réception et mémoire – est constituée d'une surface présentant différents traits caractéristiques. Ces pièces combinent leurs fonctionnements contradictoires dans le temps en étant « en même temps, le miroir d'un télescope et une plaque photographique »¹⁰. Alors que jusqu'ici, Freud s'intéressait à l'espace où se produit l'écriture et, de manière analogue, à celui de la perception, désormais il introduit la notion de temps dans ce fonctionnement complexe puisqu'il veut représenter l'acte de la perception.

Le dispositif utilise deux mains. Pendant que l'une des deux mains écrit sur tout l'espace du bloc magique, l'autre soulève, à intervalles réguliers, la surface qui recouvre le dispositif en effaçant ce qui a déjà été écrit sur une partie tout en conservant les inscriptions de manière durable sur une autre partie de celui-ci.

« Les traces ne produisent donc l'espace de leur inscription qu'en donnant la période de leur effacement. Dès l'origine, dans le « présent » de leur première impression, elles sont constituées par la

⁹ *Ibid*, p. 143.

¹⁰ Breuer J., « Théoriques » dans *Les études sur l'hystérie*, 1895. Paraphrase de l'hypothèse de Breuer « *Il est impossible pour un seul et unique organe de remplir ces deux conditions contradictoires. Le miroir d'un télescope à réflexion ne peut pas en même temps être une plaque photographique* » dans Laplanche J. & Pontalis J.B, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1990, thème trace mnésique, p. 490.

double force de répétition et d'effacement, de lisibilité et d'illisibilité. »¹¹

Le temps nécessaire à la création des traces se produit dans le processus d'inscription spatiale de ces traces.

L'exemple de l'œuvre architecturale de Xenakis nous permet de lire le processus de construction architecturale comme un dispositif d'inscription spatiale des traces mnésiques, qui leur donne la dimension « d'avoir été », dans le mouvement de leur inscription-effacement.

Nous allons analyser ce dispositif en empruntant les trois analogies (inscription-réapparition-écriture/effacement) à l'œuvre dans « le bloc magique » de Freud.

L'exemple

*« Le point de départ est mon désir de vivre – c'est-à-dire de faire, de créer quelque chose avec mes mains, avec ma tête. »*¹²

Iannis Xenakis

C'est en 1965 et plus précisément en été que le compositeur et helléniste français, François Bernard Mâche, décide d'acheter un terrain sur l'île d'Amorgos. C'est un terrain isolé de tout, sans courant ni eau courante – propriété de Georgios Gavalas – accessible uniquement par la mer (Baie de Tirokomou) ou bien à pied en partant du port central de l'île, (hameau de Lefkes – Ag-hia Thekla). L'année suivante, François Bernard Mâche demande à Iannis Xenakis – ami et musicien, élève comme lui d'Olivier Messiaen – de lui faire le plan d'une maison de vacances qu'il voulait faire construire sur ce terrain destiné à loger sa famille et ses amis pendant les vacances d'été. Le propriétaire demande à l'architecte un plan comprenant quatre espaces – une salle de sé-

¹¹ Derrida J., *op. cit.*, p. 334.

¹² Solomos M., *Iannis Xenakis*, P.O Éditions, 1996, p. 11.

jour, une chambre à coucher principale, deux chambres d'hôte ainsi que les sanitaires. Xenakis, à qui avaient été interdits l'entrée ainsi que le séjour en Grèce (il a quitté la Grèce en 1947 après avoir été condamné pour avoir déserté l'armée et donc n'avait plus le droit d'entrer dans son pays natal¹³), proposera un plan conçu à l'aide de photos que F.B. Mâche lui fournit. Selon le propriétaire¹⁴, Xenakis s'inspire des différences de relief du paysage – notamment, les criques que forme le terrain avec la mer au pied du versant de la colline – et il dessine quatre unités indépendantes semblables à des cellules abritant les espaces cités précédemment ainsi qu'un WC indépendant, à savoir cinq volumes séparés qui communiquent entre eux de l'extérieur. Le projet de réalisation et de construction des plans de Xenakis est confié au bureau d'architecte de Gregoris Diamantopoulos¹⁵ et c'est l'ingénieur, Lia Bellou, qui se charge de la supervision des travaux. Cette dernière, en collaboration avec une équipe de maçons et de techniciens du pays entreprennent la construction en été 1974 et l'achèvent l'été suivant, en 1975.

Ce n'est qu'à partir du plan de Xenakis – sur lequel figurent les plans, les façades, les détails de construction, les estimations statiques à titre indicatif – que les ingénieurs grecs entreprennent de construire les plans du tracé des volumes en s'appuyant sur des calculs mathématiques. Ensuite, ils réalisent une sorte de canevas sur le sol sur lequel, progressivement, ils détermineront les points des plans. Après avoir effectué les premiers calculs du

¹³ Biographie en détails de Xenakis dans Matossian N., *Iannis Xenakis*, Fayard, Paris, 1981.

¹⁴ Entretien avec F.-B. Mâche, 26-11-08, à Paris.

¹⁵ Le bureau d'architecte-urbaniste Gregoris Diamantopoulos aurait eu le projet de réalisation de la maison à Amorgos en 1974, puisque Xenakis connaît le frère de Gregoris Diamantopoulos, Aggelo Diamantopoulos, depuis leur participation commune à la résistance, pendant leurs études dans l'école Polytechnique d'Athènes la période 1940-44.

budget – et compte tenu du coût élevé des frais de transport – ils décident de supprimer l'une des deux chambres d'hôte identiques figurant sur le projet initial et finissent donc par ne tracer que quatre volumes sur le terrain. Les façades ne comportent qu'un ensemble de fenêtres et d'ouvertures, agencées en angles droits qui, de l'intérieur des espaces, encadrent des perspectives bien précises en accord avec le paysage environnant. À travers ces façades, on peut voir réapparaître les mouvements « *neumatiques* » que Xenakis avait introduits pour la première fois à La Tourette et à Rezé-les-Nantes.

Sur la toiture de l'espace central de séjour nous pouvons distinguer une construction particulière d'où la lumière est diffusée dans l'espace du salon. Il s'agit d'un *chemin de lumière* tel qu'il est désigné par Xenakis, d'une largeur de 40 cm et qui se matérialise sur la toiture de l'unité centrale de séjour, en divisant l'espace par une trace de lumière qui pourrait être perçue comme « l'évolution ultime de ses "mitraillettes" et "canons à lumière" de l'église de la Tourette. »¹⁶

Inscription

*This is the use of memory:
For Liberation
Not less of love but expanding
Of love Beyond desire, and so liberation From the future as well as the past.*
T.S. Eliot, Four Quartets

Le terrain et le matériau à partir desquels travaille Xenakis acquièrent certains caractères du bloc magique, en particulier de la feuille de celluloid au début du travail de l'architecte : celui-ci commence par produire une surface d'inscription propre à recevoir l'empreinte de ses traces mnésiques.

¹⁶ Xenakis I., *Musique de l'architecture*, Textes choisis, présentés et commentés par S. Kanach (éd.), Éditions Parenthèses, Marseille, 2006, p. 270.

Sur une photo prise avant le début des travaux de construction de la maison d'Amorgos, nous pouvons voir que la surface qui va recevoir les inscriptions est marquée par un quadrillage en rouge. Tel une « page, c'est-à-dire le *pagus latin*, ce champ, ce territoire enclos par le blanc des marges, labouré de lignes et semé par l'auteur de lettres, de caractères »¹⁷, le terrain sur lequel vient s'inscrire la construction joue le rôle d'une feuille de papier. Alors qu'un canevas est réalisé sur le sol, de manière improvisée, pour tracer les points qui, une fois réunis, forment le plan des constructions. Le sol remplit ici la même fonction que le papier millimétré, outil de dessin par excellence de Xenakis¹⁸, utilisé aussi bien en musique qu'en architecture. Les constructions architecturales pourraient être ainsi considérées comme des notes, servant au rappel de la mémoire, que garde l'architecte sur la « feuille » du sol qui correspond au terrain et dans le matériau qu'il entend utiliser. De ce fait, nous pourrions supposer que l'architecture en tant que processus est un désir d'inscrire dans l'espace les traces mnésiques du créateur, un désir qui se répète à travers les œuvres du créateur, mais qui varie à chaque fois, selon le contexte historique.

Il est fort probable que les figures semblables à des cellules qu'utilise Xenakis en 1966 à Amorgos afin d'inscrire dans l'espace ses récits personnels, proviennent d'un contexte où l'autonomie des constructions, aussi bien du point de vue statique que morphologique, vient répondre à une idéologie de l'époque qui, juste après les deux guerres mondiales, avait besoin d'inventer de nouveaux moyens pour remédier aux problèmes de logement, mais aspirait aussi à de nouvelles formes qui vien-

¹⁷ P. Lévy, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ « Pour imaginer ces gigantesques champs de glissandi, Xenakis, s'est servi de son outil habituel : le dessin sur papier millimétré, qu'il a ensuite retranscrit sur portées selon les axes de la hauteur et du temps ». M. Solomos, Iannis Xenakis, Mercuès : P.O. Éditions, 1996, p. 25

draient refléter ce nouveau départ. On peut noter que Xenakis analyse l'œuvre de Robert Maillart – l'ingénieur suisse qui utilise toutes les possibilités du béton armé à la manière d'un sculpteur – dans son mémoire de maîtrise réalisé en 1947 à l'École Polytechnique d'Athènes. Longtemps après, au bureau de Le Corbusier, pour la construction d'un complexe d'habitations à Marseille et à Rezé-les-Nantes, il entre en contact avec Bernard Lafaille¹⁹ et découvre ses propositions novatrices concernant les constructions préfabriquées et le béton précontraint. En voyant Le Corbusier ajouter des formes courbes, empruntées à la nature, aux lignes droites et aux formes épurées, Xenakis adopte, très vite, un langage semblable concernant les formes (le centre administratif à Chandigarh – de 1951 à 1959 – ainsi que le pavillon de Philips à Bruxelles – de 1956 à 1958).

À propos de sa musique, Xenakis l'a déjà signalé à plusieurs reprises, les événements qui l'ont marqué sont retranscrits dans ses œuvres musicales. En 1980, dans *Esquisse d'autobiographie* Xenakis se réfère justement à ce transfert qu'il entreprend de faire.

« De même, lorsque je participais aux manifestations sanglantes d'Athènes, nous nous rassemblions sans bruit dans les petites rues pour déboucher en longue procession dans les artères principales et, au fur et à mesure que nous nous approchions du commandement allemand, s'élevait une clameur de slogans très rythmés(...) Pendant les froides nuits de décembre, lorsque nous nous battions contre les Anglais, j'entendais une autre musique. Ce n'était pas une bataille rangée, mais une série d'embuscades où l'on se tirait dessus de maison à maison, avec de longs intervalles de silence, et chaque détonation se répercutait à l'infini dans la ville, accompagnée de balles traçantes qui ajoutaient un spectacle à l'écho des coups de feu. Tous

¹⁹ Bernard Lafaille (1900-1955), ingénieur civil français auquel sont attribuées beaucoup d'innovations concernant les constructions préfabriquées. Voir M. Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, tome 2, Pratiques et méthodes 1911-1985, Casterman, 1986, p.129.

ces souvenirs devaient resurgir des années plus tard dans ma première composition, Métastasais, et dans celles qui ont suivi ».²⁰

L'image, le mot et le son des mitrailleuses s'inscrivent dans les œuvres musicales de Xenakis, transformés à travers le transfert, les données intérieures converties en œuvres créatives. De manière analogue, la maison d'Amorgos laisse supposer que Xenakis tente de gérer les expériences traumatiques de son passé en dressant un édifice porteur de ces souvenirs traumatiques matérialisés.

En 1944, durant les événements des « Dekemvriana », lors d'une épuration menée par les autorités britanniques, il a été grièvement blessé²¹.

« C'était le tout début du combat de ce jour-la, à midi. Je commandais un pâtre de maisons²² parce que j'étais un genre d'officier. J'avais mis les habitants au sous-sol – les pauvres, ils étaient épouvantés. Et j'ai organisé la défense, en postant des gardes. Au dehors, il y avait les troupes britanniques avec l'artillerie de gros calibre ; elles sillonnaient la ville dans des tanks Sherman.

J'étais avec trois personnes à l'intérieur de l'immeuble. Nous avons entendu des tirs de mortiers ; une explosion a dû nous atteindre. Deux des autres personnes, dont une jeune fille, sont mortes sur le coup. La cervelle de l'une avait jailli sur le mur. J'ai perdu connaissance.

Au bout d'un certain temps, l'on m'a transporté avec un drapeau blanc dans un autre immeuble qui servait provisoirement de poste de secours. Je les ai entendus dire : « Il n'en a que pour quelques

²⁰ I. Xenakis, S. Kanach (éd.), *op. cit.*, p. 21.

²¹ Une balle d'obus avait éclaté sur la partie gauche de son visage et durant l'intervention qu'il a subie, l'œil gauche lui a été ôté.

²² Le bloc d'habitations entre les rues Harilaou Trikoupi-Navarinou- Mauro-mihali-Didotou, et plus précisément l'immeuble de la rue Didotou, n° 47, était le quartier général de l'équipe de résistance *Lordos Vjronas*. Information parue dans le journal de gauche *Rizospastis* en 11/02/2001.

heures à vivre. Au moins, qu'il meure en paix ». Et ils m'ont fait des piqûres contre la douleur ; ni soins d'urgence, ni précautions contre l'infection ; rien. Mais je ne suis pas mort.

Quand je suis revenu à moi, Mâkhi, mon amie, une autre étudiante militante, me tenait la main ; je ne sais comment elle avait fait son compte pour me dénicher là. Enfin, j'étais véritablement heureux parce que je croyais que j'allais mourir. Ce soir-là, les nôtres se sont repliés. Le lendemain, les Britanniques, les collaborateurs et la Grande nationale sont arrivés. On nous abandonnait aux mains de l'ennemi.

Je me suis mis à jurer, à crier contre eux. Du moins, je croyais jurer, mais ma bouche... ah... une catastrophe. J'avais le palais perforé ; il y avait des morceaux de dents, de la chair, du sang, des trous ; ma mâchoire était fracassée. J'avais l'œil gauche éclate. Mon propre sang m'étouffait ; je vomissais... quoi qu'il en soit... On nous a laissés là quelques heures, puis on est revenu pour m'emmener à un hôpital du centre d'Athènes – au lieu de m'achever.

Je ne voulais toujours pas vivre. Mon amie était là ; une fois qu'ils m'ont eu opéré²³ pour enlever l'éclat d'obus²⁴ qui s'était logé dans mon visage – un gros fragment – elle l'a gardé. Et puis, elle est allée dans les montagnes, et là elle a réussi à le perdre. »²⁵

La balle de l'obus shrapnel s'est inscrite sur le visage de Xenakis en le blessant. « *Le trauma ou également son souvenir, agit comme un genre de corps étranger, qui même après sa survenance doit être considéré comme un agent actif* »²⁶. Il influence toute manifestation du sujet blessé et ressurgit dans chacune de ses actions.

²³ L'opération aurait eu lieu le 1^{er} janvier 1945 à l'hôpital Evangelismos. Cf. B. A. Varga, *Entretiens avec Iannis Xenakis*, éd. Potamos, Athènes, 2004, p. 49, et Matossian N., *Iannis Xenakis*, ed. Kahn et Averill, London, 1990, p. 27.

²⁴ Dans le texte original en Anglais, Matossian N., *op. cit.*, 1990, p. 27, le mot utilisé est *shrapnel*, tandis que dans le texte français ce mot n'existe-il pas.

²⁵ Matossian N., *Iannis Xenakis, op. cit.*, 1981, pp. 25-26.

²⁶ Freud S., *Meletes gia tin ysteria (Études sur l'hystérie)*, Éditions Epikouros, Athènes, 2002, p. 41 (en Grec).

On peut, comme Xenakis le fait pour sa musique, considérer certaines formes architecturales comme l'inscription directe et presque littérale de cet évènement traumatique.

C'est sur la toiture du volume bâti, abritant la salle de séjour de la maison d'Amorgos que nous pouvons apercevoir la première « note » évoquant ces souvenirs traumatiques. À cet endroit-là, Xenakis trace un « chemin de lumière »²⁷ large de 40 cm, une fente qui « perce » la toiture du volume central de la maison, en blessant le prolongement de son espace intérieur.

Le *chemin de lumière* sur la toiture de la salle de séjour est inscrit dans l'espace tel la trajectoire de l'obus shrapnel. Il perce la toiture en diagonale, la traverse de manière semblable à celle de l'obus comme cela s'était certainement produit dans l'immeuble du n° 47 de la rue Didotou et qui avait causé la blessure de Xenakis. Cette lucarne originale est décrite de façon exhaustive dans l'unique plan de Xenakis à partir duquel fut construite la résidence à Amorgos. En comparant l'espace intérieur de l'habitation avec le corps de l'architecte, certains rayons de lumière aboutissent à l'intérieur de l'espace, en suivant le *chemin de lumière* qui a percé la toiture de la bâtisse. Chacune des balles – rayons de lumière – qui pénètrent le salon en suivant pas à pas le chemin de la toiture blessent chaque fragment de l'espace en détruisant l'unité de l'espace à travers une ligne de lumière de la même manière que « le traumatisme est accompagné par une effraction de la continuité de la peau ou des mâts du corps »²⁸. Le *chemin de lumière* est une « inscription » de la blessure de Xenakis, elle constitue le rappel matérialisé du souvenir.

²⁷ I. Xenakis, S. Kanach (éd.), *op. cit.*, p. 252. Certains y voient « une évolution ultime de ses mitraillettes et canons à lumière de la église de la Tourette ».

²⁸ Laplanche J. et Pontalis J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, thème *Trauma*, p. 433. Également dans le site www.greek-language.gr, thème *τραύμα*.

Sans doute les ouvertures de la maison d'Amorgos sont-elles, elles aussi, marquées par une deuxième « inscription » de la blessure de Xenakis. Les façades de l'édifice comportent un ensemble de fenêtres et d'ouvertures en angles droits. Nous pourrions penser que ces fentes sur les cloisons concaves – sans arêtes – de la maison sont la transcription de la « cicatrice » que porte le créateur. À l'instar de la cicatrice sur son visage qui est la trace de sa blessure, la surface des cloisons porte la blessure dont les traces sont les « cicatrices » des ouvertures. Cette analogie devient encore plus évidente si l'on s'intéresse à la manière dont ont été conçues ces ouvertures. En effet, les cloisons sont formées de deux rangées de matériaux (béton, briques, moellons) – laissant un espace intermédiaire rempli par du polystyrène. Aux endroits où il y a des ouvertures, ce matériau léger recouvre toute la largeur du mur, de manière à créer la forme correspondante des ouvertures après le retrait intégral du polystyrène. Le retrait du polystyrène de la surface plane des cloisons laisse la « cicatrice » des ouvertures comme le fait l'obus shrapnel lorsqu'il est retiré en laissant une cicatrice sur la partie gauche du visage de Xenakis.

Les hypothèses émises jusqu'à présent peuvent paraître factices. Nous oublions que ce processus est nettement plus complexe et que les connaissances dont « nous sommes équipés ne suffisent pas pour ce que nous devons trouver, alors que sa structure intérieure dissimule encore de nombreux secrets »²⁹. À travers ces constructions qui pourraient être qualifiées de factices, notre recherche a pour principale ambition de proposer une hypothèse quant au processus de création de l'œuvre architecturale en question. Elle ne garantit pas la vérité de ses conclusions.

Mais surtout, les analogies que nous avons entrepris d'établir entre d'un côté, la surface de la bâtisse et de l'autre, le corps de l'architecte, nous amènent à dire que le créateur transforme les

²⁹ Freud S., « Constructions dans l'analyse », 1937, ici traduit du grec, trouvé dans l'œuvre collectif *Peri Kataskevis (Sur la construction)*, Athènes, Éditions Nissos, pp. 9-16.

données mnésiques traumatiques en une matérialité tangible et accessible qui s'éloigne de lui en allant vers l'autre.

« La garde est toujours confiée à l'autre ; on ne peut pas garder soi-même. Quand on écrit, on accumule autant que possible une certaine réserve, un trésor de traces, quelles qu'elles soient, quoi qu'elles vailent ; mais pour qu'elles soient plus sûrement à l'abri ou gardées, on les confie à l'autre. Si on les écrit, si on les met sur des bandes ou sur du papier, ou simplement dans la mémoire des autres, c'est parce qu'on ne peut pas garder soi-même. La garde ne peut être que confiée à l'autre. Et si on veut tout garder en soi, à ce moment-là c'est la boursoufflure. Garder veut dire donner, confier : à l'autre. »³⁰

Réapparition

Car pour comprendre combien une vieille femme a pu être jolie, il ne faut pas seulement regarder, mais traduire chaque trait.
Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

Sur le bloc magique, la trace inscrite sur la surface de réception non durable de feuille de cire-celluloïd disparaît lorsque le contact de ce système avec la surface de cire est rompu. La trace demeure inscrite sur la surface de cire mais se mêle à d'autres traces et n'est reconnaissable que sous éclairage approprié et sous un angle de vue particulier. En partant de cette suggestion, nous pourrions faire avancer un peu plus loin l'analogie entre l'écriture psychique et la création architecturale en nous appuyant sur la deuxième analogie qu'échafaude Freud dans son texte à savoir « *Note sur le bloc magique* ».

³⁰ Derrida J., *Points de suspension, entretiens*, choisis et présentes par E. Weber, Paris, Éditions Galilée, 1992, pp. 158-159.

Dans la maison de vacances d'Amorgos dont Xenakis est le concepteur, les ouvertures des façades semblent suivre une règle bien précise sans qu'elle soit pour autant clairement visible. Ces fenêtres ont déjà été inscrites dans l'espace au cours du processus de la création architecturale, elles correspondent aux traces durables se trouvant sur la surface de cire du bloc magique. Cependant, elles ne peuvent être reconnues en tant qu'inscriptions du souvenir de la même façon que les traces durables du bloc magique ne peuvent être immédiatement lisibles sur la surface de cire. L'« éclairage » approprié qui dans ce cas précis correspond au témoignage du propriétaire, peut faire apparaître ces ouvertures comme empreintes d'un désir de Xenakis de rappeler le souvenir à la mémoire. D'après le propriétaire François Bernard Mâche, les ouvertures des façades de la maison d'Amorgos sont « un jeu xenakien sur ses initiales, et notamment, sur la lettre F »³¹, un cadeau en hommage à leur amitié³². Sur les plans, l'architecte inscrit sur les façades de la construction un désir qui, ici précisément, renvoie au désir d'évoquer un prénom. Le prénom François et notamment sa première lettre servira de règle à partir de laquelle seront conçues les ouvertures de l'habitation. Cependant, ce désir d'évocation du prénom de François, qui s'inscrit sur les ouvertures, n'est manifeste qu'à partir du moment où on en est informé.

L'inscription sur le bloc magique disparaît de la surface complexe (de réception) et apparaît sur la surface de cire (de l'inconscient) uniquement sous la lumière (de la connaissance qui nous permet de savoir qu'elle est déjà inscrite là) qui rend, ainsi, possible sa reconnaissance. Il en est de même avec la lettre F qui

³¹ I. Xenakis, S. Kanach (éd.), *op. cit.*, p. 252. Également mentionné pendant l'entretien avec F. B. Mâche le 26-11-08, à Paris.

³² De manière analogue, Xenakis offre à son épouse, Françoise Xenakis, un cadeau, en dessinant la maison des vacances de la famille en Corse. Voir Xenakis F., *Regarde, nos chemins se sont fermés*, Paris, Éditions Albin Michel, 2002, p.125 : « Nous sommes en Corse sur la terrasse de la maison qu'il m'a dessinée. « C'est mon cadeau », m'a-t-il dit, de notre future maison pour deux ».

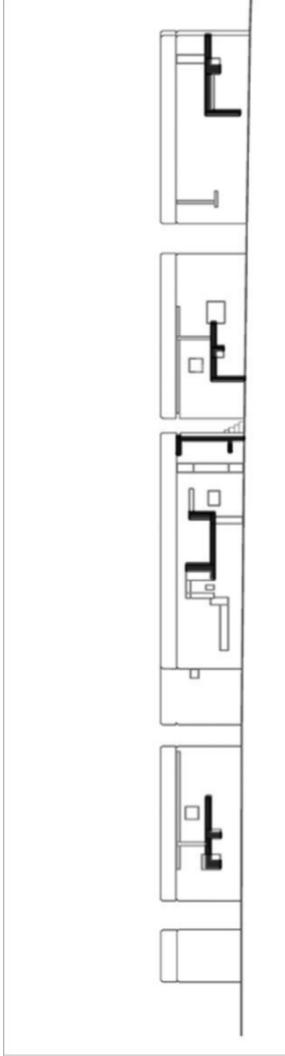
n'apparaît sur les ouvertures qu'à la lumière de nos connaissances : il s'agit de variantes du F déjà inscrites. Par conséquent, sur les cloisons de la maison, il n'est possible de distinguer cette inscription qu'à travers une démarche d'analyse du processus de construction.

En effet, la trace durable de la lettre F (*Figure 1*) apparaît à partir du moment où nous avons pu relier ses parties dispersées en les dégageant d'un ensemble d'ouvertures horizontales et verticales. Autrement dit, à partir d'inscriptions déjà existantes, il s'agit de procéder à l'extraction ou à la soustraction de certaines parties, de les regarder en prenant du recul, en rajoutant des éléments manquants se trouvant un peu plus loin.

Quel type d'éclairage doit-on utiliser afin de pouvoir reconnaître dans ces traces les inscriptions de la lettre F ? Dans l'analogie correspondante du bloc magique, le procédé de reconnaissance qui a révélé la trace durable qui se trouvait sur la surface de cire pourrait posséder les caractéristiques que Freud donne dans sa définition de la psychanalyse.

« L'analyse, qui signifie fractionnement, décomposition, suggère une analogie avec le travail qu'effectue le chimiste sur les substances qu'il trouve dans la nature et qu'il apporte dans son laboratoire (...) Comme le chimiste sépare la substance fondamentale, l'élément chimique, du sel dans lequel, en composition avec d'autres éléments, il était devenu méconnaissable. »³³

³³ Laplanche J. et Pontalis J.B., *op. cit.*, thème Psychanalyse, pp. 351-352.



1. Il n'est possible de distinguer l'inscription de lettre F que si l'on en est informés.

C'est-à-dire que la reconnaissance de la trace relève d'un procédé fractionnaire, de séparation de chaque trace des autres traces ou de chacune de ses déformations. Sur les murs de la résidence d'Amorgos, le désir du créateur (évoquant de la lettre F) se trouve inscrit sur les ouvertures (selon la règle à partir de laquelle elles ont été réalisées). Or, c'est la connaissance de ce désir qui permet de les faire apparaître comme parties de la lettre F, au cours de l'analyse de l'œuvre architecturale en question. Nous pourrions également ajouter que la création ne peut se lire que comme appartenant au passé, à travers la création et près celle-ci tel que « *Le perçu ne se donne à lire qu'au passé, au-dessous de la perception et après elle* »³⁴.

Écritur(e)ffacement

These elements interlock with each other through dislocation and it is only at the end that the pattern achieves a stability which both confirms and belies the dynamic process according to which it has been carried out.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*

La construction de l'œuvre, comme celle de la perception n'est pas le résultat d'un seul mouvement mais de deux mouvements opposés, d'un côté, le mouvement qui consiste à *effacer* de la surface les inscriptions non durables et de l'autre, celui qui consiste à *écrire* sur la surface des données durables. Le fonctionnement de l'appareil perceptif pourrait être représenté par le mouvement de deux mains, l'une écrivant sur la surface de réception, l'autre effaçant à intervalles réguliers ce qui a été écrit là-dessus tout en laissant l'inscription provenant de la première main se graver sur la surface de la mémoire. De la même manière, le processus de création se déploie dans un espace de du-

³⁴ Derrida J., *op. cit.*, p. 332.

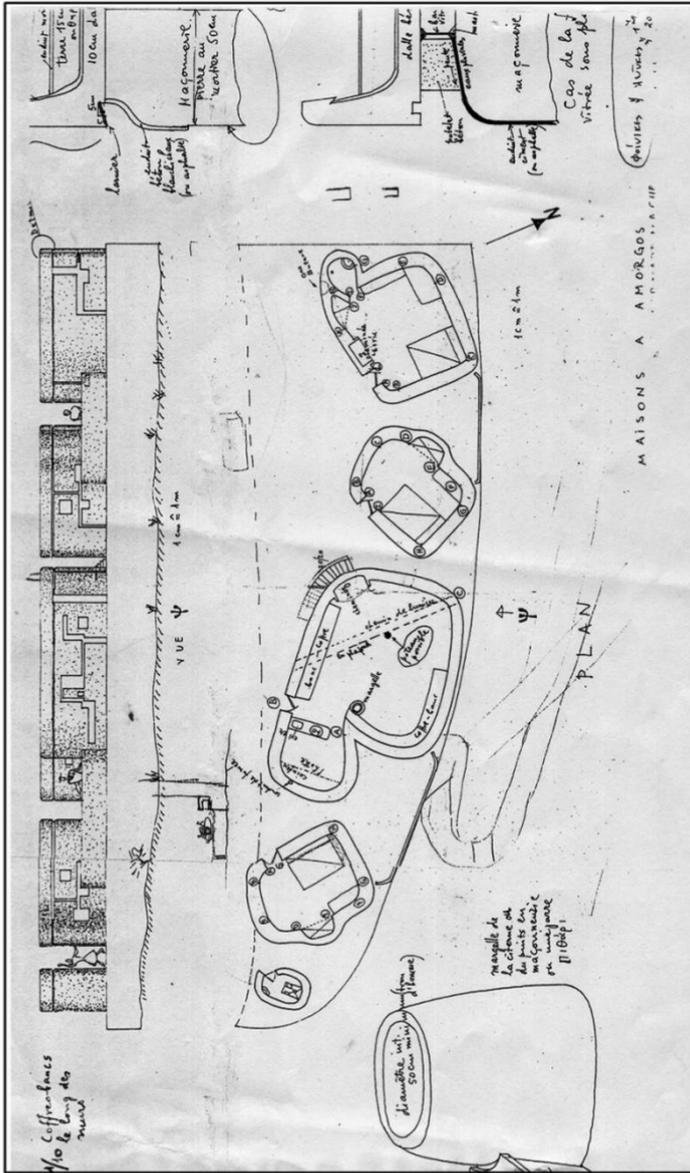
rée. Les deux mains qui « inscrivent » l'œuvre architecturale en question dans l'espace pourraient appartenir à deux corps différents – dans ce cas précis – qui exécutent une action. L'une des deux mains – celle de l'architecte – inscrit dans l'espace ses désirs à un moment donné et la deuxième main – celle de l'Autre, du constructeur, du propriétaire – efface périodiquement ces inscriptions pour laisser à nouveau la surface d'inscription vide, pour redéfinir les données que l'architecte aura à gérer. Ce qui s'imprime dans l'espace de manière durable c'est le palimpseste de toutes ces tentatives d'inscription.

Vue sous cet angle, toute œuvre est le résultat d'une écriture-effacement, d'un procédé original d'écriture d'après lequel l'une des deux mains écrit alors que l'autre efface périodiquement ce qui a été écrit, en laissant, à la fin, s'inscrire dans l'espace le résultat de cette lutte entre ces deux mains. La démarche de la création architecturale laisserait supposer que, de manière analogue, la trace finale à savoir la construction est le résultat d'un mouvement complexe d'écritures et d'effacements successifs, d'une négociation de ces inscriptions dans le temps, d'un effacement de certaines d'entre elles et d'écriture de nouvelles inscriptions sur celles qui existent déjà. Sous la solide inscription finale et immuable de la bâtisse, se trouvent une série d'inscriptions qui se heurtent les unes aux autres, qui disparaissent dans le cadre temporel de la démarche et apparaissent à la lumière de la connaissance d'après laquelle on sait qu'elles y ont été présentes.

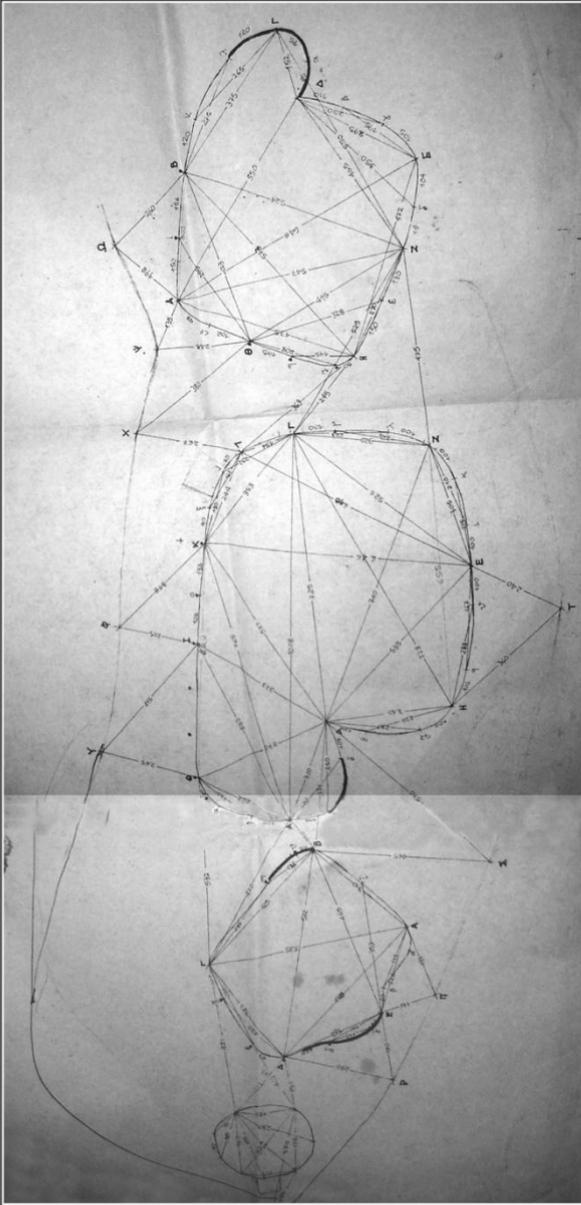
Pour déceler le processus d'effacement-écriture dans la maison d'Amorgos, nous allons revenir à l'étape de construction. En 1966, Xenakis prévoit sur son plan cinq constructions indépendantes perchées sur le versant d'une colline. Une salle de séjour principale, une chambre à coucher avec les sanitaires intégrés dans la chambre et deux chambres d'hôte avec WC indépendant. Sur les plans qui ont été remis aux archives du Service d'urbanisme de Naxos, ce désir initial se trouve justement inscrit :

à savoir celui de construire cinq unités semblables à des cellules qui communiqueraient entre elles de l'extérieur. Cependant, sur le terrain d'Amorgos, mais également sur les plans du tracé et de la construction, se dresse une trace différente, quelque peu modifiée. L'une des deux unités correspondant aux chambres d'hôte prévues de part et d'autre de la salle de séjour a été supprimée et ne figure plus sur la composition générale de l'édifice (*figures 2 et 3*).

Étant donné que la réalisation semble onéreuse – le budget des travaux est assez élevé en raison des frais de transport coûteux – le propriétaire avec l'ingénieur chargée des travaux et Xenakis – qui se trouve toujours à Paris – se mettent d'accord pour supprimer l'une des deux chambres d'hôte. Finalement, les plans du tracé sur le terrain ne comportent plus que quatre volumes et ainsi la construction finale que l'on peut apercevoir est réduite à quatre volumes. La suppression de cette partie de la composition semble être, en fin de compte, une inscription venant se rajouter au palimpseste de l'édifice. Soudain, une nouvelle donnée – ici, de nature financière – vient supprimer l'inscription réalisée juste avant et à la fin l'ouvrage remis réunit l'ensemble des mouvements (d'inscription – de suppression) produits au cours du processus de construction. La suppression d'une des parties de la composition pourrait être le supplément d'une autre inscription et d'une nouvelle expression. Cet édifice qui se dresse dans le paysage d'Amorgos porte en lui inscrits tous ces mouvements d'inscription du créateur, en les rendant durables et stables dans le temps comme cela se produit avec la cire du bloc-notes magique qui garde les impressions de manière durable sur sa surface.



2. Le plan de Xenakis pour la maison en Amorgos. (source: collection particulière FB Mâche)



3. Le plan de construction des ingénieurs grecs (collection particulière F.B Mâche)

À la fin de chacun de ces processus, ce que nous distinguons ce n'est pas le résultat d'un mouvement machinal, automatique et prédéterminé. L'œuvre architecturale n'est pas réalisée directement d'après le projet et sans de nombreuses médiations. Sa conception comme sa construction ne peuvent exister que dans une durée où sont mises à l'épreuve d'innombrables interprétations des désirs d'évocation qui enclenchent le processus. L'architecte, lui-même, négocie les formes et les interprétations des désirs qui s'inscrivent dans l'œuvre ainsi que dans le processus de sa construction, tandis qu'un ensemble de facteurs externes peuvent modifier une partie de ces désirs ou bien produire des interprétations différenciées de ce désir.

Comme les deux mains dont les mouvements représentent, selon Freud, le fonctionnement perceptif dans la création architecturale, ce qui s'inscrit, finalement, dans l'espace c'est le résultat des mouvements produits par deux mains dont l'une des deux écrit et l'autre efface, à intervalles réguliers, en alimentant sans cesse le processus d'écriture. C'est au cours de cette démarche que se construit l'œuvre finale à travers deux mouvements opposés. Au moment où s'inscrit une trace, un mouvement d'effacement se dirige contre elle et en la supprimant, un autre désir est mis en avant, soit une interprétation différente de ce désir qui jusque là ne s'était pas manifestée. En fait, « les dépouilles » de cette lutte entre forces opposées représentent l'œuvre achevée de la création, c'est-à-dire un ensemble de traces matérialisées qui se dressent et sont porteuses de chaque trace mnésique que le créateur a voulu y laisser.

Le bloc magique de l'architecture

De tous les hommes que nous avons vus celui que nous nous rappellerions le moins c'est nous-même.

Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient.*

Nous avons pu découvrir que la création réside dans le désir du créateur de pérenniser une donnée mnésique dont il est porteur. Ce qui motive la création c'est l'expression d'un attribut « c'est ça », sa manifestation et son ancrage dans le temps. La formulation matérielle du désir du créateur, afin que celle-ci ne se désagrège pas avec le temps, apparaît dans l'œuvre architecturale qui se présente comme l'évocation de ce désir du créateur, en tant qu'expression et manifestation du matériel intérieur dont il est porteur.

En architecture, chaque créateur se sert de la technique de construction et inscrit son désir dans l'espace. Ainsi, alors que le désir est conservé dans les inscriptions matérielles de l'objet créé, l'œuvre elle-même devient une sorte d'archives, le lieu où sont gardés ces documents précieux, à savoir les désirs du sujet qui crée.³⁵

« L'expression de ces désirs s'inscrit dans un lieu extérieur au créateur vu qu' « il n'existe pas archive, sans lieu d'enregistrement, sans technique de répétition et sans une certaine extériorité. (...) S'il n'existe pas archive sans enregistrement à un lieu extérieur qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la réimpression... »³⁶

Les archives, c'est-à-dire l'édifice lui-même, peuvent conserver les désirs qu'elles rendent apparents tout comme elles peuvent les effacer pour les refouler provisoirement.

Chez Xenakis, les données qui devaient s'imprimer afin de manifester leur présence ont été transformées en constructions précises, ont été traduites sous forme de traces matérielles sur

³⁵ Pour l'étymologie du mot *arxéion* « ἀρχεῖον » (archive) voir Derrida J., *Mal d'archive : Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

³⁶ Derrida J., *Mal d'archive : Une impression freudienne*, *op. cit.*, Ici traduit en Grec dans Derrida J., *I ennia tou arbiou*, Éditions Ekremes, Athènes, 1996, p. 28.

l'édifice. Le désir de l'architecte d'inscrire des données particulières dans l'espace – la trajectoire de l'obus et la blessure de Xenakis suite aux affrontements de décembre 1944, la lettre F, les cinq espaces indépendants – bâtissent cette œuvre architecturale. Ces données font naître un objet matériel précis sur lequel vient s'inscrire le désir du créateur et au moment de la manifestation de ce désir, sa conservation est accomplie ainsi que son refoulement.

L'architecte se sert de la construction – la forme ainsi que la matière – pour inscrire une trace, pour la placer devant lui comme une construction permanente de lui-même. Chaque nouvelle expression de ce matériel intérieur se différencie de son expression antérieurement matérialisée tout en étant un pas vers leur unification. Cette succession d'interprétations peut mettre en valeur la différence, le désir profond et essentiel du créateur puisque « *C'est dans un même mouvement que la répétition comprend la différence* »³⁷. À travers cette répétition, chaque œuvre-expression du créateur ressemble et se différencie entièrement de toutes celles qui la précèdent et qui la suivent.

Sur l'œuvre, nous pouvons identifier des traces matérialisées qui étaient, peu avant, insaisissables et leur contour imprécis. Mais au cours de cette démarche qui s'inscrit dans le temps, pendant qu'une des traces s'inscrit, un mouvement d'effacement se dirige contre elle, en redéfinissant continuellement le palimpseste final en cours de construction. « *Ici, raturer, c'est ajouter* »³⁸.

L'œuvre architecturale est un travail de longue haleine, elle ne se construit pas en un instant, elle n'est pas le résultat d'un seul mouvement et ne se trouve pas au bout d'un parcours linéaire. Plus précisément, elle se réalise à travers un processus dont le temps n'est pas clairement perceptible et qui se trouve remanié a posteriori pour paraître, à la fin, comme étant linéaire. Dans le temps de création, le désir qui s'inscrit, est périodiquement effa-

³⁷ Deleuze G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 370.

³⁸ Barthes R., « Écrivains, intellectuels, professeurs », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions Seuil, 1984, p. 345.

cé. Chaque effacement peut être considéré comme un supplément au palimpseste de l'œuvre finale puisqu'il redéfinit les données et enclenche l'inscription d'un nouveau désir. Sur l'édifice qui se dresse, enfin, dans l'espace se trouvent déjà inscrits une série de désirs qui sont matérialisés à travers des constructions bien précises mais sont également présents une série de désirs qui n'ont jamais été satisfaits, laissant ainsi un vide qu'est venu remplir, par la suite, une nouvelle inscription. L'édifice lui-même offre une lecture aussi bien des inscriptions que des effacements effectués au cours du processus de sa création.

Chaque effacement correspond à un nouveau désir ajouté qui jusque là n'avait pas lieu d'apparaître. Tout effacement d'une inscription nous rapproche de l'œuvre finale au lieu de nous en éloigner. La connaissance intégrale des étapes de la création invoquée par le créateur pour expliquer comment il a conçu l'œuvre en question n'est qu'une interprétation *a posteriori* du processus qui ne peut intégrer la notion de temps. Le processus de création est un *acte* qui a lieu dans le temps et dans cet intervalle de temps, personne ne peut nous garantir que chaque étape de la création est prédéterminée, linéaire, tout à fait réalisable afin que l'on puisse, par la suite, les reconstruire. Chacun de ces effacements qui se sont produits mais qui n'apparaissent pas au moment de l'interprétation de l'œuvre – à moins que nous soyons informés de leur existence – transforment le corps même de l'œuvre, redéfinissent la surface d'inscription sur laquelle le créateur pourra intervenir.

Toute inscription et tout effacement, tout mouvement au cours du processus de création délimite le champ temporel pendant lequel l'œuvre se trouve en gestation avant de naître. Et, finalement, l'œuvre elle-même naît de toutes ces inscriptions et de tous ces effacements.

Références

BARTHES R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions Seuil, 1984.

DELEUZE G., *La différence et la répétition*, Paris, PUF, 1993.

DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1991.

—Mal d'archive: une impression freudienne, Paris, Galilée, 1995.

—*Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

FABBRI V., *Danse et Philosophie, Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FREUD S., « Note sur le "bloc magique" », traduit par Laplanche J. et Pontalis J.-B., in Freud S., *Œuvres Complètes*, Tome XVII [1923-1925], Paris, PUF, 1992, pp.139-142.

—Études sur l'hystérie, Paris, PUF, 1999.

—» Constructions dans l'analyse » [1936], in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985, pp. 269-281.

LAPLANCHE J. et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.

LEVY P., *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995.

MÂCHE F.-B. (dir.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001.

MATOSSIAN N., *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard et Fondation SACEM, 1981 / London, Éditions Kahn et Averill, 1990. [il y a deux références pour ce texte, Cf. notes 14, 24, 25, 26]

PROUST M., *À la recherche du temps perdu*, v. 4, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.

RAGON M., *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Paris, Casterman, 1986.

SOLOMOS M., *Iannis Xenakis*, P.O Editions, 1996.

VARGA B. À., *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber, 1996.

WEBER E., *Points de suspension : entretiens/Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1992.

XENAKI F., *Regarde, nos chemins se sont fermés*, Paris, Albin Michel, 2002.

XENAKIS I., « Esquisse d'autobiographie », *Musique de l'architecture. Textes, réalisations et projets architecturaux*, choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach (éd.), Éditions Parenthèses, Marseille, 2006.

YATES F., *The art of memory*, The University of Chicago Press, 1992.

ZWEIG S., « Le mystère de la création artistique », *Essais*, Lgf, 2001.

Ouvrage collectif, *Peri Kataskevis, (Sur la construction)*, Éditions Nisos, Athènes, 1996 (en grec).

Les auteurs

Justine Amborski est l'auteure de deux mémoires : *L'impuissance créatrice*, mémoire de maîtrise, dirigé par le Pr. Anne Moeglin-Delcroix, Paris 1, soutenu en juin 2005, et *Amerika, l'espace chez Kafka, désirs contradictoires et contrariés*, mémoire de Master 2, dirigé par M. Philippe Sabot, Lille 3, soutenu en juin 2008. Elle est actuellement professeur des écoles. Auditrice du Symposium « Activité artistique et spatialité » elle a proposé ce texte écrit à l'issue de la manifestation à Anne Boissière, co-organisatrice. Il a été décidé de joindre sa contribution à l'ensemble de la publication, comme un témoignage de la réflexion collective et des pistes qu'elle a ouvertes – pistes étendues ici à l'activité littéraire.

Anne Boissière est Professeur à l'Université de Lille III où elle enseigne l'esthétique. Ancienne directrice de programme au Collège International de Philosophie sur « Les langages de la musique », ses travaux portent sur la théorie critique d'Adorno et sur l'esthétique contemporaine. Elle a publié *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, a dirigé le collectif *Musique et philosophie*, Paris, CNDP, 1997 et plus récemment, co-dirigé avec Catherine Kintzler *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Bernard Chouvier est Professeur de psychologie clinique, Psychanalyste, Directeur du Centre de Recherche en Psychopathologie et Psychologie Clinique C. R. P. P. C. Institut de Psychologie Université Lumière Lyon 2.

Véronique Fabbri enseigne la philosophie en classes préparatoires, à l'École d'architecture de Paris La Villette et co-dirige un séminaire à Paris 8 avec Jean-Louis Déotte. Ancienne directrice de programme au Collège International de philosophie, elle a consacré de nombreux articles à la danse et à la poétique, et publié récemment *Danse et philosophie*, L'Harmattan, 2007, *Paul Valéry, le poème et la danse*, Hermann, 2009.

Caroline Gros est docteur en philosophie. Elle est psychanalyste à Marseille, membre de la Société de psychanalyse freudienne et de l'Association internationale Henri Maldiney. Elle a été directrice de programme au Collège international de philosophie. Elle travaille également en tant que psychologue dans le cadre de la protection de l'enfance. Son activité est partagée entre clinique et écriture. Outre la publication d'articles, elle a traduit et préfacé *Le problème de l'espace en psychopathologie* de Binswanger. Un nouveau livre est paru en 2009, *Ludwig Binswanger, entre phénoménologie et expérience psychiatrique*, aux éditions de la Transparence.

André-Frédéric Hoyaux est Maître de Conférences à l'Université de Bordeaux, UFR de Géographie & Aménagement, CNRS UMR 5185 ADES équipe TEMPOS. Géographe imprégné par l'anthropologie de Gilbert Durand, la littérature philosophique de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, puis plus tard par la phénoménologie de Heidegger, Merleau-Ponty et Patocka, il s'est très vite intéressé à la dimension symbolique de l'espace et à sa puissance comme moyen et justification de la réalisation de l'être au monde. On trouve ses articles sur les apports de la phénoménologie à la géographie dans la revue en ligne *Cybergéo*. Pour appréhender ces constructions individuelles et sociales de la réalité spatiale, il travaille avec des méthodologies qualitatives d'entretiens multiples soit de réactivation soit d'explicitation sur support discursif ou iconique. Il a publié des articles sur ces techniques d'appréhension en géographie notamment dans *L'Espace géographique*. Ces méthodes permettent de mettre en lumière la capacité justificatrice des actions humaines dans l'espace et des conceptions idéologiques de l'espace comme il a tenté de le montrer dans des articles dans les revues *Géographie et Cultures* et les *Annales de géographie*.

Elisavet (Elsa) Kiourtsoglou est architecte, étudiante en doctorat de philosophie à Paris 8. Elle a commencé ses recherches à la faculté d'architecture à Volos et puis à L'École Polytechnique d'Athènes,

École d'architecture sous la direction d'Aristide Antonas, de Dimitris Papalexopoulos et de Giorgos Parmenidis. Son texte est une synthèse d'une étude plus générale, traduite du grec et publiée à Athènes, en Février 2009.

Marie-Claude Lambotte est professeur à l'Université Paris 13. Elle travaille l'esthétique aux frontières de la philosophie et de la psychanalyse, et ses travaux sur la mélancolie l'ont amenée à s'interroger, entre autres thèmes, sur l'émergence de la visée intentionnelle esthétique (Collège International de Philosophie 2001-2007), sur le statut de l'objet esthétique et la notion de « contexte » (in *Effets de cadre. De la limite en art*, PUV, 2003) et sur les Vanités dans l'histoire de l'art et le monde contemporain (in *Les Vanités dans l'art contemporain*, Flammarion, 2005). Elle s'intéresse à la dynamique de l'originaire dans la phénoménologie et la psychanalyse.

Julie Perrin, auteur d'un doctorat d'esthétique et études chorégraphiques, est maître de conférences au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. En 2007, elle est chercheuse invitée à la Tisch School of the Arts de New York University. Ses recherches portent sur les savoirs propres à la danse contemporaine – dans leur dimension sensible et politique – et en particulier sur les spatialités de l'œuvre chorégraphique. Dans cette perspective, elle conduit un séminaire intitulé « Le Corps à l'édifice » avec l'école d'architecture de Paris Malaquais. Elle a publié *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, éditions Centre national de la danse/les presses du Réel, Dijon, 2007, et différents articles dans les revues *Etudes théâtrales*, *Funambule*, *Repères – Cahier de danse*, *Théâtre/Public*, *Vertigo*.

Alban Richard, de formation littéraire et musicale, est actuellement interprète pour Odile Duboc, Christian Bourigault, Olga de Soto et Emmanuelle Vo-Dinh. Il participe au stage « sang, sueur et larmes » dirigé par Jan Fabre lors de l'édition 2004 de la Nouvelle École des Maîtres. En tant que chorégraphe, il fonde l'ensemble L'Abrupt et crée : *Come out*, *Blood Roses* 1999, *Häftling* 2000, *Sous surveillance* 2002, *Downfall* 2004, *disperse* 2005, *as far as* et *Lointain* 2007. Titulaire du diplôme d'état, il intervient notamment au CND, au RIDC, à Danse au Cœur, au Centre Pompidou. Il a initié et est responsable du stage de

formation « La contagion insolite du mouvement » mis en place par le Théâtre de la Ville, la DRAC Ile de France et le rectorat de Paris et intervient également dans le cadre d'IUFM, de classes à PAC, et du bac danse.

Holger Schmid est Maître de Conférences en Philosophie moderne et contemporaine à l'Université de Lille 3. Auteur de *Nietzsches Gedanke der tragischen Erkenntnis* (Würzbourg, Königshausen und Neumann, 1984) et de *Kunst des Hörens ; Orte und Grenzen philosophischer Spracherfahrung* (Cologne et Weimar, Böhlau, 1999), ainsi que de nombreux articles portant, entre autres, sur la philosophie de l'art et du langage.

Anne Volvey est Maître de Conférences en géographie à l'UFR d'Histoire-Géographie de l'université d'Artois, membre de l'UMR 8504 Géographie-Cités, équipe Ehgo. Elle travaille d'une part, sur la dimension spatiale de l'art contemporain et a dirigé à ce titre le n°129-130, *Spatialités de l'art*, de la revue T.I.G.R., et d'autre part, en épistémologie de la géographie sur la question du terrain – une thématique autour de laquelle elle a rédigé les notices « Terrain » et « Psychanalyse (et Géographie) » du *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, J. Lévy et M. Lussault (dir.), Paris, Belin, 2003. Elle a co-organisé le colloque *À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie* (Arras, juin 2008). Les spatialités du terrain et du dessin sont au cœur de sa réflexion.

Table des matières

Introduction	7
Vers une psychopathologie de l'espace (Caroline Gros)	11
De la <i>poïésis</i> comme expression et construction des mondes (André-Frédéric Hoyaux).....	31
De l'espace psychique à l'espace créateur (Bernard Chouvier).....	53
Écriture et spatialité : <i>Le terrier</i> de Kafka (Justine Amborski).....	75
Spatialités d'une <i>land</i> activité : le <i>Land Art</i> à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude (Anne Volvey)	91
Illusion artistique et spatialité Susanne K. Langer et Marion Milner (Anne Boissière).....	135
L'œuvre d'art dite totale et l'espace du mythe (Holger Schmid).....	153
Le mouvement de l'originare dans l'art (Marie-Claude Lambotte)	171
Lacan, Laban : topologie de la danse (Véronique Fabbri).....	191
<i>disperse</i> : une chronologie d'événements spatiaux (Julie Perrin et Alban Richard).....	221

Trois annotations concernant l'œuvre architecturale

inscription – réapparition – écritur(e)ffacement

(Elisavet Kiourtsoglou)235

Les auteurs267

Dernières parutions dans la collection « esthétiques »

BROSSAT A., *Entre chiens et loups, Philosophie et ordre des discours*, 2009.

TRON C., (dir.), *Esthétique & Société*, 2009.

PHITOUSSI E., *La Figure et le pli. Degas, Danse, Dessin, Dessin de Paul Valéry*, 2009.

LEDENT D., *La révolution symphonique*, 2009.

LIANDRAT-GUIGUES S., (dir.), *Propos sur la flânerie*, 2009.

PHAY-VAKHALIS S. *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, 2008.

HABIB A. ET PACI V., (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, 2008.

SHEERBART P., *Écrits sur la technique militaire*, précédé d'Illaria Brocchini, *Mémoire, technique, destruction*, 2008.

FRAISSE G., *L'Europe des idées*, 2008.

MANESSE-CESARINI L., *Le sublime anémique*, 2008.

PRIOLET M., *La denrée culturelle. Éclipse du politique, expansion de la culture*, 2008.

RAZAC O., *Avec Foucault, après Foucault. Disséquer la société du contrôle*, 2008.

PAYOT D., *Déroutements*, 2008.

JOLY G., *Le réel à l'épreuve des arts. L'écran, la rue, la scène*, 2008.

L'HARMATTAN, ITALIA
Via Degli Artisti 15 ; 10124 Torino

L'HARMATTAN HONGRIE
Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

L'HARMATTAN BURKINA FASO
Rue 15.167 Route du Pô Patte d'oie
12 BP 226 Ouagadougou 12
(00226) 76 59 79 86

ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA
Faculté des Sciences Sociales,
Politiques et Administratives
BP243, KIN XI ; Université de Kinshasa

L'HARMATTAN GUINÉE
Almamy Rue KA 028 en face du restaurant le cèdre
OKB agency BP 3470 Conakry
(00224) 60 20 85 08
harmattanguinee@yahoo.fr

L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE
M. Etien N'dah Ahmon
Résidence Karl / cité des arts
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03
(00225) 05 77 87 31

L'HARMATTAN MAURITANIE
Espace El Kettab du livre francophone
N° 472 avenue Palais des Congrès
BP 316 Nouakchott
(00222) 63 25 980

L'HARMATTAN CAMEROUN
Immeuble Olympia face à la Camair
BP 11486 Yaoundé
(237) 458.67.00/976.61.66
harmattancam@yahoo.fr

L'HARMATTAN SÉNÉGAL
« Villa Rose », rue de Diourbel X G, Point E
BP 45034 Dakar FANN
(00221) 33 825 98 58 / 77 242 25 08
senharmattan@gmail.com