

N 6927  
p 297  
D53  
> 601

# GÉNIE DU NON-LIEU

## DU MÊME AUTEUR



LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, 1985.

DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, 1990.

CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, 1992.

PHASMES. Essais sur l'apparition, 1998.

L'ÉTOILEMENT. Conversation avec Hantaï, 1998.

LA DEMEURE, LA SOUCHE. Apparences de l'artiste, 1999.

ÊTRE CRÂNE. Lieu, contact, pensée, sculpture, 2000.

DEVANT LE TEMPS. Histoire de l'art et anachronisme des images, 2000.

L'HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR, 2001.

L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002.

IMAGES MALGRÉ TOUT. 2003.

GESTES D'AIR ET DE PIERRE. Corps, parole, souffle, image. 2005.

### *Chez d'autres éditeurs :*

INVENTION DE L'HYSTÉRIE. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. *Ed. Macula*, 1982.

MÉMORANDUM DE LA PESTE. Le fléau d'imaginer. *Ed. C. Bourgois*, 1983.

LES DÉMONIAQUES DANS L'ART, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation, avec P. Fédida). *Ed. Macula*, 1984.

FRA ANGELICO – DISSEMBLANCE ET FIGURATION. *Ed. Flammarion*, 1990.

À VISAGE DÉCOUVERT (direction et présentation). *Ed. Flammarion*, 1992.

LE CUBE ET LE VISAGE. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti. *Ed. Macula*, 1992.

SAINT GEORGES ET LE DRAGON. Versions d'une légende (avec R. Garbetta et M. Morgaine). *Ed. Adam Biro*, 1994.

L'EMPREINTE DU CIEL, édition et présentation des CAPRICES DE LA Foudre, de C. Flammarion. *Ed. Antigone*, 1994.

LA RESSEMBLANCE INFORME, OU LE GAI SAVOIR VISUEL SELON GEORGES BATAILLE. *Ed. Macula*, 1995.

L'EMPREINTE, *Ed. du Centre Georges Pompidou*, 1997.

OUVRIR VÉNUS. Nudité, rêve, cruauté (L'Image ouvrante, 1), *Ed. Gallimard*, 1999.

NINFA MODERNA. Essai sur le drapé tombé, *Éd. Gallimard*, 2002.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

GÉNIE  
DU NON-LIEU

AIR, POUSSIÈRE, EMPREINTE, HANTISE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

Édité avec le concours du ministère  
de la Culture et de la Communication  
Délégation aux arts plastiques  
CNAP - FIACRE (aide à l'édition)

© 2001, by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris  
[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

ISBN 2-7073-1737-3

« Ô nuit sans objets. Ô fenêtre sourde au dehors, ô portes closes avec soin ; pratiques venues d'anciens temps, transmises, vérifiées, jamais entièrement comprises. Ô silence dans la cage de l'escalier, silence dans les chambres voisines, silence là-haut, au plafond. »

R.M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1904-1910), p. 596.

« Paysage avec des êtres d'urne.  
Dialogues  
de bouche de fumée à bouche de fumée. »

P. Celan, « Paysage... » (1964), p. 255.

« Du moins le silence, s'il écoute, tend à se faire le matériau interlocuteur de l'image et à rendre à la parole son *obscurité*. Cette obscurité est celle d'une illisibilité de la mémoire. »

P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image » (1993), p. 189.



## Maison brûlée (murs, flammes, cendres)

Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence. C'est au cœur même de sa maison en chute que Roderick Usher a peint des tableaux qu'imagine Edgar Poe : « [...] il s'élevait, des pures abstractions que l'hypocondriaque s'ingéniait à jeter sur la toile, une terreur intense, irrésistible [...]. C'était un petit tableau représentant l'intérieur d'une cave ou d'un souterrain <sup>1</sup>... » L'époque romantique a souvent désiré que la représentation fût mise en demeure de retourner à quelque chose comme une cendre : ainsi, le vieux peintre Berklinger, inventé par Hoffmann au début du XIX<sup>e</sup> siècle, a déjà renoncé au tableau comme à l'habi-

---

1. E.A. Poe, « La chute de la maison Usher » (1839), trad. C. Baudelaire, *Contes, essais, poèmes*, éd. C. Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 412.

tuelle « cuisine » manuelle des pigments et des pinceaux : « Il reste, durant des jours entiers, les yeux fixés sur le fond intact [d'une] immense toile grise, vide et nue [...] ; il appelle cela peindre<sup>2</sup>. »

Quant au genre de tableau rêvé par Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, il ne se réalise tout à fait – par-delà les couches de peinture accumulées sans répit sur la toile du maître fou – qu'à la chute du récit : c'est lorsque Frenhofer a fini de sacrifier son travail et sa vie, brûlant son atelier avec toute sa maison, ses œuvres, et lui dedans (il reviendra à Cézanne, on le sait, de remuer les cendres). Quelque chose, aussi, aura bien dû brûler et se réduire en poussière pour que, sous les mains de Goya, surgissent les images si définitives – si oppressées, si criantes de silence – aux murs de la *Quinta del Sordo*. De ces lieux fictifs et de ces pans étouffants sera née, pour une grande part, notre propre modernité<sup>3</sup>.

\*

L'enfance de l'art, dit-on. Dans un poème de 1907, Rainer Maria Rilke évoque ce lieu paradoxal : un terrain de jeu « où les enfants, Dieu seul sait d'où venus, lançaient leurs cris et cherchaient des débris... » C'est une maison incendiée, on y marche sur des monceaux de cendres. Les enfants ne feront silence que lorsque le « fils

---

2. E.T.A. Hoffmann, « La cour d'Artus » (1816), trad. Loève-Weimars (1829), *Contes fantastiques, II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 264-265.

3. Cf. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1972, p. 549-554.

de la maison » – on l’imagine orphelin – apparaît soudain parmi les poutres calcinées : « Il regardait les autres qu’il invitait à croire à ce qui fut là. » Mais, « depuis que rien n’était plus », l’enfant lui-même se sentait en sa propre maison – son *lieu de naissance en cendres* – « tout autre », « comme arrivé d’un lointain pays <sup>4</sup> ». L’enfance de l’art, on le voit, est déjà bien complexe : elle conjugue les jeux et les silences, les cris et les regards, sur fond de fumées et de demeures brûlées.

\*

Georges Bataille, lui aussi, a imaginé ce genre de lieu. En pleine Guerre Mondiale, il a écrit le scénario d’un film intitulé *La Maison brûlée* : silence au milieu des cendres (le film, bien sûr, ne fut jamais tourné). « Silence coupé de quelques cris » : des enfants jouent. « On ne doit comprendre que plus tard qu’ils jouent à cache-cache. » Puis, un enfant sera vu livré à l’effroi. « Le déroulement du film et de la musique (très faible) doivent à ce moment faire songer à quelqu’un qui retient son souffle pour essayer d’entendre et n’entend rien <sup>5</sup>. » Il faut, pour l’enfance de l’art, ajouter à la cendre le jeu de la dissimulation, le poids du silence et le souffle de l’effroi.

\*

---

4. R.M. Rilke, « La maison incendiée » (1907), trad. J. Legrand, *Œuvres, II. Poésie*, éd. P. de Man, Paris, Le Seuil, 1972, p. 257.

5. G. Bataille, « La maison brûlée » (1944-1945), *Œuvres complètes, IV. Œuvres littéraires posthumes*, Paris, Gallimard, 1971, p. 120-121 et 124.

Une enfance peut être porteuse de destruction. La destruction peut être l'enfance du possible, l'enfance d'une œuvre. Claudio Parmiggiani envisage le « style » de son propre travail à partir d'une certitude qu'y travaille sans relâche, dit-il,

« [...] une seule image (*un' unica immagine*), une image absolue qui a illuminé toutes les œuvres futures. [...] Les œuvres suivantes sont toutes nées de cette lumière, et elles n'ont été que la vaine tentative (*il vano tentativo*) d'éclaircir l'énigme que recelait cette image primitive (*questa primitiva immagine*). Ce que, avec le temps, on appelle ensuite le style n'est rien d'autre que cela ; la damnation et l'insistance de cet effort répété<sup>6</sup>. »

Il y a en effet, chez Parmiggiani, beaucoup de choses qui brûlent ou qui ont brûlé. Il y a même des « hommes qui brûlent<sup>7</sup> ». Il y a des ombres, de l'air et de la cendre. Il y a des empreintes, il y a des hantises. Il y a, partout, quelque chose comme « le silence et le sang<sup>8</sup> ».

\*

On demande à Parmiggiani quel a été son premier atelier. Sa réponse est étrange, immédiate pourtant, comme dénuée d'hésitation :

---

6. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, éd. S. Crespi, trad. française en regard M.-L. Lentengre, E. Bozzini et A. Serra, Parme, Nuova Pratiche, 1995, p. 142-143.

7. *Id.*, *Dessins – Disegni*, Marseille, CipM-Spectres familiares, 1995, non paginé.

8. *Ibid.*

« [...] un désert de brouillard, un paysage très mélancolique, un lieu (*un luogo*) qui m'a beaucoup marqué et qui est resté en moi, très fort (*che mi è rimasto dentro molto forte*)<sup>9</sup>. »

Est-ce déjà dire que l'atelier de l'artiste – tout à la fois lieu du travail et travail du lieu – doit être pensé comme un transport, une *delocazione* ? La transformation d'un site environnant (son air, son brouillard, son atmosphère particulière) en paysage de la *psyché*, en caractère stylistique, en empreinte de l'intimité ?

\*

Bientôt le brouillard s'éclaircit, le paysage se précise : « Je vivais dans une maison rouge tout à fait isolée (*una casa rossa isolatissima*). » Une maison rouge que sa couleur, autant que sa clôture, sa masse architecturale, retranchaient puissamment des miasmes gris et mélancoliques flottant sur la plaine du Pô. Du dehors, il reste encore le souvenir de « barques lentes et noires et d'hommes semblables à des ombres (*uomini come ombre*) transportant du sable et des brumes (*sabbia e nebbia*)<sup>10</sup>. » Du dedans des quatre pans de murs rouges, on ne saura rien. L'intimité de cet artiste ? Elle ressemble à un brouillard. Elle est partout sensible, presque tangible, elle forme un entêtant coloris, elle se respire littéralement ; mais jamais elle ne se laisse saisir. Ce n'est pas un objet du temps

---

9. *Id.*, « Dialogo – Entretien [avec Arturo Schwarz] » (1985), *Le Sang de la couleur – Il sangue del colore*, dir. C. Bernard et R. Recht, Strasbourg-Milan, Musées de la ville de Strasbourg-Vanni Scheiwiller, 1988, p. 132-133.

10. *Id.*, *Stella Sangue Spirito*, *op. cit.*, p. 16-17.

passé (un souvenir de famille, par exemple) : c'est un lieu de temps survivant (une mémoire de l'air, entre autres choses).

\*

La maison rouge au bord du Pô ? Le premier atelier, en effet. L'enfance du lieu à l'œuvre. Mais c'est un lieu d'enfance en cendres.

« Dans cette maison, que j'ai quittée vers quinze ans, je revenais de temps en temps. Et c'est dans cette maison à la campagne qu'entre dix-sept et dix-huit ans j'ai eu mon premier atelier. Aujourd'hui, cette maison n'existe plus. Un jour, en revenant, je l'ai vue complètement incendiée (*completamente incendiata*), et puis elle a été abattue et, dans la campagne, il n'est plus resté que le brouillard et quelques peupliers. Il me semble que c'était hier mais, si j'y pense, j'ai l'impression que tout cela s'est passé il y a mille ans<sup>11</sup>. »

L'enfance du lieu a donc brûlé il y a mille ans ou il y a quelques heures. L'incendie est loin, maintenant, mais la brûlure est toute proche. Elle s'exprime d'abord visuellement – chromatiquement, atmosphériquement – dans la transformation d'un même rapport de couleurs : pans de murs rouges dans la grisaille du paysage, flammes jaunes et rouges dévorant l'*intonaco* des murs, cendres grises et noires de la maison consumée. Le paysage aura donc dévoré dans sa grisaille la maison rouge de l'enfance : il ne reste plus qu'un lieu déserté, des barques « lentes et noires », du sable et de la brume. Le rouge

---

11. *Id.*, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 134-135.

demeure, pourtant : il suffit de l'imaginer *déplacé*, en incessante *delocazione*. C'est, désormais, une tache de la mémoire à l'œuvre <sup>12</sup>.

\*

Le travail du deuil n'est pas fatalement – sans doute jamais – noir sur noir ou gris sur gris. La mémoire en souffrance accuse les contrastes. Le deuil nous ankylose, mais aussi il « met le monde en mouvement », comme l'écrit Pierre Fédida <sup>13</sup>. Grisaille du lieu en cendres, certes. Mais le rouge, le jaune – le feu, la lumière – n'y surgissent que plus intensément. Quand il répond à la question du critique d'art (« Quel a été ton premier atelier ? »), Parmiggiani déchire sa propre réponse en laissant revenir l'image d'un autre contraste. Dans la grisaille du paysage, en effet, la maison était d'un rouge d'autant plus intense qu'il était surinvesti : lieu d'une activité politique « rouge », subversive, et lieu d'une violence physique où l'artiste nous dit avoir très tôt découvert la couleur du vrai sang versé :

« La maison était considérée par les paysans comme un lieu de subversion (*un luogo di sovversione*) car c'était chez nous que s'était formée la première coopérative rouge (*la prima cooperativa rossa*) de l'après-guerre. C'était le temps où le mot grève faisait peur. [...] J'entendais raconter des histoires terribles de l'époque de la

---

12. On la retrouve, par exemple, dans un rêve transcrit par l'artiste en 1986 dans *Claudio Parmiggiani*, Nice-Turin, Villa Arson-Umberto Allemandi, 1987, p. 16 : « J'étais devant une maison rouge ; sur la façade, j'avais gravé la rose des vents [...] »

13. P. Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 138.

guerre et tout de suite après j'ai vu deux hommes couverts avec des sacs qu'on emportait sur un chariot tiré par des bœufs ; on les avait trouvés assassinés près d'un étang plein de nymphéas. C'est un de mes plus lointains souvenirs. J'ai appris à connaître la couleur du sang (*il colore del sangue*) avant celles de la peinture (*i colori ad olio*)<sup>14</sup>. »

Le premier atelier ? C'est donc un « lieu de subversion ». Sa mémoire rouge remonte depuis l'oubli, depuis les cendres du lieu détruit.

\*

« Juste retour de cendres », écrit Derrida<sup>15</sup>. Si les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie, c'est que l'*image*, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de *survivance* qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme une *cendre vivante*. Déjà, Nietzsche affirmait que « notre monde tout entier est la cendre d'innombrables êtres vivants » – refusant par conséquent « de dire que la mort serait opposée à la vie<sup>16</sup>. »

\*

Le feu reste couché, caché, latent, survivant dans la cendre. « Le feu : ce qu'on ne peut éteindre dans cette

---

14. C. Parmiggiani, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 133-135.

15. J. Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes, 1987, p. 43.

16. Cité et commenté, *ibid.*, p. 53.

trace parmi d'autres qu'est une cendre. Mémoire ou l'oubli, comme tu voudras, mais du feu, trait qui rapporte encore à de la brûlure. Sans doute le feu s'est-il retiré, l'incendie maîtrisé, mais s'il y a là cendre, c'est que du feu reste en retrait<sup>17</sup>. »

\*

Même lorsqu'il décrit la grisaille d'une simple matinée d'automne, Rilke n'oublie pas les éléments de contraste – rais de lumière, taches écarlates – d'où la nappe cendrée des choses prendra toute sa puissance atmosphérique : « La partie éclairée était recouverte d'un brouillard, comme d'un rideau gris de lumière. Grises dans la grisaille, les statues se chauffaient au soleil, dans les jardins encore voilés. Quelques fleurs isolées se levaient des longs parterres et disaient : *Rouge*, d'une voix effrayée<sup>18</sup>. »

Même lorsqu'il a peint la quasi-grisaille du grand deuil christique – Marie effondrée dans le poids de sa robe, son visage et ses mains aussi pâles que le drapé du tissu et que la pierre environnante –, Rogier van der Weyden n'a pas oublié de blesser notre regard, donc d'atteindre notre mémoire, par un grand pan de couleur rouge<sup>19</sup>. Le pouvoir de l'air (son coloris, sa poussière, sa diaphanéité) ne va jamais sans l'événement (rai, tache, blessure) qui

---

17. *Ibid.*, p. 45.

18. R.M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1904-1910), trad. M. Betz, *Œuvres, I. Proses*, éd. P. de Man, Paris, Le Seuil, 1966, p. 558.

19. R. van der Weyden, *Crucifixion*, vers 1460. Diptyque sur bois, chaque panneau 180 × 92 cm. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art (John G. Johnson Collection). On pourrait dire la même chose de bien d'autres œuvres, par exemple l'*Annonciation* de Dieric Bouts au J. Paul Getty Museum de Los Angeles.

le déchire. Le pouvoir du temps (sa patience, son attente, son désir) ne va jamais sans l'événement (scansion, coup, chute) qui le déchire.

\*

La première *Delocazione* de Parmiggiani fut réalisée en novembre et décembre 1970<sup>20</sup>. La Galleria Civica de Modène organisait une exposition collective intitulée *Arte e critica* : l'artiste choisit d'investir une pièce du musée qui servait habituellement de réserve. Il y avait là des objets au rebut appuyés contre les murs, des œuvres en attente dans leurs caisses de bois, une poutre abandonnée, un bout d'échelle... et beaucoup de poussière, naturellement (*fig. 1*).

En déplaçant les objets pour « faire de l'espace », comme on dit – premier acte de *delocazione*, donc –, l'artiste fut saisi par la vision, paysage ou nature morte, des traces laissées en négatif par la poussière. Et c'est cela même qu'il décida, par conséquent, d'œuvrer. Il s'agissait d'intensifier, d'accentuer, de redonner consistance aux empreintes existantes, voire d'en créer de nouvelles par un choix procédural, matériel et formel, spécifique. Parmiggiani replaça d'abord avec précaution tous les objets – caisses de bois, poutre abandonnée, bout d'échelle – à leur emplacement initial : deuxième temps dialectique, *relocazione* provisoire de l'état du temps. Sur le mur

---

20. Premières publications relatives à cette série d'œuvres : C. Parmiggiani et M. Diacono, *Delocazione*, Modène, Ferraguti, 1970. M. Diacono et P. Fossati, *Claudio Parmiggiani : Delocazione*, Venise, Galleria Paolo Barozzi, 1971. M. Diacono, « Claudio Parmiggiani : Delocazione », *Data*, II, 1972, n° 2, p. 68-69.

opposé, il disposa ses « choses » à lui, à savoir des tableaux, tout simplement.

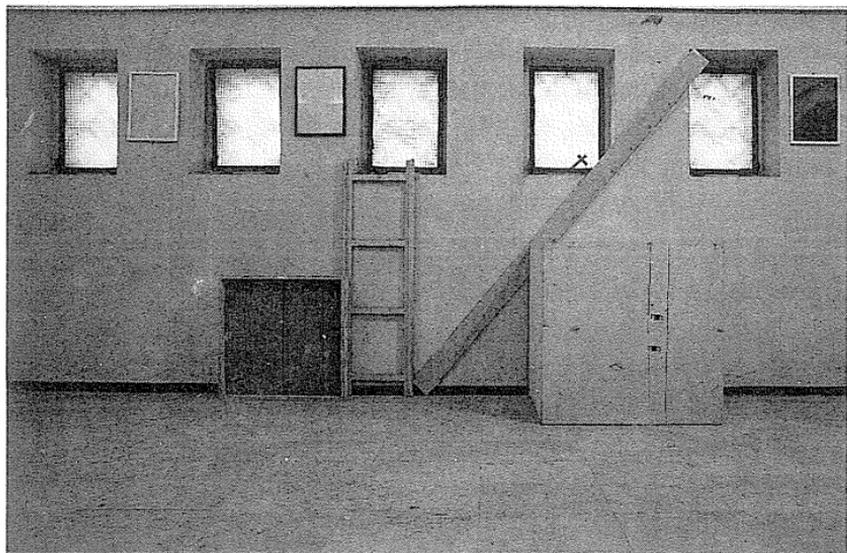
Alors, il troqua, contre le long travail de la poussière, le bref, le violent travail d'un feu de pneus (technique de destruction, technique habituelle aux manifestations politiques, mais utilisée ici dans un espace hermétiquement reclos). L'artiste substituait, en somme, une fumée lourde et tenace – presque une poudre de moulage – à la volatile poussière déposée par le temps. Après avoir ainsi « étouffé » l'espace, il dut patiemment aérer la pièce. Puis, il ôta tous les objets avec la même précaution qu'il avait mise à les remettre en place. Le résultat était une *empreinte de fumée* (œuvre active du feu) ayant épousé, prolongé et recomposé une *empreinte de poussière* (œuvre passive du temps) (*fig. 2-3*).

\*

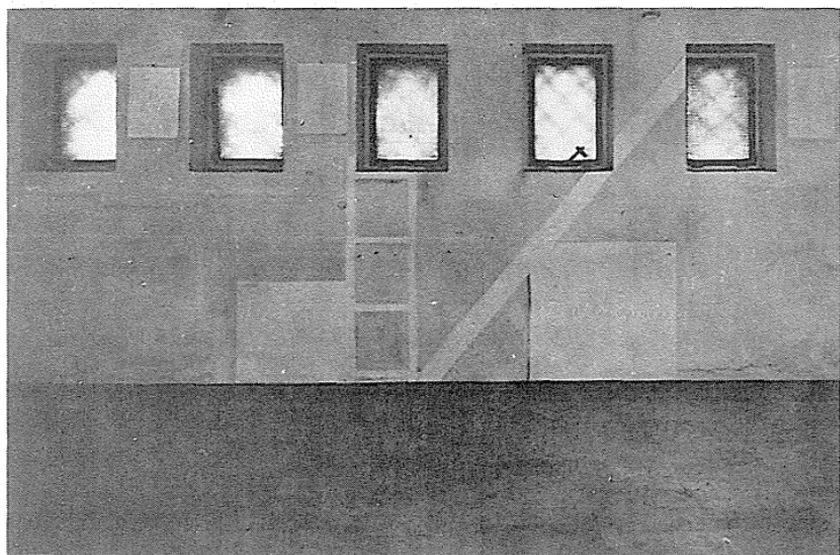
Presque au milieu de la première paroi, posée entre les deux grandes caisses carrées, contre l'oblique de la poutre, il y a une échelle (*fig. 1*). Ou, faut-il dire désormais, l'empreinte d'une échelle (*fig. 2*). C'est, dans l'histoire des images, un motif séculaire (l'échelle de Jacob...), un thème classique de l'élévation. On trouve bien d'autres échelles dans l'œuvre de Parmiggiani, associées par exemple à l'icône noire de Malévitch, très haut exposée sur la cimaise, ou encore dans des versions ultérieures de la *Delocazione*<sup>21</sup>.

---

21. C. Parmiggiani, *Salita della memoria*, 1976. Brescia, Collection Carlo Clerici. *Id.*, *Icona*, 1987. Milan, Galleria Christian Stein. *Id.*, *Delocazione*, 1997. Celle, Collection Gori. De nombreux dessins intègrent aussi ce motif : cf. notamment *Claudio Parmiggiani : Disegni*, Milan,



1. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (premier état). Poussière. Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni.



2. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (deuxième état). Suie, poussière.  
Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni.

Mais l'élévation dont il s'agit ici n'est d'abord qu'une élévation de fumée, celle qu'évoque Paul Celan lorsqu'il parle des « cheveux cendre » (*aschenes Haar*) et de cette tombe en volutes « creusée dans le ciel » pour des hommes que d'autres hommes avaient décidé de brûler, de réduire en fumée<sup>22</sup>. L'échelle dont il s'agit n'est d'abord que cette ombre survivante d'une échelle brûlée, disparue, vue par quelques survivants et photographiée parmi les décombres d'Hiroshima en octobre 1945<sup>23</sup>. Parmiggiani en convient le premier : *Delocazione* est une œuvre où se figurerait le « climat d'une ville morte » et incendiée, quand il ne reste plus – comme à Hiroshima – que les « ombres des choses » :

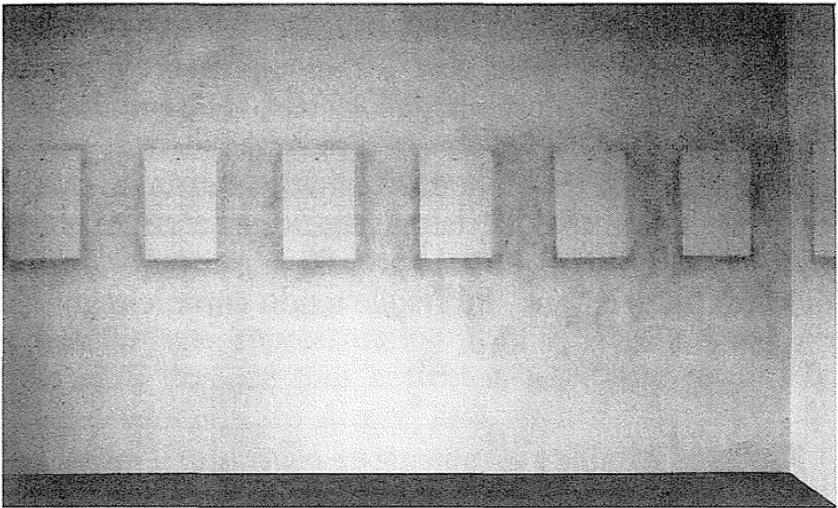
« *Delocazione* : poussière et fumée. J'avais exposé des espaces nus, dépouillés, où la seule présence était l'absence, l'empreinte sur les murs de tout ce qui était passé là, les ombres des choses que ces lieux avaient abritées (*le ombre delle cose che questi luoghi avevano custodito*). Les matériaux pour réaliser ces espaces (*ambienti*), poussière, suie et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes, exactement comme après un incendie, un climat de ville morte (*un clima di città morta*). Il ne restait que les ombres des

---

Mazzotta, 1995, p. 46, 51, 58, 66, etc. L. Lambrecht (« *Delocazione*. Note su una serie di installazioni giovanili di Claudio Parmiggiani », *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, Turin, Umberto Allemandi, 1998, p. 110) fait un rapprochement avec les échelles utilisées dans ses œuvres par Robert Rauschenberg.

22. P. Celan, « Fugue de mort » (1945), *Choix de poèmes*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998, p. 52-57.

23. Cf. G. Didi-Huberman, *L'Empreinte du ciel*, Lédignan, Antigone, 1994, p. 12-15.



3. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (deuxième état, paroi opposée).  
Suie, poussière. Modène, Galleria Civica. Photo A. Parlatini.

3. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (deuxième état, paroi opposée).  
Suie, poussière. Modène, Galleria Civica. Photo A. Parlatini.

3. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (deuxième état, paroi opposée).  
Suie, poussière. Modène, Galleria Civica. Photo A. Parlatini.

choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs (*dissolti sui muri*) d'Hiroshima<sup>24</sup>. »

\*

Autant l'expérience d'Hiroshima demeure difficile à penser, autant ses images – du moins celles qui nous sont parvenues, dans l'écart si cruel entre l'espace trop lointain, l'espace affairé du bombardier, et le lieu dévasté, le lieu trop proche de la ville – sans relâche configurent notre hantise. L'empreinte de l'échelle, cette précise pulvérisation, cette *forme-cendre* d'un objet détruit par le feu, se situe à la frontière exacte de deux états de choses extrêmes : d'un côté, l'éclair gigantesque faisant exploser tout le ciel et, de l'autre, la grisaille gigantesque faisant étouffer toute la terre. Fil fragile tendu entre le règne du feu et celui de la cendre.

\*

Georges Bataille a commenté ce contraste. Il insiste sur les éléments de stupeur communs à tous les témoignages d'Hiroshima. Ainsi, l'explosion, qui avait l'intensité visuelle du soleil, ne fut pas suivie de détonation : c'était comme une « nappe de soleil », sans « aucun grondement ». Les survivants se demandaient « comment une

---

24. C. Parmiggiani, *Stella Sanguie Spirito*, *op. cit.*, p. 194-195. Cf. *id.*, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 158-159. Significativement, l'artiste aura choisi, comme frontispice à son « Livre d'heures », une reproduction de Stalingrad dévastée par les bombardements allemands. Cf. C. Bernard (dir.), *Claudio Parmiggiani : Livre d'heures. Dessins de projets*, Genève-Milan, MAMCO-Mazzotta, 1996, p. 14.

destruction aussi étendue pouvait être sortie d'un ciel silencieux ». En même temps, « de tels nuages de poussière s'étaient levés que l'on était pour ainsi dire dans les ténèbres. [...] Tout ce qu'à travers une atmosphère encombrée [on] pouvait voir d'Hiroshima exhalait une sorte de miasme épais et horrible. Des fumées amoncelées, proches ou lointaines, s'élevaient déjà à travers la poussière générale<sup>25</sup>. »

Contrastes partout, contrastes jusqu'à la folie, comme le raconte encore un médecin japonais : « Mêlés aux morts, dix mille blessés saignants, vomissant et mourant », dont la peau se desquamait « en énormes morceaux, comme des gants... » En même temps, seul répondait au silence de l'éclair et au silence des morts le silence des survivants : « Ceux qui en furent témoins, en recevant l'effet sans mourir, n'avaient plus la force nécessaire à maintenir une représentation intelligible de leur malheur. [...] Presque tous avaient la tête basse, regardant droit devant eux, en silence, sans aucune expression sur le visage<sup>26</sup>. » La ville en ruine obligeait ses habitants à une « vue animale, cloisonnée, [sans] ouverture sur l'avenir<sup>27</sup>. » Un pur *sentir panique du lieu*, hors de toute perception, hors de tout savoir sur l'espace devenu étouffement et brûlure en acte.

---

25. G. Bataille, « À propos des récits d'habitants d'Hiroshima » (1947), *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 175-178 (citant le témoignage de M. Tanimoto recueilli par J. Hersey, *Hiroshima*, Harmondsworth-New York, Penguin Books, 1946).

26. *Ibid.*, p. 178-179.

27. *Ibid.*, p. 176-177.

\*

La « poussière générale », le silence inhérent aux *Delocazioni* ne sont probablement pas à tirer du côté d'une vague « mélancolie » – à moins de comprendre, sous ce terme, l'essentielle violence qu'il recèle<sup>28</sup>. Dans les grisailles de Parmiggiani, « la dimension panique n'est jamais loin d'affleurer », écrit justement Christian Bernard<sup>29</sup>. De ces traces sombres, en effet, le corps n'est jamais loin de surgir, et avec lui son incandescence, l'acte de sa consommation – comme dans ce cœur ou ces mains de métal portés à une température proche de la fusion, que Parmiggiani fabrique aussi (*fig. 38*) –, et avec lui la lumière où il apparaît et se dissout tout à la fois. Ce n'est pas fortuitement que l'une des dernières versions de *Delocazione* s'achève par une chambre (il faut monter pour y accéder) où la poussière de suie, qui envahit le cadre de la porte, laisse place, soudain, à une éblouissante cavité de pigment pur jaune cadmium : *Luce, luce, luce*<sup>30</sup> (*fig. 4*).

\*

Façon, peut-être, de rejouer tous les contrastes, de jouer sur tous les tableaux du temps : l'*intonaco* de la maison rouge, splendeur dans les brumes du Pô ; le feu

---

28. Cf. notamment P. Fédida, *Le Concept et la violence*, Paris, UGE, 1977.

29. C. Bernard, « Claudio Parmiggiani : monuments à un désastre obscur », *Art Press*, n° 212, 1996, p. 39.

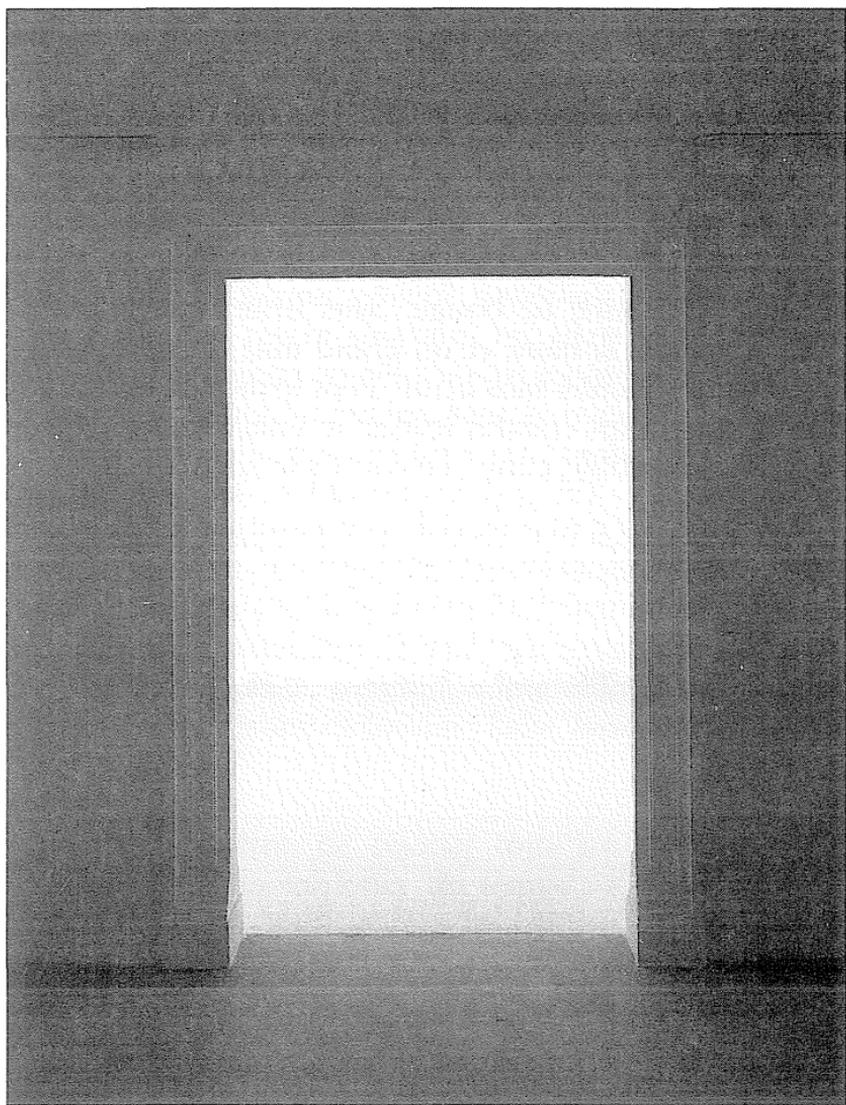
30. « Ce travail [...] est pour moi un prologue mais aussi l'épilogue d'une œuvre commencée depuis trente ans. » C. Parmiggiani, « *Luce, luce, luce*, 1999 », *Claudio Parmiggiani : Luce, luce, luce*, Toulon, Hôtel des Arts, 1999, p. 8.

dévorant les murs, violence dans la calme campagne ; les cendres de la bâtisse en ruine, mémoire dans la grisaille de l'air. Façon de composer tout cela dans le silence du lieu.

« Je crois qu'au cours de grands incendies, écrit Rilke, il doit arriver, parfois, un instant de tension extrême : les jets d'eau retombent, les pompiers ne montent plus à l'échelle, personne ne bouge. Sans bruit, une corniche noire s'avance, là-haut, et un grand mur derrière lequel le feu jaillit s'incline sans bruit. Tout le monde est immobile et attend, les épaules levées, le visage contracté sur les yeux, le terrible coup. Tel est ici le silence<sup>31</sup>. »

---

31. R.M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 550.



4. C. Parmiggiani, *Luce, luce, luce*, 1968 (installation de 1998). Pigment jaune de cadmium pur. Turin, Promotrice delle Belle Arti. Photo D. Regis.

## Espace soufflé

Avec la première *Delocazione* commença, pour Parmiggiani, une longue série d'expérimentations sur les processus d'empreinte et le retrait des choses, sur les matières de cendre et sur l'œuvre du feu. À la démarche originelle vinrent s'ajouter, dès 1971, bien d'autres détours techniques et bien d'autres choix figuraux, en sorte que toute la série des *Delocazioni* – qui, à l'heure où j'écris, semble loin d'être close – apparaît comme une réflexion fondamentale, une heuristique menée par l'artiste à l'endroit des notions mêmes de lieu et de temps. Le sens de toute image ne pouvait qu'y subir le feu d'une critique où se trouvent réfutées ensemble les certitudes du modernisme et du postmodernisme.

\*

Rendre opératoire le simple lieu d'une remise poussiéreuse encombrée d'objets consistait, d'abord, à se situer dans l'optique d'une *critique du tableau* : non pas son meurtre comme tel, mais son empreinte et son

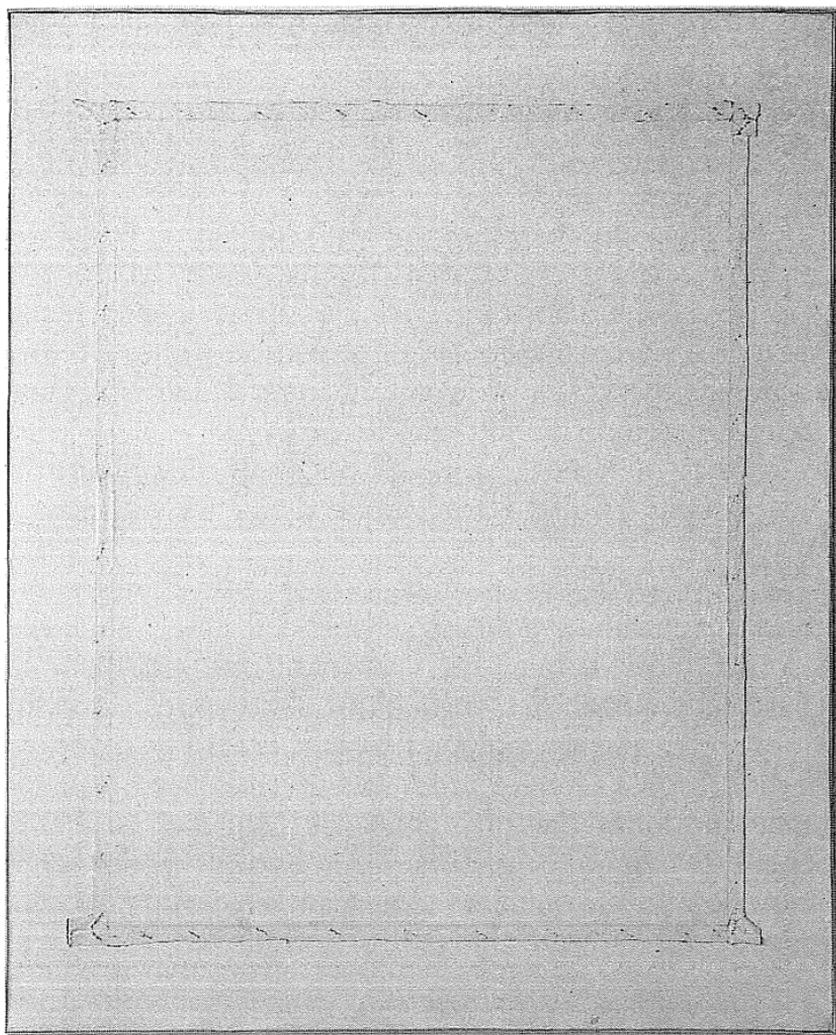
déplacement sans retour. « Il n'y a plus d'espace pour aucune peinture », a écrit Parmiggiani<sup>1</sup>. L'un des gestes les plus évidents de *Delocazione* consiste bien, en effet, à ne se servir de tableaux – trouvés *ready made* sur la première paroi de Modène (*fig. 1-2*) et utilisés sciemment dans la composition de la seconde paroi (*fig. 3*) – que comme les matériaux non représentationnels d'un pur tracement de fumée. Ce qui était peint dessus ne se verra jamais, seule demeure la mémoire poussiéreuse, « soufflée », de leur passage sur une paroi. *Delocazione* s'éloigne de toute exposition de peinture : elle s'apparente plutôt à quelque chose comme une *explosion de tableaux*.

C'est dans les mêmes années, en tout cas, que Parmiggiani aura pu coller une toile contre une toile vierge – façon explicite d'en offusquer toute la peinture, quelle qu'elle fût (*fig. 5*) – et réaliser une *Delocazione* où la seule accroche visuelle, le seul « motif », pour ainsi dire, apparaissait dans la petite concentration de suie formée autour du clou d'accrochage (*fig. 6*). Entre les multiples toiles blanches exposées en 1975 sous le titre *Versunkenheit* – qui dénote l'engloutissement, la plongée, la concentration méditative<sup>2</sup> – et l'« empreinte d'exposition » réalisée au Centre Pompidou en 1997, c'est une même question

---

1. C. Parmiggiani, « Dialogo [avec V. Castellani] », *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, Turin, Umberto Allemandi, 1998, p. 29. Cf. également C. Bernard, « Claudio Parmiggiani : le regard infini », *Art Press*, n° 142, 1989, p. 26 : « Dès l'origine, les moyens employés dans cette œuvre complexe et multiforme appartiennent à l'époque des pratiques post ou extrapicturales. »

2. *Versunkenheit* est le titre d'un célèbre autoportrait de Paul Klee à partir de quoi l'œuvre de Parmiggiani se déploie.



5. C. Parmiggiani, *Tela su tela*, 1970. Toile encollée sur toile, 100 × 80 cm. Modène, collection privée. Photo DR.

posée à l'histoire de la peinture que Parmiggiani aura déclinée jusqu'aux fragiles retombées de sa mise en poussière (fig. 7-8).

\*

Il est sans doute nécessaire de rappeler le contexte historique où ces expériences furent menées d'abord : l'« informel », l'« objet » et le « comportement » dans l'art italien de ces années-là<sup>3</sup> ; l'utilisation – chez Marcel Duchamp, chez Yves Klein et, plus près de l'artiste, chez Jannis Kounellis – du feu comme processus et de la cendre comme matériau<sup>4</sup> ; le développement du courant de l'*Arte povera* (auquel Parmiggiani, d'ailleurs, n'a jamais participé)<sup>5</sup>.

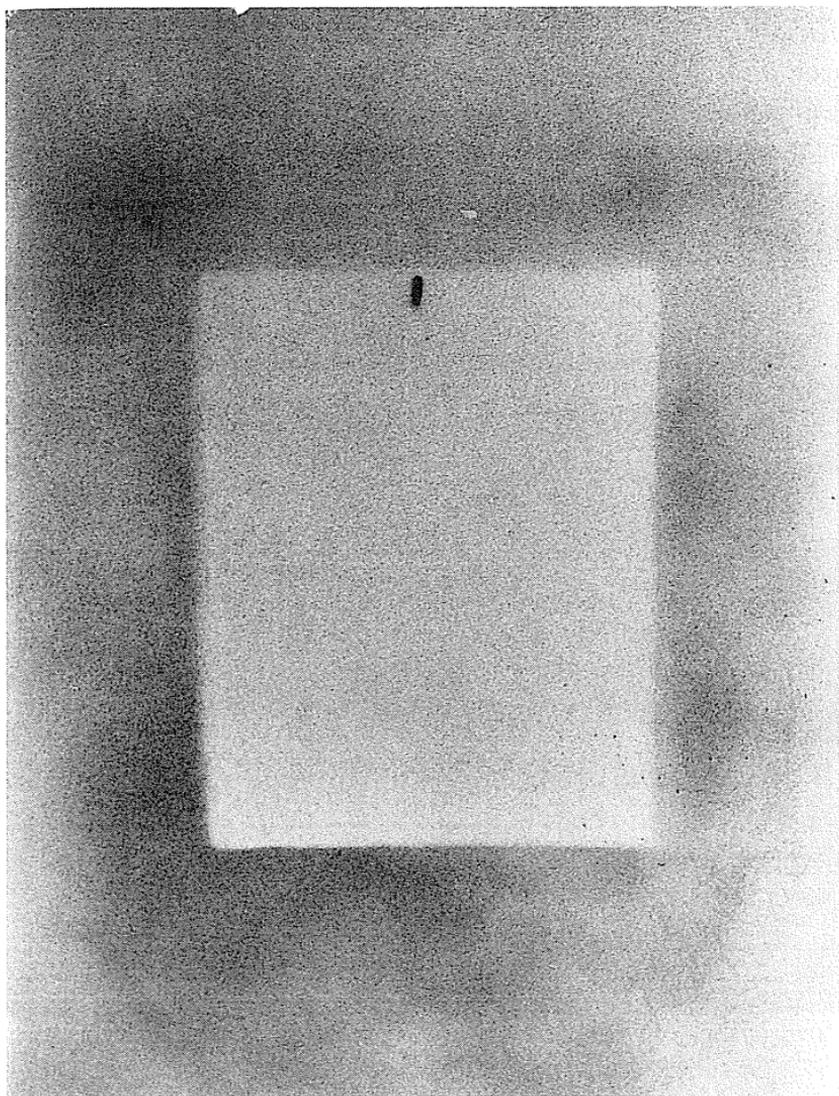
Mais, si *Delocazione* engage bien une critique du tableau commune à d'autres artistes des années soixante et soixante-dix, il faut dire également que son geste se sépare tout autant des voies alors dominantes où cette critique était menée, notamment aux États-Unis, depuis Warhol jusqu'à Donald Judd. Les invendables traces de fumée produites dans la remise de Modène, en 1970, mènent la critique des tautologies anti-picturales avec autant de subtilité qu'elles « déplacent » la notion expressionniste de tableau. Refus catégorique de l'imagerie

---

3. Cf. R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento, II. La ricerca artistica negli anni '70*, Milan, Feltrinelli, 1979, p. 152-153.

4. Cf. H. Draxler, « Das brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit », *Kunstforum International*, n° 87, 1987, p. 70-228. M. Wagner, *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1997.

5. Cf. G. Celant, *Arte povera*, Turin, Umberto Allemandi, 1985. D. Semin, *L'Arte povera*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.



6. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1971. Suie sur toile, 51 × 63 cm. Collection privée. Photo DR.

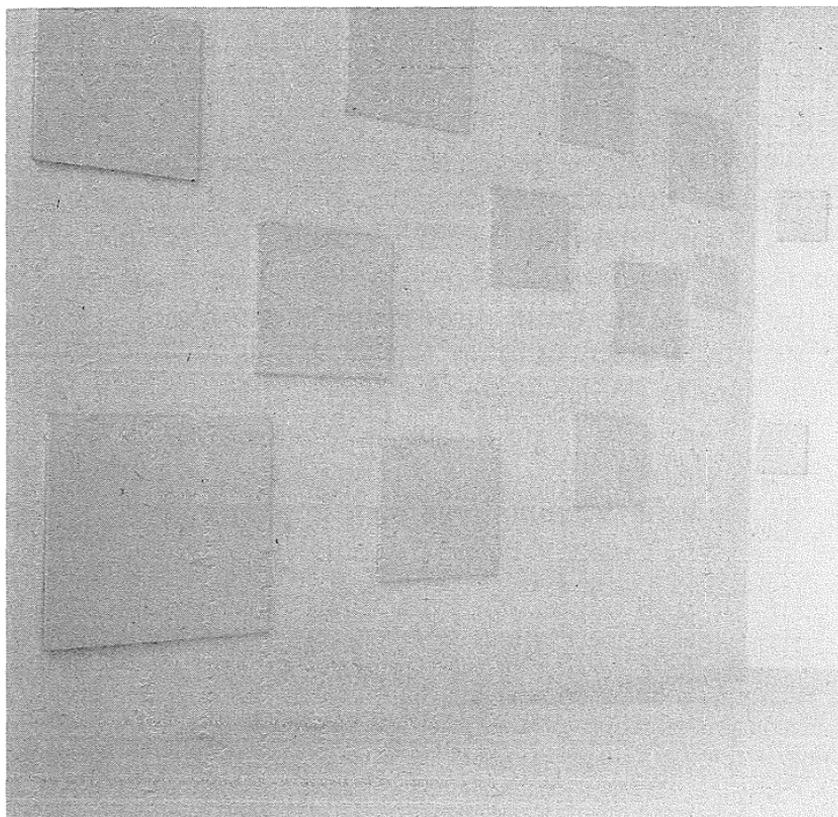
sociale et de ses effets de reconnaissance, refus symétrique de l'objet dit « spécifique » et de ses effets de clôture. La poussière de Parmiggiani est trop volatile pour les icônes du *Pop'Art* ; elle est trop salissante pour la blanche muséologie du minimalisme<sup>6</sup>.

\*

*Delocazione* ne veut pas dire absence du lieu, mais son déplacement producteur de paradoxes. Non pas le refus, mais la *mise en mouvement du lieu*, façon de le mettre en travail et en fable. Le lieu de dépôt de la substance imageante – le subjectile – se trouve bien déplacé, en effet : c'est tout autour de la toile que la fumée, cette version atmosphérique du pigment, se dépose sans pinceau. Elle crée, par empreinte, une réserve que rendra visible l'acte même de retirer le tableau. Inversement, le mur perd ici son habituelle neutralité de « fond » pour l'accrochage d'un tableau : c'est de lui que surgiront toutes les figures, toutes les effluves d'images. Magie simple de la poussière et de la cendre lorsque *soufflées* sur la paroi : elles en rendent visibles la texture même et, quelquefois, la structure sous-jacente (tous ces détails normalement invisibles sous le lait de peinture, par

---

6. Cf. L. Lambrecht, « *Delocazione* », art. cit., p. 101-106. S. Schmidt-Wulffen, « *Vedere le cose a occhi chiusi. Saggio sull' infinito in Claudio Parmiggiani* », *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, Turin, Umberto Allemandi, 1998, p. 90-92. Cette vision critique – liée qu'elle peut être à une *réception* de l'art américain – demanderait, bien sûr, à être nuancée. Un artiste comme Robert Morris, par exemple, échappe d'emblée à cette imputation de tautologie. Cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 88-101, 120-122, etc.



7. C. Parmiggiani, *Versunkenheit*, 1975 (détail). Toiles blanches de différentes dimensions. Strasbourg, Musée d'Art moderne. Photo J.-L. Bérudeau.

exemple l'appareil des briques [fig. 34] ou la jointure des panneaux).

Parce qu'elle construit son lieu à travers le déplacement d'un site, *Delocazione* rejoint à sa façon certaines réflexions menées à la même époque par quelques artistes majeurs : Robert Smithson (les *Non-Sites* de 1968), Dennis Oppenheim (la *Gallery Transplant* de 1969), Marcel Broodthaers (dont *Le Coq*, en 1970, déplaçait également le site d'un musée sur une plage que la marée montante finissait par recouvrir), voire Christian Boltanski (dans son film de 1973 intitulé *L'Appartement de la rue de Vaugirard*)<sup>7</sup>. Mais il suffirait tout aussi bien de rappeler qu'en toute procédure d'empreinte, le lieu s'instaure forcément d'un retrait, d'une *delocazione* : il faut bien le déplacement du pied – il faut que le marcheur s'en aille – pour que son empreinte nous soit rendue visible.

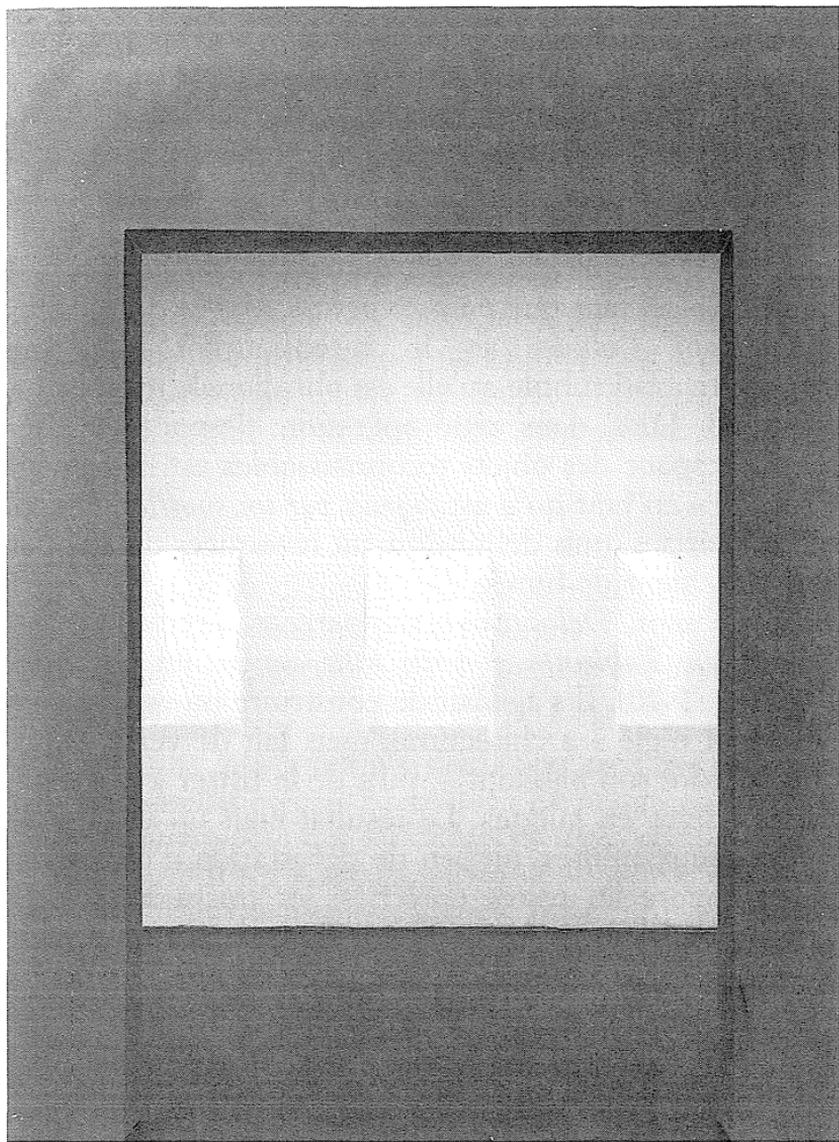
En quoi *Delocazione* crée bien le paradoxe d'un « ici et ailleurs » caractéristique de toute trace œuvrée<sup>8</sup>.

\*

---

7. Sur la question du lieu chez Smithson, cf. J.-P. Criqui, « Ruines à l'envers. Introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 43, 1993, p. 5-15, et K. Larson, « Les excursions géologiques de Robert Smithson », *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique, 1960-1973*, Marseille-Paris, Musées de Marseille-RMN, 1994, p. 38-46. Sur le film *L'Appartement de la rue de Vaugirard*, cf. C. Boltanski, *Les Modèles. Cinq relations entre texte et image*, Paris, Cheval d'attaque, 1979, p. 31-41. Sur les « empreintes de lieux » en général, cf. G. Didi-Huberman (dir.), *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 297-307.

8. Cf. P. Fossati, *Claudio Parmiggiani : Delocazione, op. cit.*, non paginé : « Qui è altrove / qui e altrove / altrove qui altrove / qui. »



8. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1997. Suie et fixatif. Paris, Musée national d'Art moderne-Centre Georges-Pompidou. Photo J. Faujour.

C'est en *soufflant l'espace* que, dans son œuvre, Parmiggiani met le lieu en mouvement. Qu'est-ce à dire ? D'abord, que la matière visuelle se forme dans le mouvement « soufflé », atmosphérique, exhalé, des particules de combustion émises par le feu de pneus : volutes d'une épaisse fumée qui s'immisce partout et « moule », pour ainsi dire, chaque chose, chaque accident. Le lieu est « soufflé » en tant que *produit par un souffle* de cendres envahissant l'espace et le reconfigurant par une empreinte aussi subtile qu'elle est obsidionale (rien ne lui échappe). Mais, dans cette opération, l'espace de référence, l'espace des objets reconnaissables est également « soufflé » en tant qu'il est *détruit par un souffle* : choses salies, noircies, puis définitivement révoquées du site par leur tracement de fumée.

En ce sens, *Delocazione* s'apparente directement au magnifique *Labirinto di vetri rotti* conçu, lui aussi, en 1970 (fig. 9-10). Il s'agissait de construire un espace parfaitement réglé – architectural, mais fait de verre et fait pour perdre son habitant –, puis de le briser à la masse, de le réduire en miettes. Le résultat était un champ de ruines transparentes, un lieu de dévastation d'où surgissaient encore les restes ébréchés, les traces au sol du labyrinthe. L'œuvre ressemblait exactement à un espace soufflé par une explosion.

\*

En « soufflant » un espace on ne crée pas seulement un lieu : on lui *insuffle du temps*. C'est-à-dire *des temps*. Le processus inventé dans *Delocazione* s'ouvre, je l'ai dit, sur deux horizons temporels au moins : d'un côté, il offre

une apparence fausse d'éternité puisqu'il mime l'œuvre si *lente* de la poussière déposée sur des objets au rebut ; d'un autre côté, il offre une apparence fausse d'immédiateté, de pur présent, puisqu'il mime l'œuvre si *fulgurante* d'une bombe incendiaire, voire atomique<sup>9</sup>.

L'œuvre n'imité pas un espace. Elle produit son lieu – son travail du lieu, sa fable du lieu – par un travail et une fable de temps, un *mime de temps ajoutés* : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. Le temps œuvré est toujours un temps manipulé, démultiplié. C'est donc une *composition d'anachronismes*.

\*

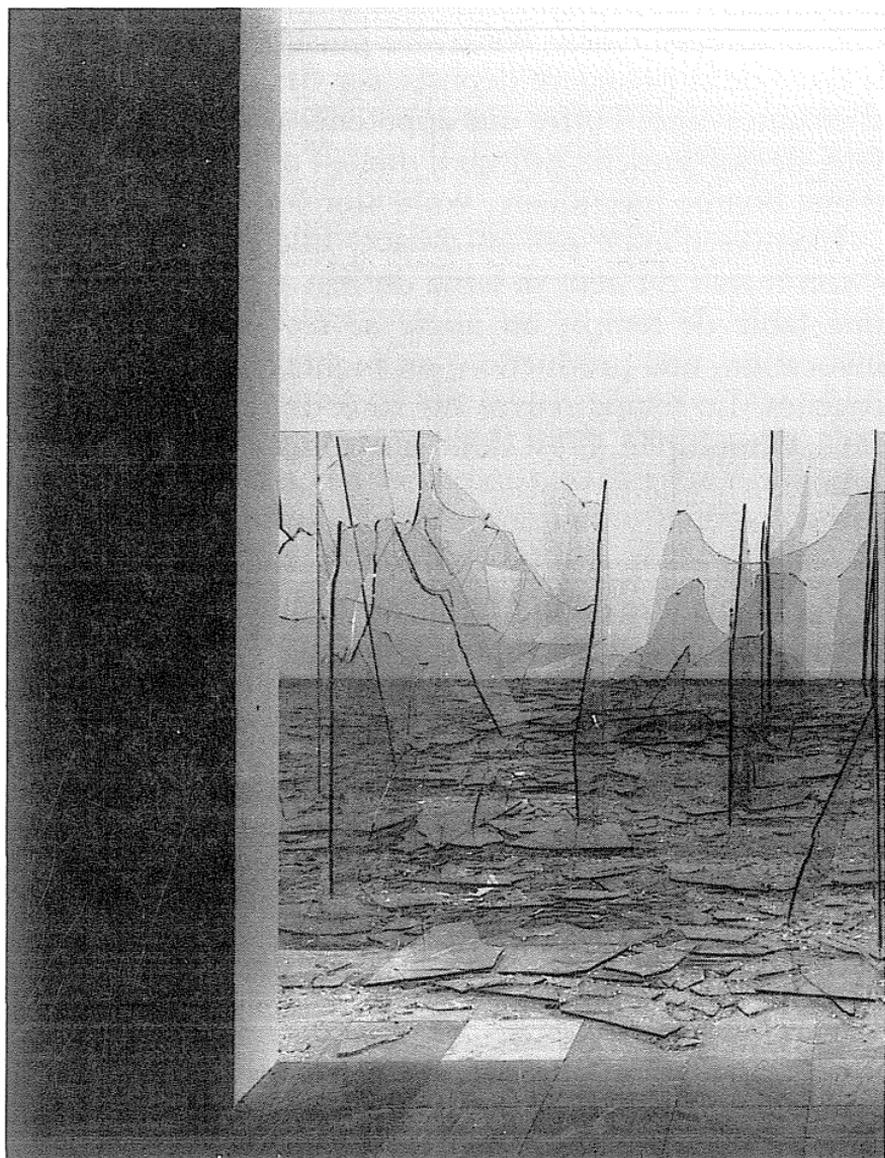
Parmiggiani se définit lui-même comme un artiste anachronique. Un « contemporain éloigné<sup>10</sup> » qui reconnaît volontiers l'extrême vieillesse du présent et l'extrême jeunesse du passé :

« [...] ce que je fais n'a rien à voir avec des catégories temporelles précises parce que c'est justement un travail qui présuppose que les catégories temporelles n'ont pas de sens. Il n'y a aucune raison de vouloir le ramener à une mémoire entendue comme passé. [...] Mon travail ne s'adresse donc qu'à mon présent et à une mémoire

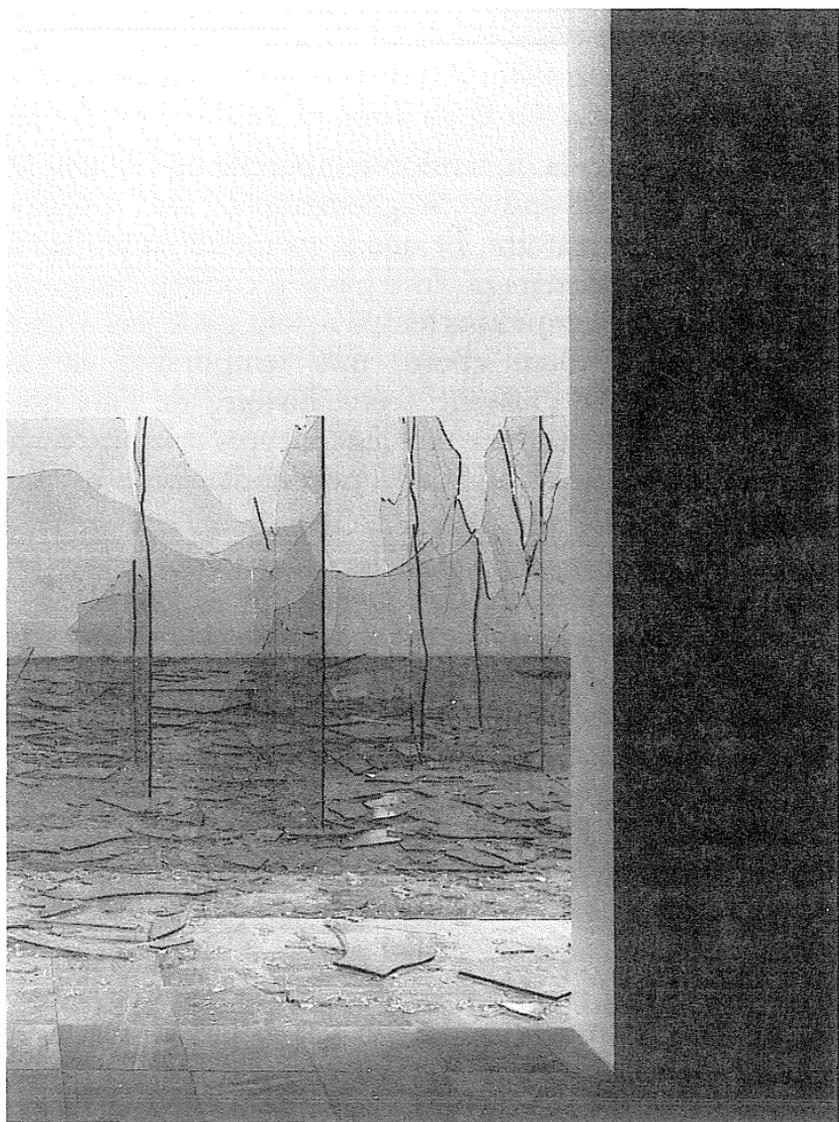
---

9. L'« apparence fausse de présent » renvoie, bien sûr, à la reformulation mallarméenne de la *mimèsis* : cf. S. Mallarmé, « Mimique » (1886), *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 310.

10. C. Bernard, « Parmiggiani à partir d'un portrait impossible », *Claudio Parmiggiani*, Nice-Turin, Villa Arson-Umberto Allemandi, 1987, p. 10-11.



9-10. C. Parmiggiani, *Senza titolo (labirinto di vetri rotti)*, 1970 (installation de 1989). Verre cassé. Turin, Promotrice delle Belle Arti. Photo P. Mussat Sartor.



que j'appelle *urgence*. [...] Une œuvre et un art ne peuvent trouver asile que dans [...] un temps sans temps<sup>11</sup>. »

Entendons que la dimension temporelle où l'œuvre se tient est à disjoindre soigneusement du « sens » – orienté – de l'histoire. Et que la mémoire en jeu est à disjoindre soigneusement du « passé » comme catégorie historique. Le « temps sans temps » dont parle ici l'artiste nomme, avant toute chose, une temporalité de la désorientation de l'histoire (cette histoire de l'art qui, depuis Vasari, affectionne tant les concepts orientés, ceux de « modernisme » ou de « postmodernisme », par exemple).

\*

Voilà pourquoi Parmiggiani se sent travailler dans une véritable *urgence de la mémoire*. Sa propre « progression » lui apparaît souvent circulaire – « C'étaient des débuts (*inizi*) alors, ce sont des débuts maintenant [...] avec la même espérance (*speranza*) et sans la moindre espérance<sup>12</sup> » –, l'histoire de l'art en général lui apparaît souvent comme « dirigée [par] une seule main sans nom<sup>13</sup> ». Que vise donc l'urgence de la mémoire, si ce n'est, tout à la fois, le désir de l'éternel retour et l'éternel retour du désir ? « Dans le passé il y a tout notre avenir », écrit encore Parmiggiani<sup>14</sup>. Non pas le passé du retour

---

11. C. Parmiggiani, « Étoile Sang Esprit. Entretien avec Elisabetta Mondello », *Claudio Parmiggiani : Livre d'heures*, op. cit., p. 13.

12. *Id.*, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 112-113.

13. *Ibid.*, p. 106-107.

14. *Ibid.*, p. 202-203.

au même ou du retour aux sources – rien de tout cela n'existe à proprement parler –, mais le passé qui se présente, qui resurgit, le passé de la *répétition comme différence*, selon l'analyse magistrale que Gilles Deleuze a pu donner de l'éternel retour nietzschéen comme de la répétition freudienne<sup>15</sup>.

Il serait donc abusif d'identifier l'œuvre de Parmiggiani à une simple nostalgie du passé (*Delocazione* est d'ailleurs plus proche d'Hiroshima que d'une reconstitution pompéienne). Cette œuvre vise plutôt un travail de la mémoire – une *prise en considération de la survivance* – qui a fait dire à l'artiste que « les véritables Antiques, c'est nous<sup>16</sup> » :

« [...] car le passé fait naturellement partie de chacun de nous, et la présence et la mémoire de l'antique sont tout aussi naturelles chez un Italien. Passé, présent et futur vivent dans une seule dimension où le temps n'existe pas [mais je dirais plutôt qu'il *ex-siste*, justement, qu'il sort de ses gonds et par là même nous devient tangible]<sup>17</sup>. »

\*

On trouve certes, chez Parmiggiani, une récurrence de motifs classiques tirés de l'Antiquité gréco-romaine (ses statues) et de la Renaissance italienne (ses figures alchi-

---

15. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 7-168.

16. La phrase serait à rapprocher de celle de Barnett Newman : « The Sublime is Now ». Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 239-248.

17. C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spirito*, *op. cit.*, p. 206-207.

miques, ses cabinets de curiosité), tout cela reconfiguré à travers une référence constante au Romantisme allemand (son sens du sublime, son rapport à la mélancolie) <sup>18</sup>.

Qu'est-ce, aujourd'hui, qu'un artiste « romantique » ? « Ce qui nous intéresse dans le Romantisme, ont écrit Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, c'est que nous appartenions encore à l'époque qu'il a ouverte et que cette appartenance, qui nous définit (moyennant l'inévitable décalage de la répétition), soit précisément ce que ne cesse de dénier notre temps. Il y a aujourd'hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre "modernité", un véritable *inconscient* romantique <sup>19</sup>. »

\*

Conséquence : Parmiggiani s'involve souvent dans le vocabulaire poétique et philosophique de l'idéalisme allemand. Dans le lieu produit par un souffle de cendres, c'est bien du temps qui souffle et qui offusque l'espace de la modernité ; et dans ce temps qui souffle là, c'est aussi bien du sens que Parmiggiani insuffle aux écrits

---

18. Cf. B.C. Matilsky, *Classical, Myth, and Imagery in Contemporary Art*, New York, The Queens Museum, 1988. R. Recht, « L'"idéalisme magique" de Claudio Parmiggiani », *Claudio Parmiggiani*, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1987, p. 17-39 (qui n'omet pas les références de Parmiggiani à la tradition byzantine de l'icône).

19. P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 26. Toute la première partie de cet ouvrage, intitulée « Le fragment » (p. 55-178), pourrait servir à confirmer cet ancrage romantique de Parmiggiani.

– nombreux<sup>20</sup> – qui accompagnent toute son œuvre plastique.

L'anachronisme romantique de Parmiggiani se justifie d'une fonction éminemment critique : au règne des journalistes de l'art, fabricateurs de valeur marchande, l'artiste oppose la *poésie* comme seule issue langagière à l'injonction des images<sup>21</sup>. Au règne des autosatisfactions et des tautologies artistiques, il oppose le *mystère*, l'œuvre comme « golem », la création comme alchimie, comme rite ou comme magie<sup>22</sup>. À la rumeur affairée des vernisages, des modes à suivre et des règles maniaques sur la continuelle péremption des choses, il opposera un très antique *silence* donné, pour finir, comme la qualité essentielle de toute image :

« Je préfère le silence au son, aux mots et aux sons je préfère les images parce qu'elles sont silencieuses (*preferisco le immagini perché sono silenziose*). [...] L'alphabet de la peinture n'appartient ni à la parole, ni à la pensée logique. L'art n'a besoin d'aucune question ; c'est une question qui veut demeurer telle (*una domanda che vuol restare tale*). Commencer à parler de son propre travail signifie commencer à se taire parce que l'œuvre est une initiation au silence (*cominciare a tacere perché l'opera è una iniziazione al silenzio*)<sup>23</sup>. »

---

20. Cf. G. Vattimo et V. Castellani (dir.), *Parmiggiani, op. cit.*, p. 233-234, où sont recensés, jusqu'en 1998, les livres composés par l'artiste.

21. Cf. S. Aluigi, « Parole al margine degli occhi », *ibid.*, p. 121-133.

22. Cf. notamment C. Parmiggiani, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 136 et 144. *Id.*, *Stella Sangue Spirito, op. cit.*, p. 90-91 et 120-123.

23. *Id.*, *Stella Sangue Spirito, op. cit.*, p. 38-39 et 110-111.

\*

Faire le silence. Non que les images n'aient rien à nous signifier, non qu'elles soient muettes, ineffables, ou niasses, ou dispensées de la pensée. Mais faire le silence, Parmiggiani l'énonce, c'est faire de l'image l'équivalent visuel d'une « question qui veut demeurer telle ». Une parole seulement *soufflée* – entre explosion et soupir –, une pulvérisation du sens. L'iconologie cherche ce que disent les œuvres, il faut aussi chercher comment les œuvres taisent ce qu'elles offrent, ce qu'elles soufflent. « Lèvre savait. Lèvre sait. Lèvre finit de le taire », écrit bien Paul Celan<sup>24</sup>.

\*

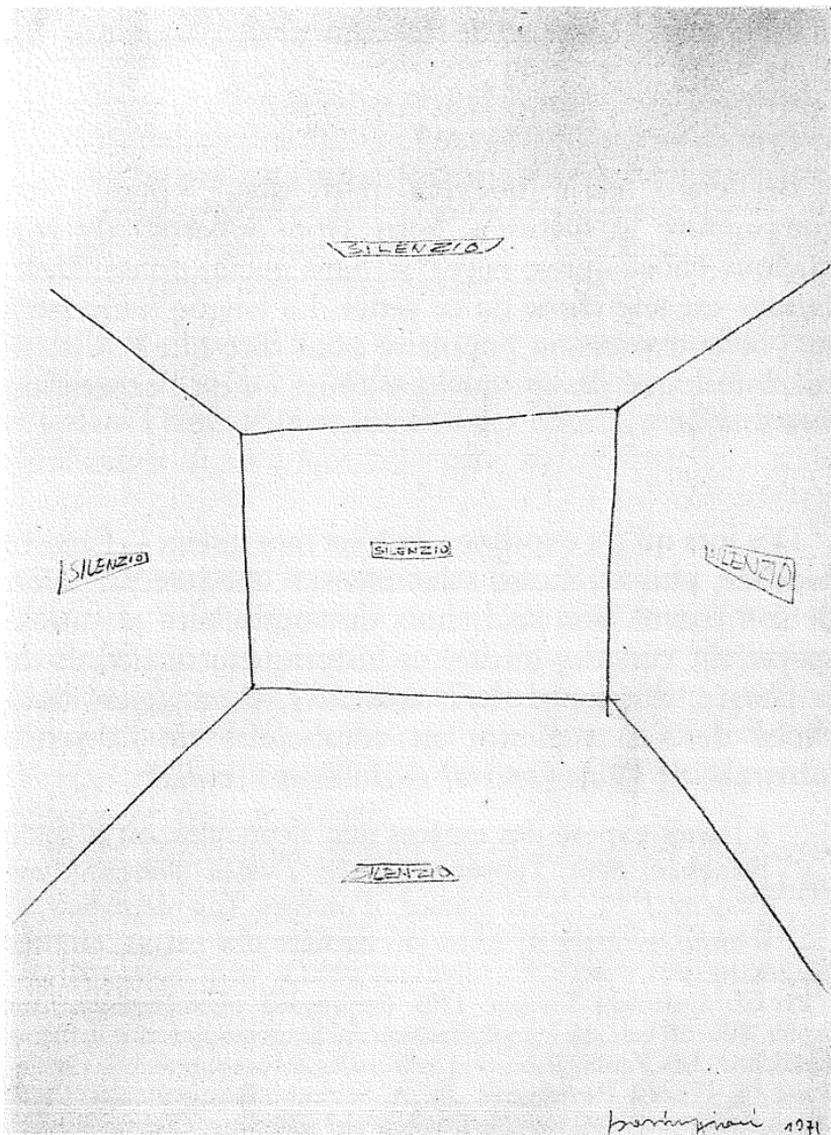
Parmiggiani définit ses propres installations comme des « théâtres où c'est le silence qui est représenté<sup>25</sup> ». *Iconostasi*, avec ses toiles voilées, s'apparenterait ainsi à l'acte de « peindre le silence ». Un dessin onirique conjoindra le feu (« hommes qui allument un feu dans une tête »), la cendre (« un arbre carbonisé ») et le silence (« silence seule parole »)<sup>26</sup>. Une autre esquisse de 1971, intitulée *Silenzio*, se contente d'indiquer un espace dont toutes les parois – murs et plafond, mais pas le sol où se trouve le spectateur – sont marquées du mot *silenzio*, comme si c'était, dans un projet

---

24. P. Celan, « À hauteur de bouche », *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 149.

25. C. Parmiggiani, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 146.

26. *Id.*, *Dessins – Disegni, op. cit.*, non paginé.



11. C. Parmiggiani, *Silenzio*, 1971. Crayon sur papier, 23,9 × 32 cm. Milan, collection Carla Pellegrini. Photo D.R.

architectural, le nom de la couleur à passer sur les murs<sup>27</sup> (fig. 11).

\*

Bachelard écrit quelque part que, « pour bien comprendre le silence », nous avons « besoin de voir quelque chose qui se taise<sup>28</sup> ». Sans aucun doute, *Delocazione* est une chose de ce genre. La langue française a une belle expression populaire pour dire que l'on reste coi, interloqué devant quelque chose : c'est l'expression *être soufflé*.

\*

Dès lors qu'il s'exprime – et c'est tant mieux –, l'artiste procède, plus ou moins sciemment, à une interprétation de son œuvre. Son seul choix de vocabulaire oriente le spectateur vers des territoires historiquement définis de la pensée. À propos de *Delocazione*, Parmiggiani aura choisi de s'en remettre au vocabulaire de l'absence (*assenza*), de l'âme (*anima*) et du néant (*nulla*) :

« J'avais exposé des espaces nus, dépouillés, où la seule présence était l'absence (*dove l'unica presenza era l'assenza*) [...]. Un espace d'ombres (*un ambiente di ombre*), ombres de toiles décrochées des parois, ombres

---

27. Cf. également *Silenzio*, 1973 (impression photographique sur papier, 80 × 60 cm), où le mot *silenzio* a été photographié. Sur le thème du silence chez Parmiggiani, cf. L. Anceschi, « Non è possibile dimenticare... », *Claudio Parmiggiani*, dir. A. Schwarz, Reggio Emilia, Civici Musei, 1985, p. 53. A. Rizzi, « Il colore del silenzio », *Claudio Parmiggiani : disegni*, Milan, Mazzotta, 1995, p. 7-9.

28. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 87.

d'ombres, comme voir derrière un voile une autre réalité voilée et derrière cette autre réalité voilée une autre encore et d'autres voiles et ainsi de suite jusqu'à se perdre à l'infini, en cherchant une image (*cercando un'immagine*) et à travers cette image le désir de s'entrevoir soi-même. J'avais présenté ce lieu d'ombres comme une œuvre ; un lieu de l'absence comme lieu de l'âme (*un luogo dell'assenza come luogo dell'anima*)<sup>29</sup>. »

Ailleurs, il revendique de se tenir « dans la profondeur plastique du néant » (*nella profondità plastica del nulla*) et « dans l'âme de pure lumière des choses, dans le rien » (*nell'anima di pura luce delle cose, nel niente*)<sup>30</sup>.

\*

Ici bifurquent les chemins. La littérature critique consacrée à Parmiggiani s'est, en général, complètement involuée dans ce vocabulaire de l'absence et du néant. Mots magiques où l'on peut croire que l'artiste *souffle* à son spectateur – lui murmure à voix basse et lui demande de répéter – le sens ultime de l'œuvre, la parole enfin prononcée de son silence.

Alors, *Delocazione* devient pure « forme de l'absence », pure « œuvre de spiritualité », pure « image de l'essence-absence<sup>31</sup> ». Et l'œuvre de Parmiggiani en général devient, elle, pur « essentialisme », pure « immatérialité

---

29. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 194-197.

30. Id., « Polvere », *Claudio Parmiggiani : Polvere*, Celle, Collezione Gori, 1998, non paginé.

31. Cf. M. Diacono, « Claudio Parmiggiani : Delocazione », art. cit., p. 68-69. L. Lambrecht, « Delocazione », art. cit., p. 101-119. B. Corà, « Parmiggiani : immagini dell'Essenza/Assenza », *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, Turin, Umberto Allemandi, 1998, p. 183-191.

néo-métaphysique », pur « symbolisme numineux », pur « idéalisme magique » et pure « réalisation du néant <sup>32</sup> »...

La cendre grasse de *Delocazione* devient, dans cette opération interprétative, une immatérielle substance d'âme. On peut voir les choses autrement. Choses de poussière ? Choses impures.

\*

Il faudra, un jour, faire l'histoire de tous ces choix de vocabulaire. Sans doute l'art et les mots de Parmiggiani font-ils partie d'un monde culturel – artistique, littéraire, philosophique – où la peinture métaphysique n'avait pas fini d'exercer son influence (je pense à Morandi plus qu'à Giorgio De Chirico : d'ailleurs, celui-ci revendiquait la « puissance métaphysique des choses [...] aux antipodes de toute nébulosité <sup>33</sup> », c'est-à-dire bien loin des estompes en grisaille de *Delocazione*).

En quoi les chemins bifurquent-ils ? En ce que le dis-

---

32. Cf. notamment M. Diacono, « Interno/esterno (neo) metafisico », *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, Collezione, Tauma, 1977, p. 35-40. T. Trini, « I budda esplosi. Quando l'arte è l'altra metà del problema, del simbolo », *Claudio Parmiggiani*, Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1982, p. 7-13. R. Recht, « L'«idéalisme magique» de Claudio Parmiggiani », art. cit., p. 17-39. K. Wolbert, « La presenza dell'assente nell'arte di Claudio Parmiggiani », *Claudio Parmiggiani*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1991, p. 35-38. M. Calvesi, « Il restauro della bellezza », *Claudio Parmiggiani : Iconostasi*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1992, p. 321-327. G. Vattimo, « L'immagine interdotta », *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, *op. cit.*, p. 11-24.

33. Cf. G. De Chirico, « Art métaphysique et sciences occultes » (1919), trad. G. Lista, *L'Art métaphysique*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 113-115. *Id.*, « Nous les métaphysiciens » (1919), trad. É. Deschamps-Pria, *ibid.*, p. 124.

cours usuel sur cette œuvre utilise les mots de l'artiste comme des clés d'interprétation permettant d'ouvrir les portes et d'accéder, pour finir, à la pièce centrale, au saint des saints du mystérieux édifice : *nulla, assenza* ou *anima*. Il n'en est rien. Si nous voulons prendre au sérieux l'idée selon laquelle l'œuvre *fait silence* en tant que « question qui veut demeurer telle », alors il n'y a pas de concept à élire comme « mot de la fin », c'est-à-dire comme réponse à toutes les questions.

Le pur « néant » comme sens de *Delocazione* ? C'est trop peu dire ou c'est dire beaucoup trop.

\*

De plus, nous reste précieuse la règle de prudence interprétative autrefois formulée par Erwin Panofsky et trop souvent oubliée par les critiques ou les historiens d'art (si difficile à maintenir qu'elle fut oubliée par son inventeur lui-même) : « Et même si Dürer avait déclaré expressément, comme l'ont souvent tenté plus tard d'autres artistes, quel était le projet ultime de son œuvre [la gravure *Melencolia I*], on découvrirait rapidement que cette déclaration passe à côté du vrai sens essentiel (*wahren Wesenssinn*) de la gravure et que c'est elle qui, au lieu de nous livrer une interprétation définitive, aurait grand besoin d'une telle interprétation<sup>34</sup>. »

Tâchons donc d'entrer plus avant dans l'impureté de ce silence de suie.

---

34. E. Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » (1932), trad. G. Ballangé, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 252.



## Élevage de poussière

*Delocazione* : empreinte et poussière. L'empreinte dit l'absence, la poussière dit la destruction. Résultat ? Une œuvre « iconoclaste », sans doute. Elle congédie des tableaux, ne donne à voir que la poussière déposée autour de leur espace laissé vide, bref, elle ne présente que leur absence :

« Les *Delocazioni* ont été pour moi des travaux vraiment iconoclastes. J'avais enlevé de la galerie les toiles elles-mêmes, ne présentant que leur absence (*presentando solo la loro assenza*), des ombres de poussière et de fumée<sup>1</sup>. »

Ombre, poussière, fumée : on est tenté, philosophiquement, de traduire cela par « finitude », « caducité », « néant », comme le fait, par exemple, Paulo Barone<sup>2</sup>.

---

1. C. Parmiggiani, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 138-139.

2. P. Barone, *Età della polvere. Giacometti, Heidegger, Kant, Hegel, Schopenhauer e lo spazio della caducità*, Venise, Marsilio, 1999.

La poussière serait-elle l'emblème métaphysique parfait pour nos temps de destructions majeures ?

\*

Le vocabulaire de Parmiggiani hésite souvent : ou bien il radicalise l'absence jusqu'au néant (« l'adieu des choses, l'adieu extrême<sup>3</sup> »), ou bien il ramène toute idée métaphysique au simple face à face matériel, presque tactile, que l'on peut entretenir avec un simple pan de mur (« l'infini, c'est le mur qu'on a en face de soi<sup>4</sup> »). La bifurcation interprétative dont j'ai parlé est interne aux mots mêmes de l'artiste.

Lorsqu'il dit que « laisser une empreinte est une façon de s'en aller » (*lasciare l'impronta... è un modo di andarsene*), Parmiggiani exprime parfaitement le processus imposé, dans *Delocazione*, aux « référents » de l'empreinte, c'est-à-dire l'échelle, les caisses et, surtout, les tableaux de l'exposition. Mais, lorsqu'il conclut que la distance créée est « aussi une distance à l'égard de la matière » (*anche di distanza dalla materia*)<sup>5</sup>, il ne voit pas lui-même, me semble-t-il, à quel point son œuvre a su inventer ce contre quoi la pensée proteste d'abord : à savoir une véritable *matière de la distance*.

\*

---

3. C. Parmiggiani, « Intervista con Danilo Eccher », *Claudio Parmiggiani : Porto del pane*, Bologne, Galleria d'Arte moderna-Palazzo d'Accursio, 1998, non paginé.

4. *Id.*, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 142-143.

5. *Id.*, « Dialogo [avec V. Castellani] », art. cit., p. 30.

C'est dans la poussière, c'est dans l'empreinte – et non dans une simple idée – qu'un tel paradoxe a pu prendre corps. L'empreinte procède de la trace : elle demande à être pensée par-delà toute métaphysique, toute absolutisation de l'absence. Elle nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant. Les cendres d'Auschwitz ou d'Hiroshima forment ce reste immense, ce monde gris – transmis photographiquement dans les livres d'histoire – devant lequel nous ne pouvons plus dire qu'« il n'y a plus rien ». La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes.

Comprendre cela, c'est comprendre l'absence en son pouvoir psychique<sup>6</sup>. C'est aussi toucher quelque chose comme une *matière de l'absence*. La maison rouge a brûlé, sans doute ; mais demeure le brouillard du Pô, où les cendres se sont comme fondues. Plus personne n'habite la maison rouge, sans doute ; mais c'est elle, à présent, qui habite l'air du lieu – *genius loci* – et la mémoire des êtres qui l'ont aimé.

\*

La poussière réfute le néant. Elle est là, tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse, jusqu'à l'étouffement. Elle forme l'écume indestructible de la destruction. Comme si le temps, en pulvérisant (en décomposant) toute chose *per via di levare*, pulvérisait (disposait en soufflant) sur toute chose, *per via di porre*, son pigment favori.

---

6. Cf. P. Fédida, *L'Absence*, *op. cit.*

Bataille l'a bien compris, lorsqu'il proposait cette version pénible du réveil de la Belle au bois dormant : « [...] couverte d'une épaisse couche de poussière » et de « sinistres toiles d'araignées qu'au premier mouvement ses cheveux roux auraient déchirées... » Et il continuait : « Cependant de tristes nappes de poussière envahissent sans fin les habitations terrestres et les souillent uniformément : comme s'il s'agissait de disposer les greniers et les vieilles chambres pour l'entrée prochaine des hantises, des fantômes [...] Un jour ou l'autre, il est vrai, la poussière, étant donné qu'elle persiste, commencera probablement à gagner [...] et à cette lointaine époque, il ne subsistera plus rien qui sauve des terreurs nocturnes...<sup>7</sup> »

\*

Ainsi, la poussière nous survivra. Elle gagne sur nous, elle a le temps pour elle. Matière du lointain – du vieilli, du passé, du moisi –, elle contamine notre espace présent, créant une sorte d'air résiduel. Une nappe d'impureté. C'est ce qu'évoque Rilke au moment de décrire le mur intérieur dénudé d'une maison parisienne à moitié détruite – dispositif étrangement proche de la *Delocazione* elle-même : « [...] tout au long de la paroi, subsistait encore un espace gris blanc par où s'insinuait, en des

---

7. G. Bataille, « Poussière », *Documents*, n° 5, 1929, p. 278 (*Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 197). Bien qu'ignorant le texte de Bataille, François Dagognet a récemment, lui aussi, parlé de la poussière en termes d'« antivaleur ». Il ajoute ceci, qui touche directement à l'idée même de *Delocazione* : « Nous ne parvenons pas à nous en débarrasser ; on ne sait que [la] déplacer. » F. Dagognet, « Pourquoi un art de la poussière ? », *Poussière (Dust Memories)*, Dijon-Rennes, FRAC de Bourgogne-FRAC de Bretagne, 1998, p. 12.

spiraux vermiculaires et qui semblaient servir à quelque répugnante digestion, le conduit découvert et rouillé de la descente des cabinets. Les tuyaux de gaz avaient laissé sur les bords des plafonds des sillons gris et poussiéreux qui se repliaient çà et là, brusquement, et s'enfonçaient dans des trous noirs. Mais le plus inoubliable, c'était encore les murs eux-mêmes. Avec quelque brutalité qu'on l'eût piétinée, on n'avait pu déloger la vie opiniâtre de ces chambres. Elle y était encore ; elle se retenait aux clous qu'on avait négligé d'enlever [...]. On la distinguait dans les couleurs que d'année en année elle avait changées, le bleu en vert chanci, le vert en gris, et le jaune en un blanc fatigué et rance. Mais on la retrouvait aussi aux places restées plus fraîches, derrière les glaces, les tableaux et les armoires ; car elle avait tracé leurs contours [...]. Et, de ces murs, jadis bleus, verts ou jaunes, qu'encadraient les reliefs des cloisons transversales abattues, émanait l'haleine de cette vie, une haleine opiniâtre, paresseuse et épaisse, qu'aucun vent n'avait encore dissipée<sup>8</sup>. »

\*

Il est remarquable que Rilke ait voulu parler de cette misérable ruine, de cette saleté, en termes de « vie opiniâtre » d'après la destruction, bref, en termes de *survivance*. Et qu'il ait d'abord éprouvé celle-ci comme une *haleine* : un souffle épais de la mémoire – ce « temps qui ne passe pas<sup>9</sup> », qui insiste, qui se dépose – résistant

---

8. R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 577.

9. Cf. J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997.

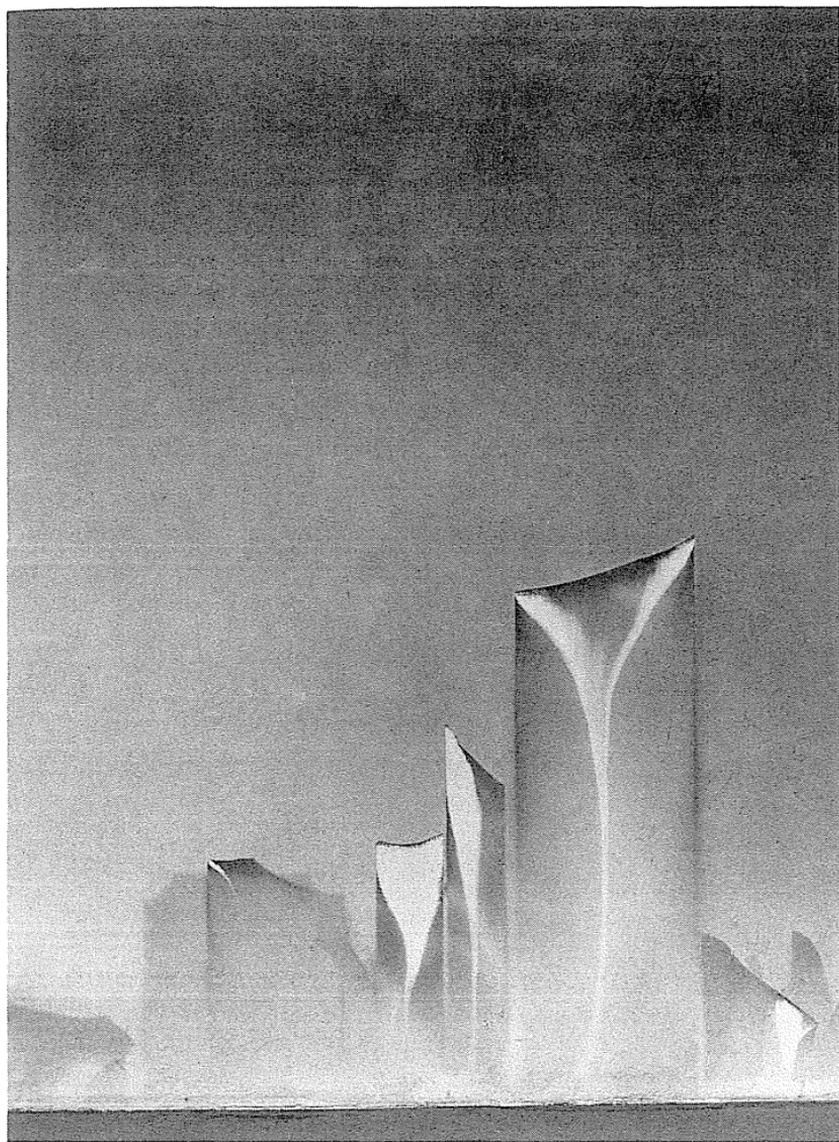
à tous les vents naturels de l'histoire et du « temps qui passe ».

Or, c'est cela exactement que nous voyons dans *Delocazione* : des haleines opiniâtres, survivantes, immobilisées pour longtemps. Des souffles fossilisés dans la poussière. Parmiggiani pose les objets contre le mur – grands bris de verre (*fig. 12*) ou tableaux, encore (*fig. 13-14*) –, il ne les colle pas. Au moment où la fumée envahit la pièce, elle passe en chaque interstice, en chaque fente, en chaque fissure : elle y déposera ses volutes, comme les « dynamogrammes » – pour parler avec Aby Warburg – de ses propres mouvements dans l'air.

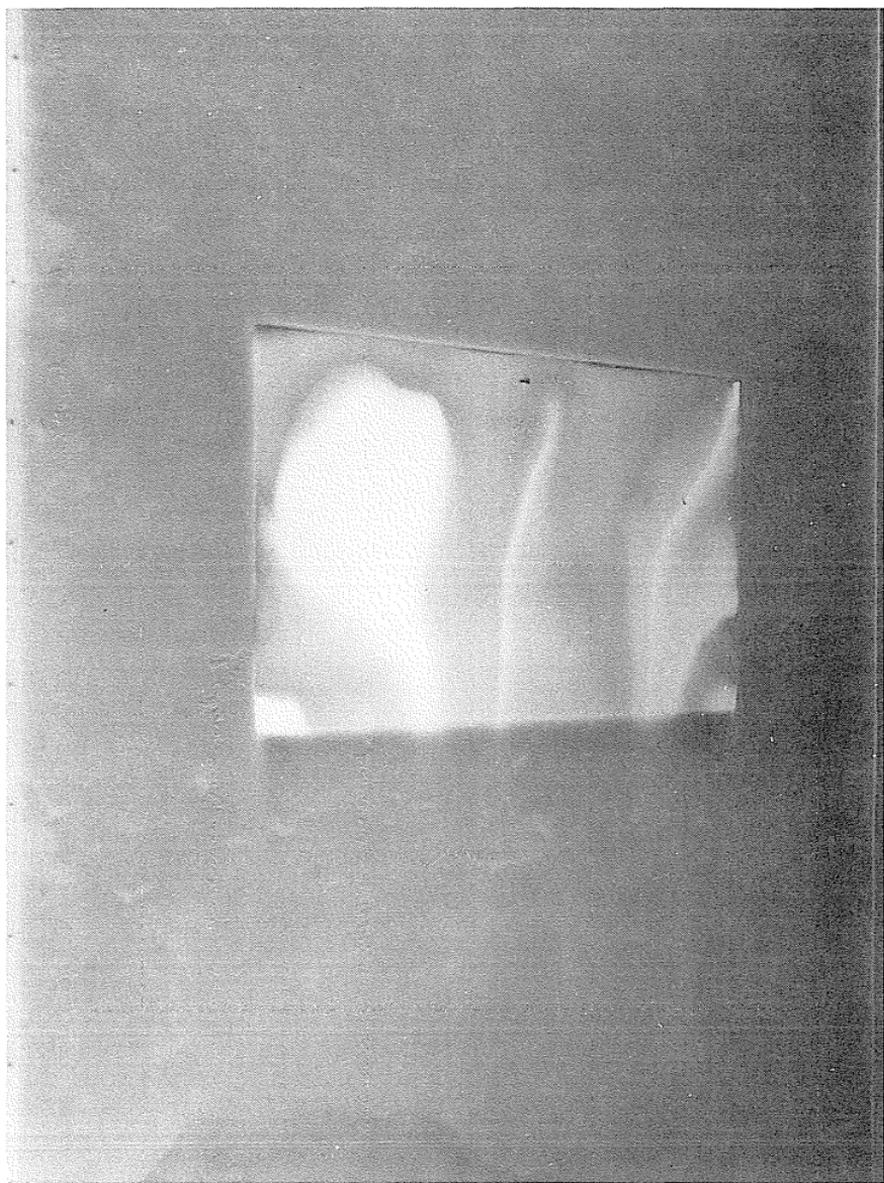
\*

Il y a au moins deux types de formes dans *Delocazione*. Les unes résultent de l'application précise, puis du retrait, de l'objet-patron : elles restituent en négatif une *silhouette fixée* de l'objet, rappelant par là l'humilité de toute empreinte à l'égard de son référent. L'autre type de formes résulte des accidents de l'air et du lieu, en particulier des *variations inframinces* dans le contact entre les objets et la paroi contre laquelle ils sont posés : ces formes-là donnent libre cours à l'infinie morphogenèse des souffles de la fumée.

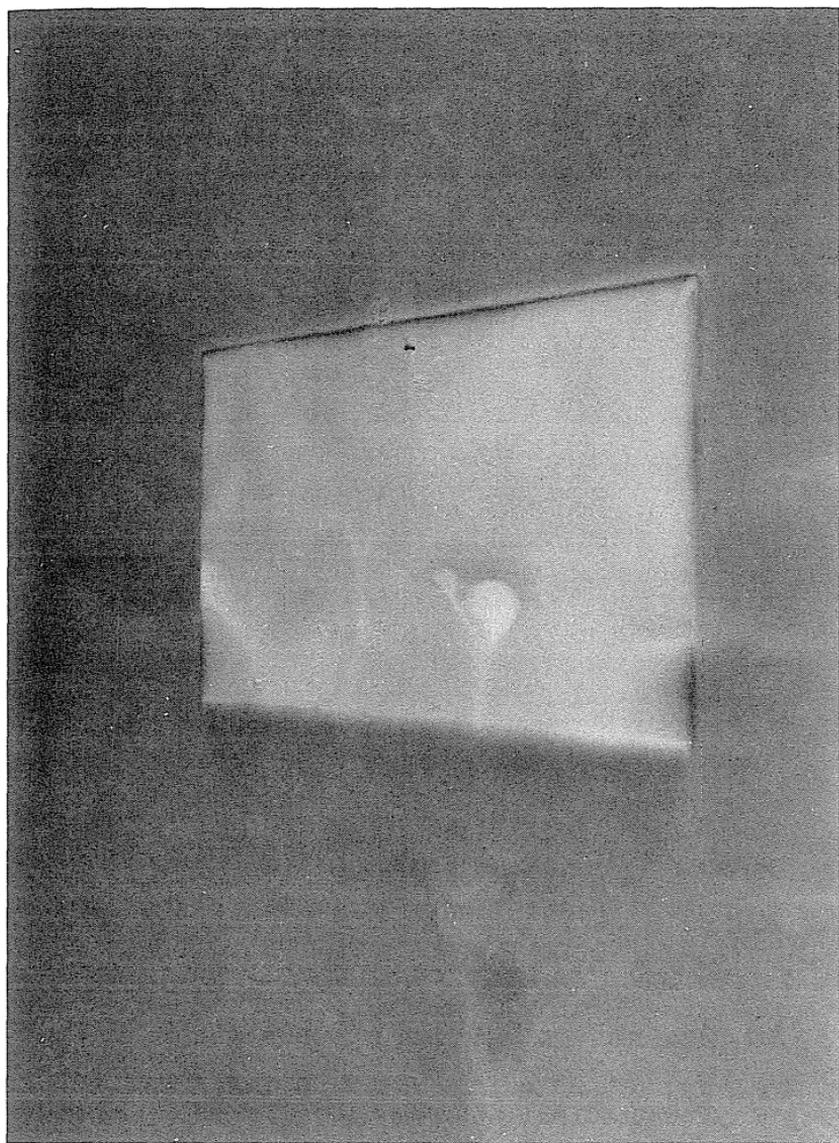
*Delocazione* est donc une image dialectique, une image tendue entre deux extrêmes : un maximum de contrainte technique et un maximum d'aléatoire physique. Entre la *contrainte du moule* où la forme des choses est retenue prisonnière, puis restituée en négatif, et la *liberté de l'air* où la forme des choses s'enrichit d'une « haleine » dont personne n'aura pu prévoir le tracé. Lorsque Parmiggiani



12. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori.  
Photo C. Chiavacci.



13-14. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détails). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photos J. Bernard.



applique fermement un cadran d'horloge au mur de sa *Delocazione*, nous constatons, dans les chiffres romains parfaitement restitués, que la poussière *prend la forme* avec la précision d'une empreinte directe (fig. 15). Mais, quand l'artiste éloigne un peu l'horloge du mur, la poussière *prend l'air*, utilise en toute liberté l'interstice ménagé comme un espace de déploiement auratique. À ce moment l'haleine prend le pouvoir, à ce moment surgit l'informe (fig. 16).

\*

Empreinte avec poussière : la technique avec son contraire. Parmiggiani admet d'ailleurs préférer, au mot « technique », l'expression de l'aléatoire que *Delocazione* manifeste si bien : il s'agit plutôt, dit-il, d'un « processus physique provoqué » (*un processo fisico provocato*)<sup>10</sup> :

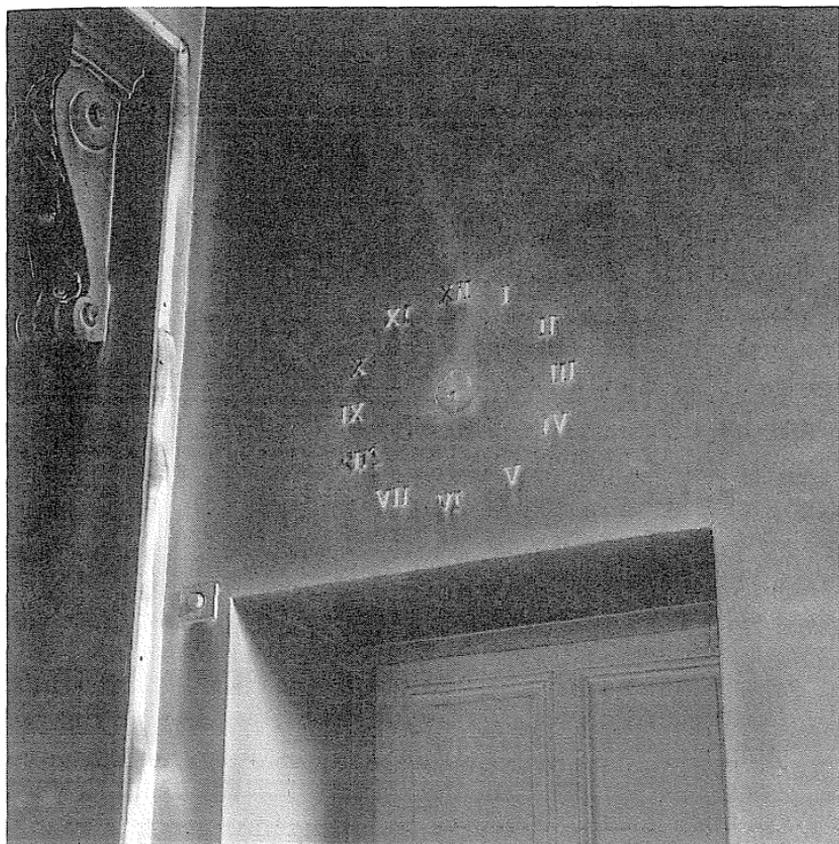
« Outre les signes prévisibles, il y a des formes, des effets extrêmement étranges, des formes-ectoplasmes (*forme come ectoplasmii*), car certains tableaux ont laissé pénétrer la fumée entre la toile et le mur ; ou bien, en certains endroits, le mur était irrégulier et, donc, la fumée a fait des cercles, a créé des petits tourbillons bizarres et surprenants (*piccoli vortici bizzarri e stupefacenti*) à travers les fissures<sup>11</sup>. »

Qui plus est, ces formes « exhalées » sont, littéralement, des *formes soufflées par le temps* : le temps bref et

---

10. C. Parmiggiani, « Intervista con Marina Pugliese », *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, *op. cit.*, p. 211.

11. *Ibid.*, p. 214.



15. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détail). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photo P. Leguillon.

imprévisible d'un feu épais recrée, en quelques minutes seulement, l'effet que le temps long d'un vieillissement aurait créé en cinquante ans<sup>12</sup>.

\*

Parmiggiani reconnaît volontiers l'affinité de sa *Delocazione* avec le fameux *Élevage de poussière* de Marcel Duchamp fixé sur pellicule photographique par Man Ray en 1920 : « Dans les deux cas, écrit-il, la seule technique revient à la pure observation d'un processus physique qui introduit à une réflexion ultérieure<sup>13</sup>. » Dans les deux cas, la poussière est utilisée comme un matériau d'empreinte et l'air lui-même – l'haleine du temps – comme le médium général du processus<sup>14</sup>. Dans les deux cas, l'artiste a su « laisser de la marge à l'œuvre afin qu'elle puisse [...] apparaître dans toute sa complexe immédiateté, comme engendrée par le miracle (*come generata dal miracolo*)<sup>15</sup> ». Dans les deux cas, le travail de la lenteur se conjugue au pouvoir de l'improvisiste :

« Une œuvre croît au-dedans de nous à travers une lente gestation (*una gestazione lentissima*) dont il nous est impossible de prévoir la durée, et c'est toujours à l'improvisite qu'elle vient au monde (*per poi apparire alla luce improvvisamente*) comme une image libératrice<sup>16</sup>. »

---

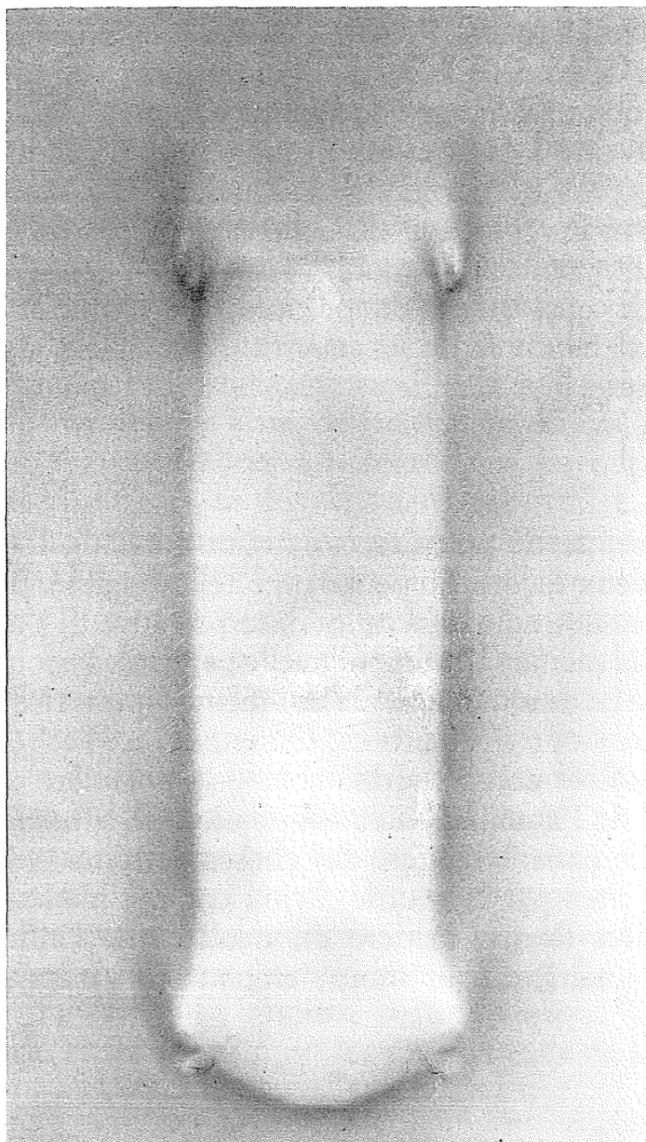
12. *Ibid.*, p. 211.

13. *Id.*, « Dialogo [avec V. Castellani] », art. cit., p. 33.

14. Cf. G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p. 167-169.

15. C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spiritus*, op. cit., p. 94-95.

16. *Ibid.*, p. 148-149.



16. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1971 Toile photographique, 132 x 75 cm. Venise, collection Paolo Barozzi. Photo DR.

Dans les deux cas, l'œuvre est pensée comme le fragile suspens entre deux états de la disparition : de la même façon qu'un *Élevage* duchampien, une *Delocazione* donne forme à la poussière, puis retourne elle-même à la poussière (les œuvres de Modène en 1970, mais aussi du Centre Pompidou et de Celle en 1997, ou de Toulon en 1999, ont déjà toutes disparu). Lorsqu'on lui demande quel genre de préoccupation le mobilise à l'égard de la durée de ses œuvres, Parmiggiani répond : « Sincèrement, aucune » (*sinceramente proprio nessuna*)<sup>17</sup>.

\*

Empreinte de poussière : extrême fragilité. Il y a au moins deux façons de penser une telle fragilité. S'ouvre donc une nouvelle bifurcation interprétative (il s'agit, en fait, de la même sous une nouvelle version). Façon *métaphysique* : tout – l'homme lui-même – est tiré de la poussière, tout y retournera. On entend ici l'écho biblique, avec ses accents redoutables : la poussière comme matière de l'humiliation et humiliation de la matière ; la poussière comme matière des choses détruites, vaincues ou maudites par le souffle divin ; comme matière d'où sortent les fléaux, matière du deuil et de l'affliction ; comme matière qui nous enjoint de mépriser la matière<sup>18</sup>.

\*

---

17. *Id.*, « Intervista con Marina Pugliese », art. cit., p. 216.

18. Cf. H. Lesêtre, « Poussière », *Dictionnaire de la Bible*, V-1, Paris, Letouzey & Ané, 1912, col. 588-591.

L'autre façon serait *matérialiste*, justement. Dans un remarquable petit ouvrage intitulé *Les Intuitions atomistiques*, Bachelard a montré combien l'observation sensible de la poussière avait pu donner sa « base intuitive » à la théorie atomiste elle-même : « [...] du seul fait de l'existence de la poussière, l'atomisme a pu recevoir, dès son principe, une base intuitive à la fois permanente et riche en suggestions. [...] Il faut avoir vu la poussière du chemin, au creux d'un ravin, prise et soulevée par un souffle favorable, pour comprendre ce qu'il y a à la fois d'architectural et de libre, de facile et de délicat, dans les volutes d'un tourbillon. Les tourbillons les mieux faits sont les plus petits, ils tiennent dans une ornière, ils peuvent vraiment tourner sur eux-mêmes comme une toupie qui dort. Les remous de la rivière, plus communément observés, présentent une figure bien plus grossière que le tourbillon dessiné par la poussière ; l'eau ne donne que le dessin en creux, la poussière le donne en relief <sup>19</sup>. »

La poussière permet de penser le monde. Car un « monde de solides bien définis » serait, dit Bachelard, aussi impensable qu'un « monde d'objets pâteux <sup>20</sup> ». L'atomisme joue, en fait, sur deux tableaux : il permet d'expliquer à la fois l'impureté fondamentale des choses – leur perpétuel émiettement – et la perfection morphologique de leurs constituants ultimes et volatiles. L'état pulvérulent s'immisce partout, jusque dans les replis du corps humain où les phénomènes de « granu-

---

19. G. Bachelard, *Les Intuitions atomistiques (essai de classification)*, Paris, Boivin, 1933 (rééd. Paris, Vrin, 1975), p. 17-18.

20. *Ibid.*, p. 19-20.

lation » créent toute une phénoménologie dite de « mise en surface <sup>21</sup> ».

\*

Poussière : poétique de la matière en mouvement. C'est une poétique des paradoxes. Les substances réduites en poudre ont été tour à tour considérées comme déchets et comme « matières à propriétés exaltées » : poisons ou remèdes, par exemple <sup>22</sup>. Mais le paradoxe le plus saisissant – central au processus même de *Delocazione* – concerne l'espèce de danse voluptueuse que la matière effectue ici avec l'air. Descartes, dans *Les Météores*, avouait sa fascination pour cette danse volatile : « Car, encore que les grains de cette poussière soient beaucoup plus gros et plus pesants que les petites parties dont nous parlons [les atomes qui constituent la matière solide], ils ne laissent pas pour cela de prendre leur cours vers le ciel <sup>23</sup>. »

La poussière devrait tomber, et pourtant elle s'élève, elle s'accroche à toutes les parties de l'espace. On ne s'étonnera pas qu'elle ait contaminé la physique elle-même de quelque chose comme un *animisme de la matière*, sa mystérieuse capacité de mouvement autonome : « Il semble qu'un corps broyé, en perdant une partie de son individualité, acquiert du même coup

---

21. *Ibid.*, p. 26-27 (évoquant la « théorie colloïdale » d'Auguste Lumière).

22. *Ibid.*, p. 29.

23. R. Descartes, *Les Météores* (1637), éd. C. Adam et P. Tannery, *Œuvres*, VII, Paris, Vrin, 1996, p. 240.

on ne sait quel caractère mystérieux<sup>24</sup>. » Chimistes et alchimistes, savants et magiciens – et les artistes, bien sûr – réunis pour un temps dans la même fascination.

\*

Non seulement la poussière déroge aux lois physiques habituelles – la pesanteur, au premier chef –, mais encore elle suggère quelque chose comme une dialectique de l'impalpable rendu visible. Les atomistes de l'Antiquité ont pratiquement réglé leur concept de l'âme, principe du mouvement de toute chose, sur l'exemple des poussières qui voltigent dans l'air<sup>25</sup>.

Lucrèce, sur ce point, reste indépassable : il voit dans les tourbillons de la poussière le modèle par excellence des mouvements les plus fondamentaux, les plus secrets, de la matière en général : « Observe, en effet, toutes les fois qu'un rayon de soleil se glisse et répand son faisceau de lumière dans l'obscurité de nos demeures : tu verras une multitude de menus corps se mêler de mille manière parmi le vide (*multa minuta modis multis per inane uidebis corpora misceri*) dans le faisceau même des rayons lumineux, et, comme engagés dans une lutte éternelle, se livrer combat [...] : tu pourras conjecturer par là ce qu'est l'agitation éternelle des corps premiers dans le vide immense (*primordia rerum quale sit in magno iactari semper inani*) [...]. De telles agitations nous révèlent les mou-

---

24. G. Bachelard, *Les Intuitions atomistiques*, op. cit., p. 27.

25. Cf. Aristote, *De l'âme*, I, 2, 403b-404a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1972, p. 14. Cf. L. Robin, *La Pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique* (1923), Paris, Albin Michel, 1973, p. 145.

vements secrets, invisibles, qui se dissimulent ainsi au fond de la matière (*quod tales turbæ motus quoque materiæ significant clandestinos caecosque subesse*)<sup>26</sup>. »

\*

Non seulement la poussière réfute le néant et nous fait apercevoir la matière en ses mouvements les plus essentiels, mais encore une redoutable exubérance sait surgir de ses nappes volatiles. La poussière définit d'abord le champ et le véhicule des maladies épidémiques. Souvenons-nous que toute la fin du *De rerum natura*, consacrée à la description de la peste d'Athènes, est soutenue par l'affirmation que « les germes de maladie et de mort volent en grand nombre (*multa uolare*) dans l'air<sup>27</sup> », comme une poussière malfaisante.

Mais ce qui est affirmé des *maladies* l'aura été, au même titre exactement, des *images*. La poussière serait donc le « porte-empreinte » privilégié de ce qui hante nos visions, nos imaginations ? Lucrèce, on le sait, nommait *simulacres* ces « sortes de membranes légères détachées de la surface des corps, et qui voltigent en tous sens [comme la poussière] parmi les airs (*per auras*). Dans la veille comme dans le rêve, ce sont ces mêmes images dont l'apparition vient jeter la terreur dans nos esprits, chaque fois que nous apercevons des figures étranges ou les ombres (*umbras*) de mortels ravis à la lumière ; ce sont

---

26. Lucrèce, *De la nature*, II, 114-128, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1964, I, p. 46-47. La fameuse théorie du *clinamen* suit presque immédiatement ce passage (*ibid.*, p. 50-51).

27. *Ibid.*, VI, 1095-1096, trad. cit., II, p. 143.

elles qui, souvent, nous ont arrachés au sommeil, tout frissonnants et glacés d'effroi<sup>28</sup>. »

Émettons donc l'hypothèse – matérialiste et animiste – que *Delocazione* formerait devant nos yeux un lit de poussière dans les draps ou les draperies duquel se lèvent des simulacres, des fantômes, des êtres gris de la hantise.

---

28. *Ibid.*, IV, 34-42, trad. cit., II, p. 7.



## Nature morte en grisaille

*Delocazione* se présente comme une immense grisaille. Ni sculpturale, ni graphique, ni picturale à proprement parler. Elle participe néanmoins de tout cela ensemble. Car la grisaille, en son histoire, a tressé depuis longtemps de tels liens : elle s'est vouée au trompe-l'œil des bas-reliefs, voire des statues en ronde-bosse ; elle appartient aux techniques du dessin ; elle fut aussi l'œuvre des plus grands coloristes, de Van Eyck et Jérôme Bosch à Gerhard Richter et Sigmar Polke, en passant par Tintoret, Rembrandt ou Goya, sans oublier les peintres symbolistes, les impressionnistes, les cubistes.

\*

Une nature morte en grisaille. Ne réduisons pas l'expression « nature morte » au genre canonique si familier des amateurs d'art. *Delocazione* porte bien, et la *nature* (des choses réelles utilisées pour la fabrication d'une œuvre), et sa *mort* (la pulvérisation des choses, leur réduction à des ombres, leur mise au rebut définitive).

Ici, les choses de la nature n'en finissent pas de mourir (façon de dire la mélancolie particulière à l'œuvre chez Parmiggiani) : déjà en poussière et, pourtant, jamais tout à fait révoquées de notre regard. Déjà tombées en cendres et encore devant nous, flottant dans cet air blême, dans ce chromatisme paradoxal que nous appelons une grisaille.

\*

Lorsque Parmiggiani regarde quelque chose (une ville au loin, par exemple), son œil cherche inmanquablement l'enveloppe aérienne, le nuage de cette chose (les « vapeurs chimiques » qui s'élèvent de la ville<sup>1</sup>). Lorsqu'il s'imagine vivre et se mouvoir, son esprit trouve inmanquablement la forme expansive et monochrome d'un nuage :

« La vie d'un artiste est un voyage vers une œuvre et l'œuvre est un voyage dans l'oubli de la vie, semblable en cela à l'expansion lente d'un nuage (*simile in questo al protendersi lento di una nuvola*) dans son désir de se fondre et de s'annuler fatalement dans un autre nuage (*nel suo desiderio di congiungersi e annullarsi fatalmente in un'altra nuvola*)<sup>2</sup>. »

En même temps qu'elle évoque une ascèse – un processus tout à la fois d'humilité et d'élévation –, cette sentence paraît directement rapportée au processus même par lequel se fabrique une *Delocazione* : la fumée s'élève, explore tout l'espace, caresse les murs, s'immisce

---

1. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 54-55.

2. *Ibid.*, p. 170-171.

à toute chose ; mais le résultat sera d'une humilité confondante, toute chose fondue dans la cendre du lieu.

Dans la nature morte en grisaille, dans la grande *Vanité* qu'est *Delocazione*, c'est l'artiste lui-même qui semble donc occuper la place de la poussière ou des volutes : autoportrait en fumée.

\*

On demande à Parmiggiani quels ont été ses « maîtres » : ses « expériences marquantes », comme on dit. D'un côté, il évoque spontanément des artistes de la *structure* : tels Masaccio, Piero della Francesca, Mantegna ou encore Malévitch. Les autres noms qui lui viennent à l'esprit sont ceux des artistes de l'*air*, tous liés à une poésie de la couleur crépusculaire et de l'empathie spatiale, tous artistes de la grisaille : tels Redon, Friedrich, Seurat, Giacometti, Morandi... Mais Parmiggiani – qui compare ces noms parmi d'autres à des constellations dans le ciel – ajoute, pour finir, qu'il pourrait tout aussi bien, face à une telle question, « évoquer Hiroshima ou le nom d'un poète<sup>3</sup> ».

\*

L'artiste aurait donc subi deux sortes d'« expériences marquantes ». D'un côté, la *création*, c'est-à-dire l'histoire de la peinture dans l'émerveillement de sa longue durée. D'un autre côté, la *destruction*, c'est-à-dire l'histoire tout court, notamment cette Guerre Mondiale au cœur de laquelle Parmiggiani a vu le jour (il est né en 1943). La

---

3. *Id.*, « Étoile Sang Esprit », art. cit., p. 11.

destruction nomme le destin des choses et des êtres dans le temps ; l'histoire de la peinture nomme peut-être un recours – imaginaire – à cela (toute œuvre dès lors comprise comme acte de survie).

\*

Le destin des choses a-t-il une couleur particulière ? Si toute matière est dispersion, dans quel genre de beauté cette dispersion a-t-elle lieu ? Lucrèce affirme que « les éléments de la matière n'ont aucune couleur » en eux-mêmes, ce dont la fragmentation ou la pulvérisation, une fois encore, lui fournissent la preuve : « [...] plus l'on divise un corps en parties menues, plus on peut voir par là la couleur s'évanouir et s'éteindre peu à peu (*euanescere paulatim stinguique colorem*) ; ainsi en est-il d'une étoffe de pourpre qu'on divise en menus fragments ; la pourpre, l'écarlate même dont l'éclat dépasse de loin toutes les autres couleurs, si l'on détisse l'étoffe fil à fil, disparaissent et s'anéantissent (*distractum est, disperditur omnis*) ; à quoi tu peux reconnaître que les parcelles de matière se dépouillent de toute couleur avant de se disperser à l'état d'atomes <sup>4</sup>. »

D'autres iront plus loin encore. Bachelard évoque ainsi les théories de Jean-André de Luc, un atomiste du XVIII<sup>e</sup> siècle selon qui toute matière, subissant l'« action rongeante de l'air », répand une « poudre grisâtre qui semble être partout la même » – il s'agit toujours de la poussière –, en sorte que le gris serait la *couleur matérielle*

---

4. Lucrèce, *De la nature*, II, 735-736 et 826-833, trad. cit., I, p. 69 et 72.

par excellence, la couleur de toutes les choses réunies ou, plutôt, réduites ensemble par le grand travail de la pulvérisation physique<sup>5</sup>.

\*

Les peintres ont réfléchi aux mêmes questions : Kandinsky voyait le désert comme une effrayante « mer de sable composée exclusivement de points » : effrayante, à ses yeux, parce que les points étaient « morts » et sans couleur propre<sup>6</sup>. Paul Klee, en revanche, a fait du « point gris » le « moment cosmogénétique » par excellence. C'est, dit-il, le « point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt » : point « nécessairement gris en raison de sa concentration principielle » de chaos (désordre) et de cosmos (ordre) ; en raison du fait que le gris fonctionne, selon Klee, comme « zone centrale germinative » et balance de toutes les polarités chromatiques<sup>7</sup>.

\*

Léonard de Vinci a sans doute été le peintre lucrétien par excellence<sup>8</sup>. Nuages, brouillards, fumées, poussières,

---

5. G. Bachelard, *Les Intuitions atomistiques*, op. cit., p. 28. Bachelard cite ici Jean-André de Luc [et non Deluc, comme il l'écrit], *Lettres physiques et morales*, La Haye, Detune, 1778-1780.

6. W. Kandinsky, *Point Ligne Plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux* (1923-1926), trad. dirigée par P. Sers, *Écrits complets*, II, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 75.

7. P. Klee, *Théorie de l'art moderne* (1912-1935), trad. P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1964 (éd. 1998), p. 56. *Id.*, *Écrits sur l'art*, I. *La pensée créatrice*, éd. J. Spiller, trad. S. Girard, Paris, Dessain & Tolra, 1973, p. 2-4, 9-11 et 499-511.

8. Cf. É. Lecler, « La réalité tangible du simulacre. Vinci et la physique lucrétienne », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 127-138.

cendres en suspension dans l'atmosphère, tout cela fut à ses yeux, on le sait, un objet pictural par excellence, alors même qu'il soutenait – avec les philosophes matérialistes de l'Antiquité – qu'« aucun corps ne se montre jamais tout entier avec sa couleur propre <sup>9</sup> ». Il défendit la théorie des simulacres, écrivant que « tous les objets ont leurs images et ressemblances projetées et mêlées ensemble à travers l'étendue entière de l'atmosphère environnante » – comme une poussière qui se diffuse partout <sup>10</sup>. Et pourquoi un tel raisonnement ? Pour conclure ceci, qui bouleverse définitivement toute idée à se faire sur la stabilité du monde visible : *l'air constitue le véritable porte-empreinte des images* qui circulent autour de nous comme autant de fantômes ou de fantasmes non rachetés <sup>11</sup>.

Comment ne pas penser aux volutes de fumée si parfaitement imprimées aux murs de *Delocazione* ?

\*

Plus près de Parmiggiani – et manifestement préoccupé par les mêmes questions d'air, de poussière, de décoloration – se tient l'œuvre de Giorgio Morandi (« Morandi qui a réellement été mon maître », ainsi que le souligne l'auteur des *Delocazioni* <sup>12</sup>) :

---

9. Cf. Léonard de Vinci, *Les Carnets*, éd. E. Maccurdy, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942 (éd. 1987), I, p. 390-420 ; II, p. 300, 303-305, 314, 319, etc. *Id.*, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 132-135, 198, 202-204, 213-216, 283, etc.

10. *Id.*, *Les Carnets*, *op. cit.*, I, p. 396.

11. *Ibid.*, I, p. 419 : « L'air, même s'il change de position, conserve plus que l'eau l'empreinte de ses remous par le fait qu'il est plus agile et plus subtil. »

12. C. Parmiggiani, « Étoile Sang Esprit », art. cit., p. 11.

« Sa maison me rappelait énormément celle de ma tante Onorina à Suzzara. Fenêtres à peine entrouvertes pour laisser dehors la chaleur et le monde, rien que le tic-tac de la pendule ; tout était immobile. Dans son atelier j'ai compris le sens métaphysique de la poussière. [...] Sur le mur de sa chambre à coucher il y avait un très beau dessin de Seurat<sup>13</sup>. »

Or, les extraordinaires dessins de Seurat au crayon Conté – notamment ses études pour *La Grande Jatte*, en 1884-1885<sup>14</sup> – nous placent directement au cœur du problème : les formes y apparaissent en grisaille, y transparaissent plutôt, à mi-distance du graphique et du pictural, à mi-distance d'un effet d'empreinte (comme reportées au carbone) et d'un effet de poussière (comme prêtes à s'évanouir dans l'air qui les « soutient » pourtant).

En sorte que *Delocazione* pourrait être regardée sous un jour nouveau, Parmiggiani produisant à l'échelle d'un lieu – une pièce, voire une demeure tout entière – ce que la poudre graphique de Seurat produisait à l'échelle d'une simple feuille de papier.

\*

Le cœur du problème : c'est donc l'air en tant que « porte-empreinte ». Platon eût dit *chôra*, c'est-à-dire le lieu par excellence, le lieu opposé à toute notion triviale de l'espace. Le lieu en tant qu'il n'est « perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride », le lieu « que nous apercevons comme en un rêve [...] [et que] nous

---

13. *Id.*, *Stella Sangue Spirito*, *op. cit.*, p. 60-61.

14. Cf. R. Thomson, *Seurat*, Oxford, Phaidon, 1985, p. 97-108.

sommes incapables, du fait de cette sorte d'état de rêve, de distinguer nettement <sup>15</sup> »...

Mallarmé, grand poète de la grisaille – je pense notamment aux cendres ancestrales d'*Igitur*, à leur « frémissement gris <sup>16</sup> » – a lui aussi touché le cœur du problème : c'est lorsqu'il posa son regard sur les peintres impressionnistes. Loin de réduire la « peinture du plein air » à une simple question de genre (le paysage) ou de procédé (planter son chevalet au milieu des champs), Mallarmé a compris qu'il s'agissait avant tout de faire que la « sorcellerie de l'art » aboutît à une *sorcellerie de l'air* : « Le tableau [...] est inondé d'air. [...] L'air règne en réalité absolue, comme possédant une existence enchantée, à lui conférée par la sorcellerie de l'art, une vie qui n'est ni de l'individu ni des sens mais de l'ordre [d'une] invisible action rendue visible <sup>17</sup>. »

En l'« absence de toute intrusion du moi » – cette essentielle *impersonnalité* des images atmosphériques que nous retrouvons, un siècle après Seurat, dans *Delocazione* –, des peintres auront donc, un beau jour, décidé

---

15. Platon, *Timée*, 52 b-c, sur quoi on peut lire les beaux commentaires de L. Brisson, *Le Même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 175-266. P. Fédida, « Théorie des lieux », *Psychanalyse à l'Université*, XIV, 1989, n° 53, p. 3-14 et XIV, 1989, n° 56, p. 3-18. *Id.*, « Théorie des lieux. Nouvelles contributions », *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 267-298. J. Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993. S. Margel, *Le Tombeau du dieu artisan. Sur Platon*, Paris, Minuit, 1995, p. 115-143.

16. S. Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon* (1869), *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 440.

17. *Id.*, « Les impressionnistes et Édouard Manet » (1876), trad. P. Verdier d'après le texte anglais, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, dir. D. Riout, Paris, Macula, 1989, p. 95.

d'« adopter l'air comme leur médium à peu près exclusif ». Le résultat, conclut Mallarmé, sera une image de « ce qui vit perpétuellement et pourtant meurt chaque instant<sup>18</sup> » : une *image de temps* survivante à la continue pulvérisation des choses.

\*

Si l'air devient le *lieu* des images – leur « porte-empreinte », leur « médium », leur subjectile par excellence –, alors le pigment sera « pollen » ou *poussière*, et la touche sera *souffle* ou *aura*<sup>19</sup>. *Delocazione* doit une grande part de sa puissance visuelle à cette double condition. Que celle-ci ait d'abord été formulée par des poètes de la matière (de Lucrèce à Mallarmé), mais aussi par des peintres (de Léonard à Paul Klee), voilà qui nous impose de reconsidérer plus précisément la « critique du tableau » inhérente à la procédure de *Delocazione*.

\*

« Il n'y a plus d'espace pour aucune peinture », affirme bien Parmiggiani<sup>20</sup>. La négation, dans cette phrase, semble surtout porter sur le mot « peinture » (*pittura*). Et si nous en retournions la compréhension spontanée ? La mise en cause ne porterait-elle pas d'abord sur

---

18. *Ibid.*, p. 96, 98 et 104.

19. Sur le pigment comme pollen chez Manet tel que le commente Mallarmé, cf. J. Clay, « Onguents, fards, pollens », *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Georges Pompidou-Musée national d'Art moderne, 1983, p. 6-24. Sur la touche et le souffle chez Cézanne, cf. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image » (1993), *Le Site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 187-220.

20. C. Parmiggiani, « Dialogo [avec V. Castellani] », art. cit., p. 29.

l'« espace » (*spazio*) lui-même, l'espace en tant qu'historialement déchu de sa prétention à servir de cadre exclusif pour la peinture ?

*Delocazione* ne fait en rien table rase de la question picturale, comme l'ont suggéré certains commentateurs de l'œuvre<sup>21</sup>. Non seulement Parmiggiani a reconnu que le *déplacement* des tableaux constituait la meilleure façon d'entretenir « une référence explicite à la peinture » (*quindi c'era un riferimento esplicito alla pittura*), mais encore il n'a jamais cessé de s'éprouver comme peintre (*mi considero un pittore...*) : un peintre sans doute *déplacé*, puisqu'il « ne fait pas de peinture » (... *che non fa della pittura*)<sup>22</sup>. Mais un artiste qui n'en reste pas moins préoccupé par la fonction du tableau (comme dans les pièces intitulées *La casa spirituale*, en 1974, *Malevitch-Kobayashi* ou *Otto idee rosse*, en 1976), par ses modes d'exposition (les toiles blanches de *Versunkenheit*, en 1975, l'échelle *d'Icona*, en 1987, ou les voiles *d'Iconostasi*, en 1988) et, bien sûr, par la matérialité même du pigment (dans *Pittura pura, pura luce*, de 1968, ou dans *Arcobaleno piूमato*, de 1969)<sup>23</sup>.

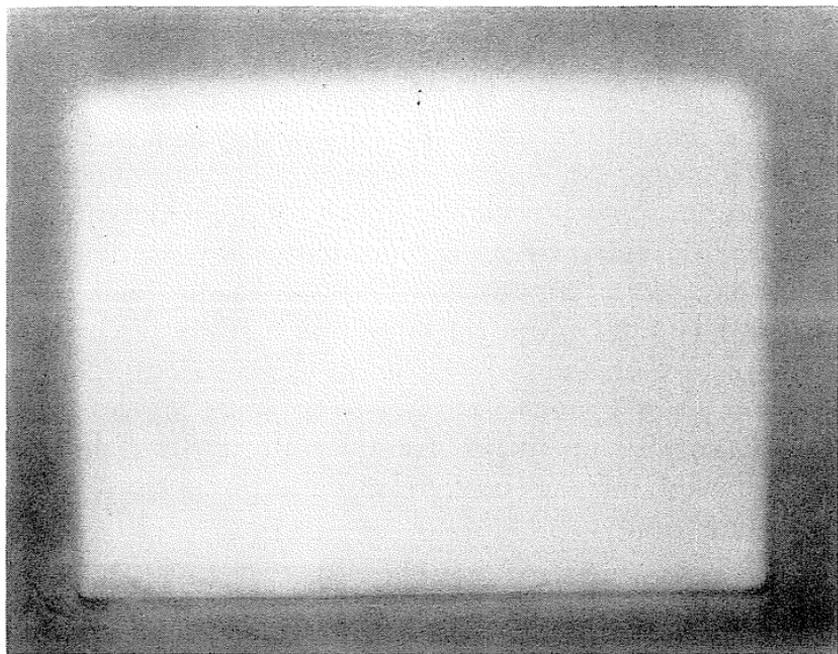
Il est frappant que la série entière des transformations apportées à *Delocazione* soit obstinément orientée vers les problèmes de la peinture lorsque confrontée à son

---

21. Cf. notamment P. G. Castagnoli, « De lumine et umbra », *Claudio Parmiggiani : Iconostasi*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1992, p. 329-330.

22. C. Parmiggiani, « Intervista con Marina Pugliese », art. cit., p. 214. *Id.*, *Stella Sangue Spirito*, *op. cit.*, p. 92-93.

23. À quoi il faut ajouter toute la dimension allégorique par laquelle Parmiggiani aborde les mêmes questions (je pense, notamment, à l'œuvre intitulée *A lume spento*, de 1985). Cf. M. Diacono, « Nero e allegoria », *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, *op. cit.*, p. 165-170.



17. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970. Toile photographique, 60 × 80 cm. Turin, collection Christian Stein. Photo A. Parlatini.

exposition, à son retrait et à sa reproduction. Les premières empreintes de tableaux réalisées en 1970 – en relation, nous l'avons vu, avec des œuvres « iconoclastes » telles que *Tela su tela* (fig. 5) – ont connu des sorts variés. Elles ont d'abord été photographiées *in situ* par l'artiste puis, après leur disparition (la poussière retournant à la poussière), les images photographiques ont été transférées... sur toiles ou sur panneaux de bois, redevenant ainsi des tableaux (fig. 17).

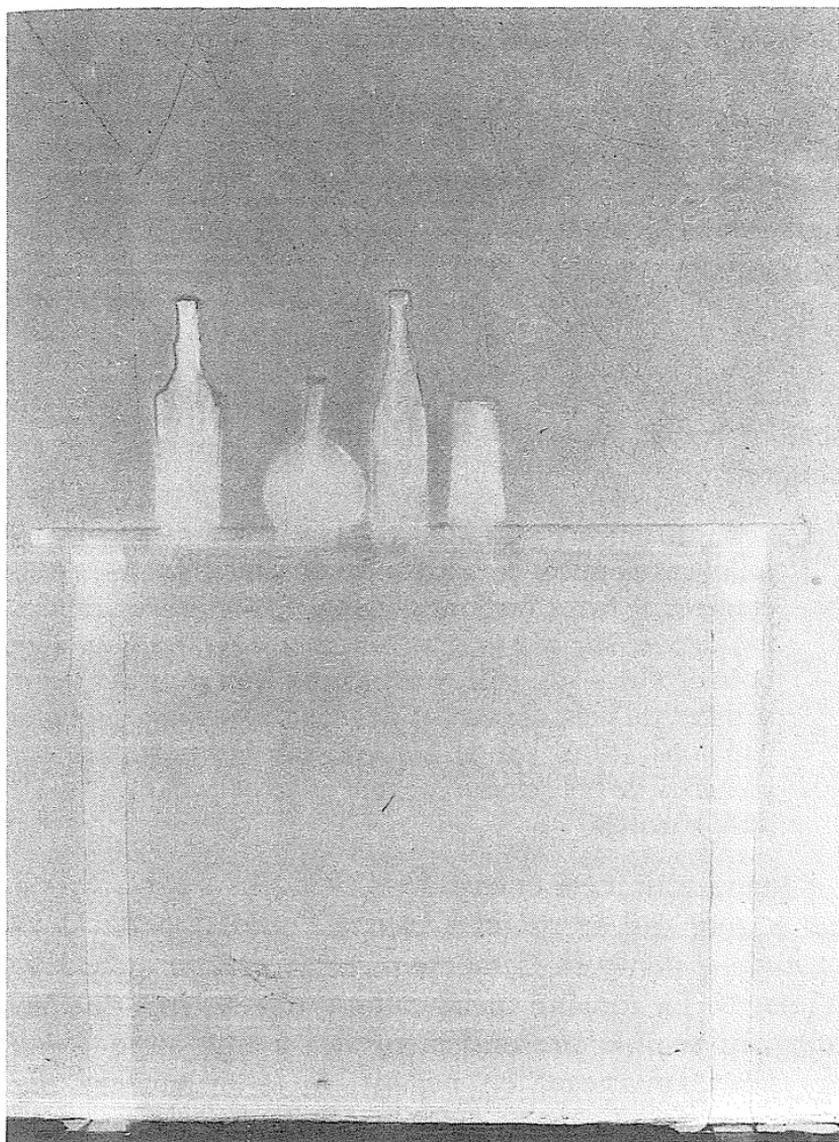
Dans une autre version de 1971, exposée à la galerie Paolo Barozzi de Venise, ces mêmes toiles avaient été recouvertes – au pinceau – d'un « souffle » de gouache très liquide, transparent, qui donnait à l'image de poussière une teinte en camaïeu, l'artiste ayant traité de la même façon les murs de la galerie<sup>24</sup>. Plus tard – par exemple à Genève en 1995 ou au Centre Pompidou en 1997 –, Parmiggiani aura choisi de passer sur les murs de *Delocazione* un fixatif, comme on le ferait d'un précieux pastel, mais un pastel élargi aux dimensions d'une maison entière.

\*

Ainsi la poussière et la fumée auront-elles fait *remonter le temps de la peinture*, cette chose du passé, dans le présent de *Delocazione*. Ainsi la poudre grisâtre sera-t-elle devenue ce *pigment du temps* capable du réalisme le plus strict (silhouettes obtenues par contours reportés) autant que de l'abstraction la plus lyrique (libre jeu des formes

---

24. Cf. *Claudio Parmiggiani : Delocazione*, Venise, Galleria Paolo Barozzi, 1971, où l'une de ces œuvres est reproduite en couleurs.



18. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori.  
Photo C. Chiavacci.

obtenu par volutes aléatoires). Ainsi Parmiggiani aura-t-il voulu revenir – fût-ce sous une forme paradoxale – aux *objets de mémoire* que la tradition picturale offrait à sa réflexion : les profils de bouteilles posées sur une table, dans la *Delocazione* de Celle, en 1997, ne forment-ils pas un hommage explicite aux natures mortes de Giorgio Morandi (*fig. 18*) ?

\*

Une nature morte : une collection d'objets silencieusement réunis dans la grisaille de leurs empreintes de cendre :

« Instruments pour l'œuvre : le feu, la fumée [...]. Dix salles enveloppées et noircies par la fumée. Tables, vases, étagères de livres, haillons, chaussures accrochées, un violon déposé sur une étagère, des tableaux, des bouteilles poussiéreuses, une palette suspendue à un clou, des fleurs séchées, du bois, des cercles de fer, une lanterne, quelques papillons attirés par la lumière, des verres brisés, des planches de bois empilées ; tout a été enlevé (*ogni cosa è stata rimossa*)<sup>25</sup>. »

Quand tout a été enlevé de la demeure – son « mobilier », mot qui se prête si bien à l'opération de *Delocazione* –, demeure la mémoire et sa grande collection d'images. La tonalité mélancolique des œuvres de Parmiggiani semble profondément liée à une sorte d'*état des lieux* émergeant en négatif de la disparition des

---

25. C. Parmiggiani, « Polvere », art. cit., non paginé. Trad. dans *Claudio Parmiggiani : Luce, luce, luce*, Toulon, Hôtel des Arts, 1999, p. 36.

choses elles-mêmes. Voilà le genre paradoxal de collections que l'artiste aime réunir<sup>26</sup>. Collections de moulages d'antiques avec collections de bouteilles vides, collections de papillons avec collections d'horloges et, pour finir, cette collection par excellence qu'est la bibliothèque (fig. 19-21). Les empreintes de bibliothèques, dans les récentes *Delocazioni*, laissent encore voir, lorsqu'on regarde attentivement, les feuilles de chaque livre en leur épaisseur ; mais tout cela demeure aussi illisible que le livre noirci de 1985 (fig. 22) ou que le *Libro muto* de 1976<sup>27</sup>. Vieille question alexandrine : que reste-t-il dans la mémoire lorsque les livres ont tous brûlé ?

\*

La nature morte nous regarde depuis son silence de vie, depuis son espèce de survivance. La « vie silencieuse » (*Stilleben*) des natures mortes est bien une vie de l'« après-vivre » (*Nachleben*). Or, cette étrangeté du temps ne serait jamais possible sans la mise en acte d'une étrangeté du lieu. Non seulement Parmiggiani développe aussi loin que possible les paradoxes de déplacement liés à toute empreinte (l'empreinte est là, donc c'est ailleurs), mais encore il *développe la trace*, si j'ose dire, jusqu'à lui conférer une sorte d'existence sculpturale :

---

26. Cf. A. Lugli, « Mélancolie et collections », trad. A.-C. Haus, *Saturne en Europe*, dir. R. Recht et F. Ducros, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988, p. 61-69.

27. Cf. S. Biass-Fabiani, « À la trace », *Claudio Parmiggiani : Luce, luce, luce*, op. cit., p. 16-17.

« [...] l'objet n'est plus là, et pourtant on en perçoit la profondeur, non pas seulement son simple contour, mais comme une qualité physique, une tridimensionnalité du rien (*come una fisicità, una tridimensionalità del nulla*), non pas l'ombre d'une forme physique, mais la forme physique de l'ombre (*non l'ombra di una forma fisica ma la forma fisica dell'ombra*)<sup>28</sup>. »

*Delocazione* serait donc une œuvre pour sculpter l'absence des choses dans le matériau de leurs cendres volatiles.

\*

« Les flammes éteintes, il devait rester ça » : c'est ce qu'écrivit Jean Genet devant les œuvres de Giacometti, ces statues qui « semblent appartenir à un âge défunt, avoir été découvertes après que le temps et la nuit [...] les ont corrodées pour leur donner cet air à la fois doux et dur d'éternité qui passe<sup>29</sup>. »

Les grisailles de Parmiggiani semblent avoir une parenté secrète avec celles de Giacometti. De même que la palette de celui-ci n'était qu'une « flaque de boues de différents gris<sup>30</sup> », de même celui-là, dans *Delocazione*, réduit toute sa palette à la pure calcination d'un objet trivial (un pneu). De même que celui-ci inventait, dans le gris général, une « vie [qui] ressemble à la matière inanimée », une vie de « visages aspirés<sup>31</sup> », de même

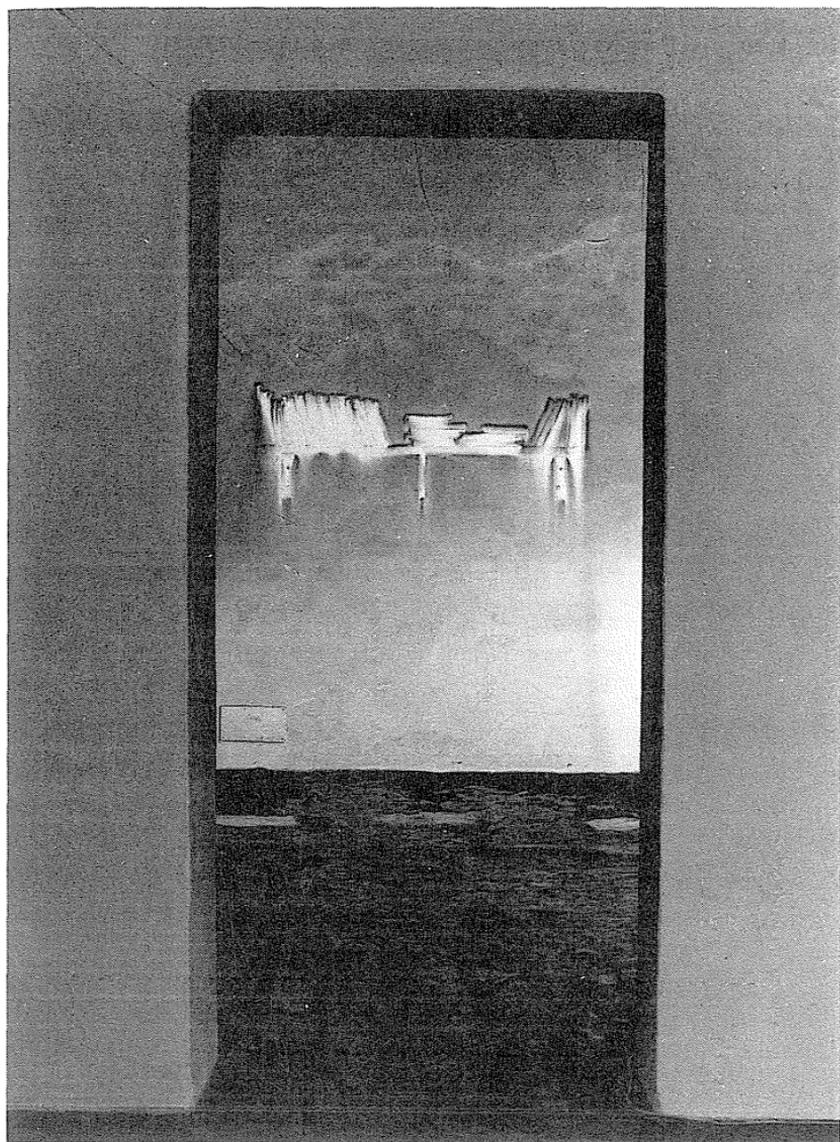
---

28. C. Parmiggiani, « Intervista con Marina Pugliese », art. cit., p. 214.

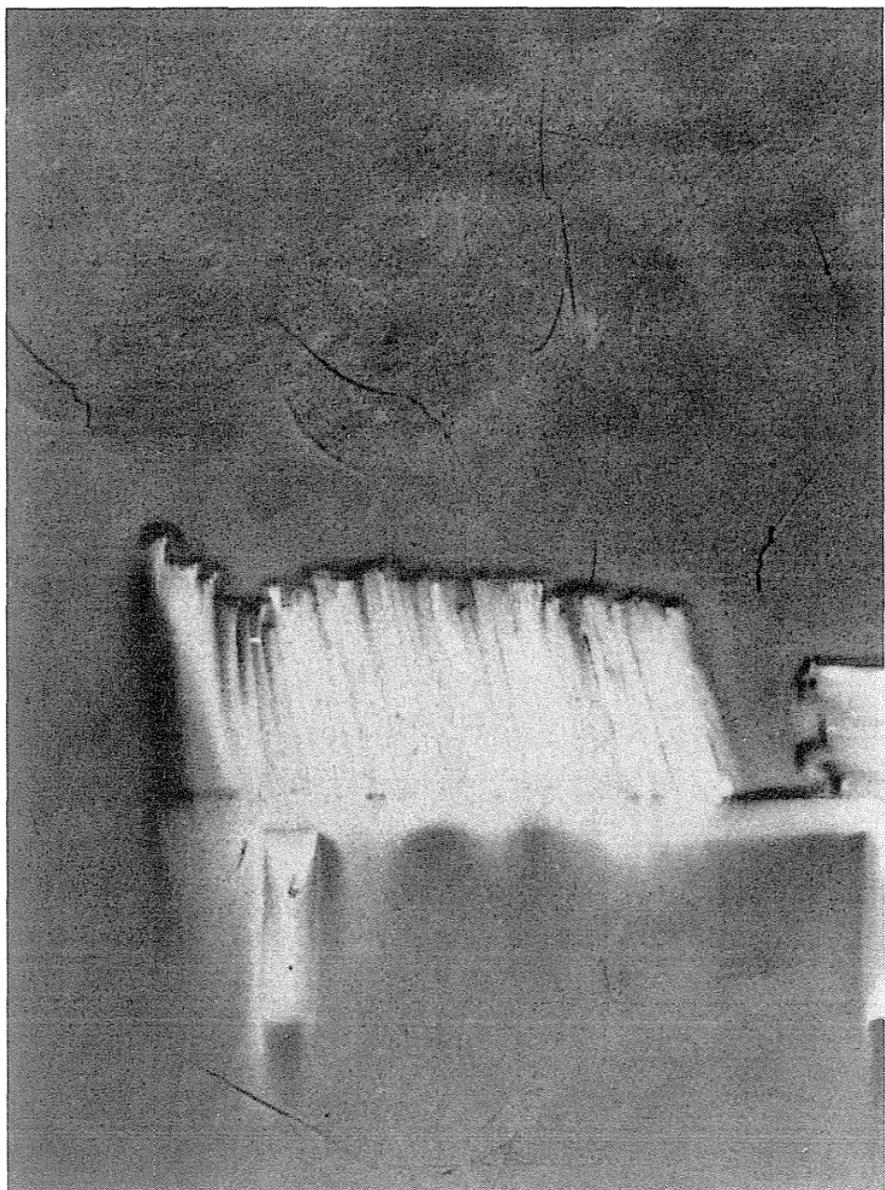
29. J. Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti » (1958), *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1979, p. 55.

30. *Ibid.*, p. 58.

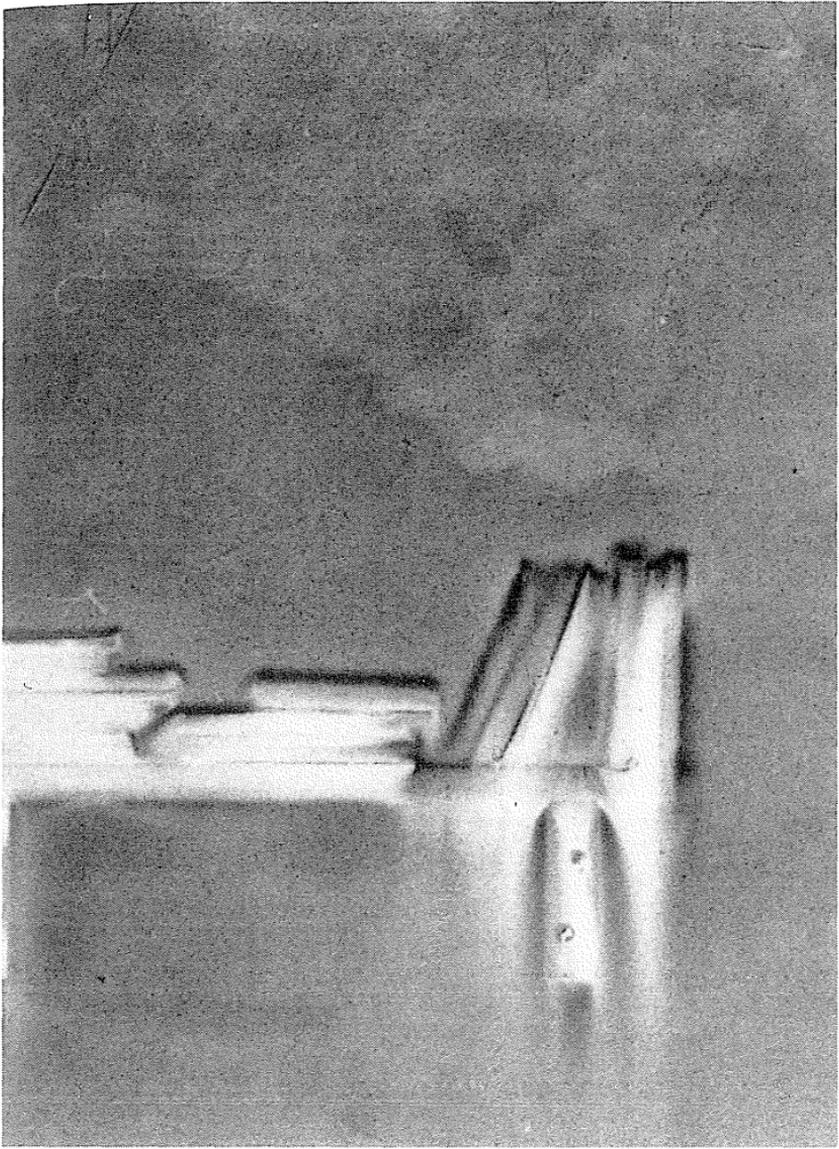
31. *Ibid.*, p. 62.



19. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori.  
Photo C. Chiavacci.



20-21. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détails). Suie. Celle, collection Gori. Photo C. Chiavacci.



celui-là souffle du temps mort sur tous les meubles d'une demeure. De même que l'atelier de Giacometti semblait, aux yeux de Genet, « se dissoudre » et « s'écrouler en poudre grise<sup>32</sup> », de même l'espace de *Delocazione* se dissout tout entier en souffles, en volutes de cendres.

\*

Nature morte en grisaille : *humilité* de la nature morte, latence et *puissance* de la grisaille.

Proche encore de Morandi ou de Giacometti – dont Genet cite ce propos sur la « solitude des objets » : « Un jour, dans ma chambre, je regardais une serviette posée sur une chaise, alors j'ai vraiment eu l'impression que, non seulement chaque objet était seul, mais qu'il avait un poids, ou une absence de poids plutôt, qui l'empêchait de peser sur l'autre. La serviette était seule, tellement seule que j'avais l'impression de pouvoir enlever la chaise sans que la serviette change de place. Elle avait sa propre place, son propre poids, et jusqu'à son propre silence », et Genet de conclure que l'art de Giacometti est un « art de clochards supérieurs<sup>33</sup> » –, Parmiggiani, lui, estime que « l'art, c'est l'infini à la portée des chiens<sup>34</sup> ». Et qu'« il y a plus de vie, plus de vérité, plus de sens du tragique dans un bout de chiffon jeté par terre que dans toute la tragédie antique<sup>35</sup>. »

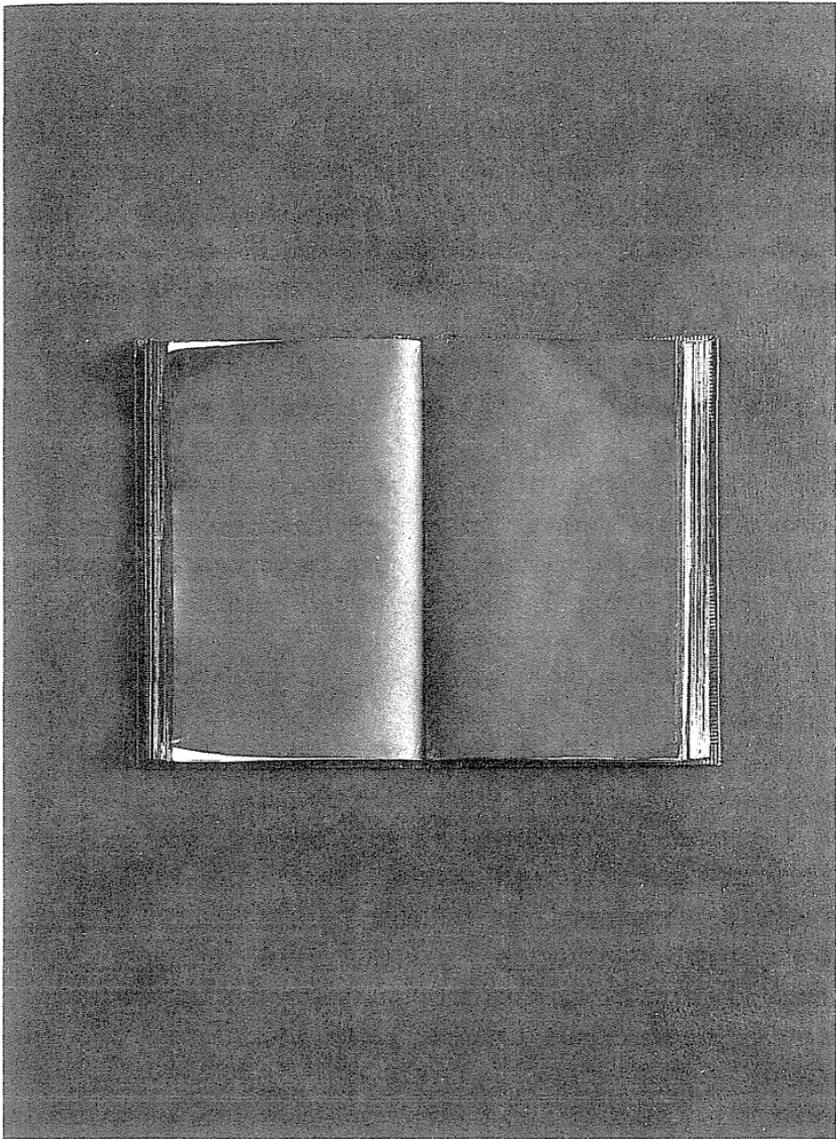
---

32. *Ibid.*, p. 72.

33. *Ibid.*, p. 56 et 73.

34. C. Parmiggiani, *Dessins – Disegni*, op. cit., non paginé.

35. *Id.*, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 124-125.



22. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1985. Livre brûlé, pigment noir, suie.  
Oleggio, collection Beldi. Photo P. Mussat Sartor.

\*

En même temps, dit Parmiggiani, l'œuvre est un « souffle » (*alito*) porté « au-dedans de la boue » (*dentro il fango*)<sup>36</sup>. Humilité de la matière et puissance de l'esprit ? Ce serait une façon trop classique de poser le problème puisque, dans *Delocazione*, le *souffle* n'est pas séparable de la *matière*, dont il manifeste justement la puissance propre.

Il vaudrait mieux, me semble-t-il, parler du gris de *Delocazione* à la façon dont Merleau-Ponty parlait de la couleur en général : « Un certain [gris], c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires [...], une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré, [...] [quelque chose] qui n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses<sup>37</sup>. »

\*

Latence et puissance du gris : c'est une puissance crépusculaire. Lorsque tombe l'obscurité, se lèvent les ombres, créatures de malaise. « Les lumières moins fortes se comportent comme des images persistantes, elles font bientôt apparaître des couleurs » en camaïeu, observait Goethe dans son *Traité des cou-*

---

36. *Id.*, « Meditazione in tempo di guerra civile », *Quaderni di scultura contemporanea*, III, 2000, p. 60-62.

37. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (1959-1961), éd. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p. 175.

leurs<sup>38</sup>. La grisaille s'apparenterait donc à une « couleur pathologique » : de même que le malade atteint de jaunisse voit tout en jaune (parce que l'humeur colorée envahit jusqu'à sa rétine), de même la nuit qui tombe sur nous envahit notre regard de toute chose, infiltre jusque en ses moindres replis notre existence entière<sup>39</sup>.

Rilke évoque cela parfaitement lorsqu'il voit dans les meubles d'une demeure au crépuscule la *puissance des hantises* qui, en même temps, efface les choses et fait lever les fantômes : revenances de l'Autrefois dont nous héritons sans toujours savoir les nommer : « Le jour décline de plus en plus dans le petit appartement garni de meubles lourds, incompréhensibles. Mais pour le crépuscule tout a un sens. Chaises, armoires, tableaux, il le sait, enferment le passé. Et pourtant, les pièces étroites du troisième étage sont étrangères à ce passé, de même que certains hommes expriment, par les traits de leur visage hérités de quelque ancêtre, un sentiment trop puissant pour leur cœur affaibli<sup>40</sup>. »

---

38. J. W. Goethe, *Traité des couleurs* (1810), trad. H. Bideau, Paris, Triades, 1973, p. 88.

39. *Ibid.*, p. 75-76, 97, 145, 250-251, etc.

40. R. M. Rilke, « Les derniers » (1902), trad. H. Zylberberg et L. Desportes, *Œuvres, I. Prose*, éd. P. de Man, Paris, Le Seuil, 1966, p. 184.



## Sculpture d'ombre

Imaginons la nuit tomber. Comme en effluves, les ombres prennent possession du lieu. Rilke, une fois encore, peut guider notre regard dans cette grisaille lunaire : « Les objets les plus proches ont des tonalités lointaines, sont reculés, montrés seulement de loin, non pas livrés ; et tout ce qui est en rapport avec l'étendue [...] a pris cette étendue derrière soi, et est peint sur elle comme sur un tissu soyeux. Il n'est pas possible de dire ce que peut être alors [...] simplement cette affiche, sur le mur mitoyen d'un groupe de maisons gris-perle. Tout est simplifié, ramené à quelques plans justes et clairs, comme les visages dans les portraits de Manet. Rien n'est insignifiant ou inutile <sup>1</sup>. »

\*

La nuit tombe : rien n'est insignifiant, car chaque parcelle du monde visible est en lutte avec l'avancée du

---

1. R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 559.

monde des ombres. Parmiggiani se souvient avoir longtemps peint et dessiné – notamment dans le premier atelier de la « maison rouge », au bord du Pô –, le soir, à la lumière incertaine d'une lampe à pétrole :

« J'ai commencé et continué pendant plusieurs années à dessiner et à peindre à la lumière d'une lampe à pétrole, et c'est peut-être pour cela qu'une grande partie des images de ma mémoire ont reconnu dans la nuit leur provenance (*nella notte la loro provenienza*). Je n'ai rien d'autre à ajouter sur les débuts de mon travail<sup>2</sup>. »

« Rien d'autre à ajouter » ? Toutes les questions ultérieures se trouveraient-elles donc, aux yeux de l'artiste, déjà engagées dans cette simple situation ? Voilà qui, à première vue, ne laisse pas de surprendre. Mais pensons au minuscule – et magnifique – paradoxe de la lampe à pétrole : ce qu'elle exhale est dédoublé, contradictoire. C'est de la lumière, mais c'est aussi de la suie. C'est la possibilité ouverte au visible dans la nuit, et c'est aussi, dans le jour, la lente victoire des ombres sur les murs et les plafonds de la demeure : une *delocazione* de lumière en ombres soufflées sur les parois.

\*

Parmiggiani a confié aux mêmes pages un autre souvenir, lui aussi marquant, quoique minuscule :

« Devant la maison de Mozart à Salzbourg, une lanterne ôtée de la façade avait laissé contre le mur un grand halo, l'absence et comme l'empreinte de la lumière impri-

---

2. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 112-113.

mée sur le mur (*l'assenza, l'impronta quasi della luce impressa sul muro*)<sup>3</sup>. »

Paradoxe dédoublé : là où une lampe à pétrole éclaire notre vue, elle diffuse aussi sa fumée grasse, ses impures exhalaisons d'obscurité. Mais la place qu'elle n'éclaire jamais, c'est-à-dire la portion du mur contre quoi elle est posée, cette place seule deviendra, *avec le temps*, l'unique réserve de « luminosité » dans la poussière accumulée. C'est ce travail du temps – producteur d'ombre, mais aussi en lutte avec l'ombre – que Parmiggiani aura sans doute voulu rejouer dans plusieurs de ses *Delocazioni* : la lampe à pétrole n'est plus là, elle a cessé d'éclairer quoi que ce soit. Mais son absence même fait une tache de lumière dans la grisaille du lieu enfumé (*fig. 23*). Or, c'est bien ainsi que fut créée la première *Delocazione* :

« [...] prendre un tableau, une image, la décrocher du mur, la jeter pour toujours et observer le blanc fait de lumière qu'elle laisse ; observer l'infini que ce vide et cette lumière nous indiquent. Comme ouvrir finalement une fenêtre lumineuse sur le monde<sup>4</sup>. »

Lumière si vive que des fantômes de papillons – à l'instar de nous-mêmes lorsque nous nous approchons jusqu'à humer, sans même l'avoir voulu, ces fascinantes formes surgies de la cendre – viendront se prendre à son pouvoir hypnotique.

\*

---

3. *Ibid.*, p. 84-85. Ce souvenir est évoqué en relation avec l'œuvre intitulée *A lume spento* (1985).

4. *Id.*, « Luce, luce, luce », art. cit., p. 8.

Pauvre papillon (*fig. 24*). Nous ne savons même plus ce qui l'a tué : la lumière et son pouvoir d'incandescence, ou bien la fumée et son pouvoir d'étouffement. Mais le résultat est là : au lieu d'un cadavre multicolore épinglé sur la planche de l'entomologiste, nous sommes en présence d'une empreinte décolorée, d'une pure trace de suie ayant pris la forme – et la place – de l'animal. C'est une trace en grisaille, somptueuse pourtant : les moirures du pigment ont accueilli, dans leur secrète complexité, tous les mouvements de la fumée, en sorte que les ailes semblent *moirées d'ombres*, comme *modulées dans la cendre*<sup>5</sup>. Il existe des papillons en noir et blanc : les plus beaux d'entre eux sont nommés des *Apories*.

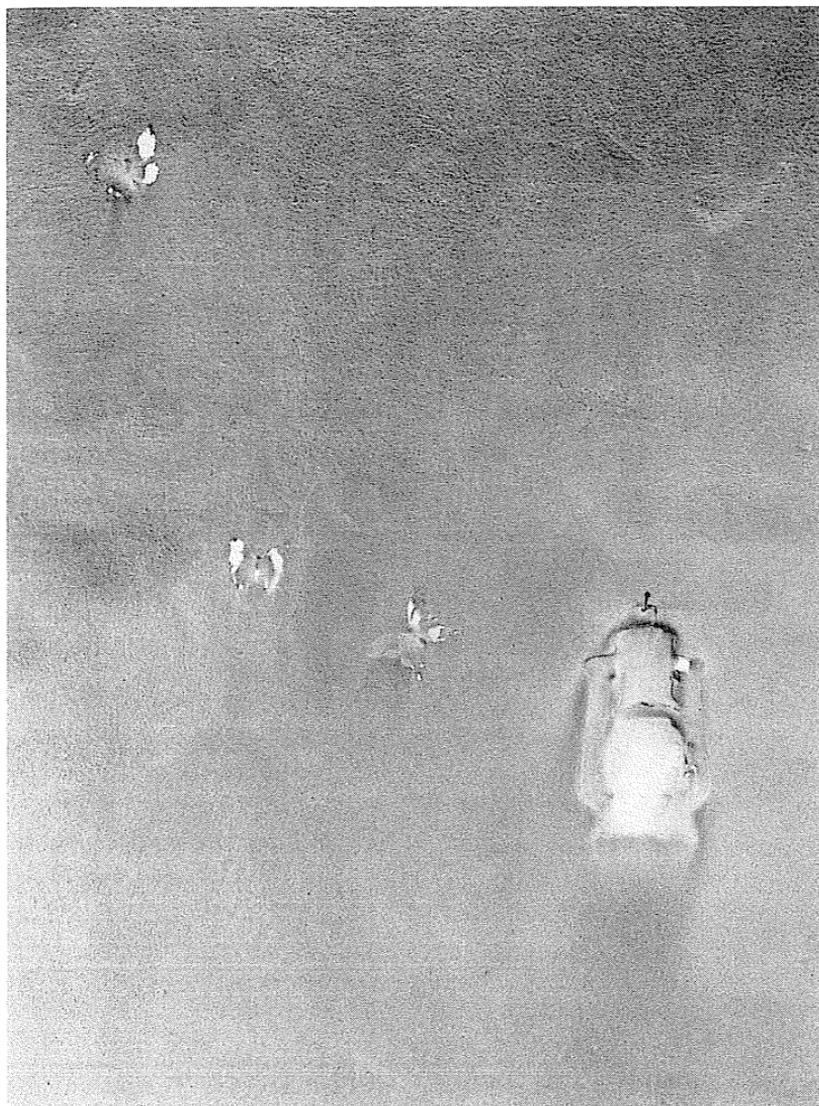
\*

L'ombre du papillon – ou son empreinte : Parmiggiani emploie souvent les deux mots comme s'ils étaient équivalents, notamment lorsqu'il parle de *Delocazione* en termes de « forme physique de l'ombre » – semble dépasser ici les limites habituelles d'une représentation mimétique obtenue par un procédé quelconque, fût-ce un *relevé* (souvenons-nous de la fameuse légende plinienne de l'ombre circonscrite sur une paroi<sup>6</sup>). Il y a ici une conversion plus troublante, due à la *parenté matérielle* entre le

---

5. Parmiggiani réussit donc, par des voies spécifiques, à combiner ces deux notions normalement antithétiques que sont l'*empreinte* et la *modulation*. Cf. G. Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantai*, Paris, Minuit, 1998, p. 74-83.

6. Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 15 et 151, éd. et trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 42 et 101. Sur le thème de l'ombre, cf. notamment V. I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Books, 1997.



23. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori.  
Photo C. Chiavacci.

pigment organique de l'animal et le pigment résiduel du feu. Quand les vieilles planches à papillons pourrissent dans les greniers de collectionneurs décédés, le résultat ressemble souvent à une telle pulvérisation : un camaïeu de pollens rancis<sup>7</sup>.

En sorte que la *matière d'ombre* – à quoi se réduit le pauvre papillon de *Delocazione* – désignerait plutôt un destin dialectique, une *relève* fantomatique (et non un simple relevé) de l'animal multicolore.

\*

Dans chaque *Delocazione*, la nuit semble n'avoir jamais fini de tomber. Le genre de coloris qui se lève alors, qui accompagne cette tombée – une « couleur qui a le temps » (*il colore che ha il tempo*), dit Parmiggiani<sup>8</sup> – peut se regarder comme un drame subtil, toujours discret, de la lumière qui blesse et de l'ombre qui étouffe. Une sorte de *douleur*, en tout cas :

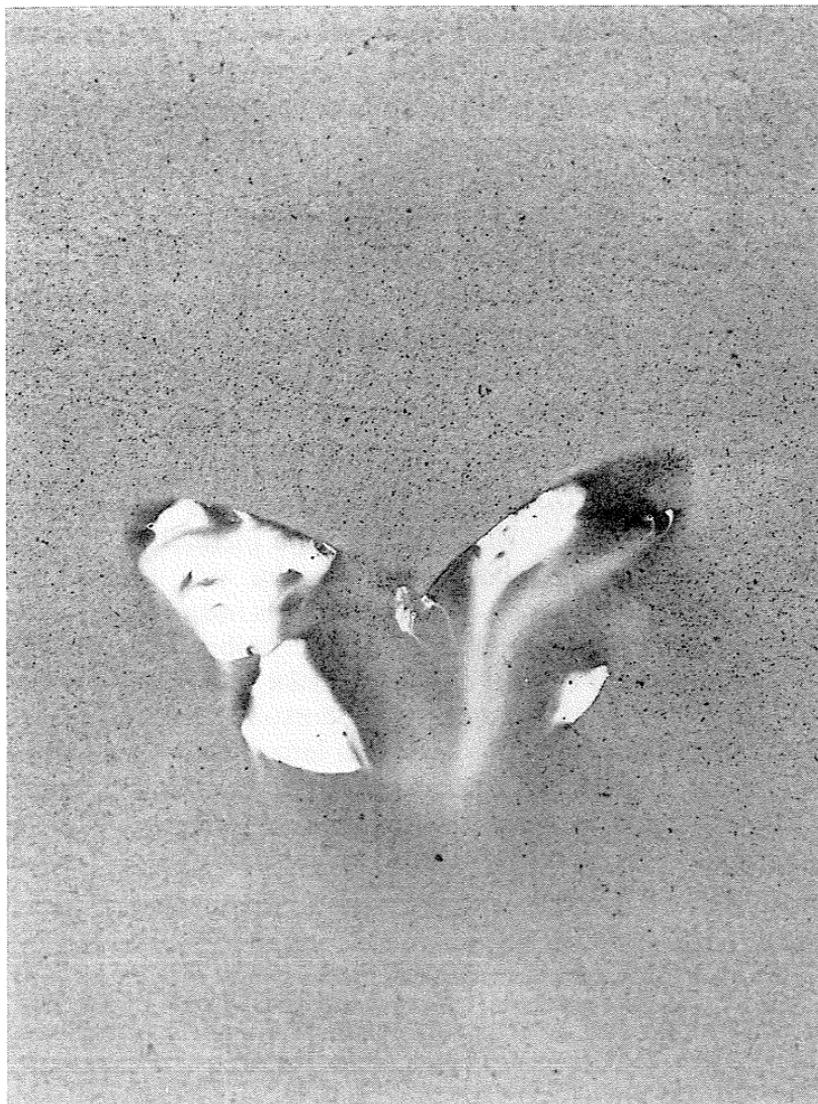
« Une couleur, une lumière, un regard, ce que nous voyons et ressentons en passant se consume dans nos pupilles (*si consuma dentro le pupille*) comme une tragédie silencieuse, interminable, douloureuse (*dolorosa*), aussi inacceptable que la pensée d'un soleil qui meurt ou que d'une quelconque mort en nous<sup>9</sup>. »

---

7. On peut le voir dans la plupart des photographies du beau recueil *Éric Poitevin : les papillons*, Bordeaux, William Blake & Co-Galerie Jean-François Dumont, 1994.

8. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, *op. cit.*, p. 78-79.

9. *Ibid.*, p. 118-119 (traduction modifiée).



24. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détail). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photo J. Bernard.

Parmiggiani dit encore avoir voulu créer « des lieux (*luoghi*) où [...] les seuls protagonistes sont la lumière et l'ombre ; des théâtres du silence (*i soli protagonisti sono la luce e l'ombra ; teatri del silenzio*)<sup>10</sup>. »

\*

Dans chacun de ces « théâtres », l'homme est en lutte avec l'ombre. Le thème se trouve, omniprésent, dans les dessins de Parmiggiani qui sont autant d'esquisses pour des « théâtres » à construire<sup>11</sup>. Tragédies d'adultes en réminiscence de jeux d'enfants, eux-mêmes en réminiscence de tragédies plus immémoriales :

« L'un de nos jeux d'enfants consistait à vouloir, dans les journées ensoleillées, attraper ou piétiner les ombres des corps en mouvement, prendre une ombre par l'oreille, capturer les ombres humaines (*catturare le ombre umane*), échapper à notre propre ombre (*sfuggire alla nostra stessa ombra*) en nous élevant vainement par des bonds inutiles. C'étaient des poursuites acharnées avec des outils pointus, on écorchait la terre pour chercher à saisir la peau de l'ombre, pour l'immobiliser à jamais (*graffiando la terra nel tentativo di afferrare la pelle dell'ombra, di immobilizzarla per sempre*) transpercée par notre épée<sup>12</sup>. »

---

10. *Id.*, « Luce, luce, luce », art. cit., p. 8.

11. Cf. *Claudio Parmiggiani : Disegni*, Modène, Galleria Civica, 1985, n° 64-72. C. Bernard, « Parmiggiani à partir d'un portrait impossible », art. cit., p. 8. P. Weiermair (dir.), *Claudio Parmiggiani : Zeichnungen*, Francfort, Frankfurter Kunstverein, 1988, p. 71, 93, 103, 117, 129, 151, 161, 163, 167, 265, 273... R. Tassi, « Attesa dell'ombra », *Claudio Parmiggiani : Iconostasi*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1992, p. 13-15.

12. C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spirito*, op. cit., p. 14-15.

Ombres vues par les yeux d'un enfant. Ou par ceux d'un artiste adulte qui sait se remémorer l'étrangeté fondamentale de ces choses sombres jamais bien situables, toujours à mi-chemin entre une inexistence et une insistance. Ombres vues avec les yeux de l'*animisme*, dont on aura compris l'avantage considérable sur les systèmes classiques de la philosophie (le spiritualisme, par exemple) : c'est qu'il regarde les choses au plus près de leur *puissance matérielle* comme de leur *puissance d'apparition*. Parmiggiani travaille avec la matière de l'ombre parce que celle-ci, à ses yeux, constitue le « lieu occulte où prennent forme images et idées » (*il luogo occulto in cui immagini e idee prendono forma*) ; parce que « l'ombre est le sang de la lumière » (*l'ombra è il sangue della luce*)<sup>13</sup>.

\*

L'animisme – l'ombre envisagée comme l'« âme des choses »<sup>14</sup> – est un anthropomorphisme. Mais c'est un anthropomorphisme de la disparition. Lorsque nous vivons, nos ombres ne cessent pas de se mouvoir et, surtout, de s'échapper, de disparaître, on ne sait. Notre propre disparition rendrait-elle à l'ombre sa permanence, sa compacité, son pouvoir physique de survivance (Hiroshima, encore) ? « Des corps qui meurent et des ombres qui survivent aux corps », voilà d'abord ce qui intéresse Parmiggiani dans l'image à trouver<sup>15</sup>. Il s'agit ensuite de

---

13. *Ibid.*, p. 8-11.

14. *Ibid.*, p. 12-13.

15. *Id.*, *Dessins – Disegni, op. cit.*, non paginé.

faire œuvre avec cela : de tisser dans l'ombre des « icônes d'absence <sup>16</sup> ».

Tel est bien l'*Autoritratto*, réalisé en 1979 selon une technique qui semble toute proche de celle utilisée pour les *Delocazioni* : il s'agit, en fait, de l'impression sur toile d'une photographie prise par l'artiste de sa propre ombre sur un mur (fig. 25). L'ombre est vue de face : contrairement à toute la tradition identificatoire de la silhouette – l'ombre de profil dont se sont servis Pline l'Ancien, Lavater ou, bien plus tard, Andy Warhol –, l'ombre envisagée de face apparaît comme une image non identifiable, fût-elle l'image par excellence (« l'image qui est », dit Parmiggiani <sup>17</sup>). Ce n'est pas l'ombre de n'importe qui, puisque c'est l'image d'un être singulier ; mais cette singularité est donnée comme inaccessible dans son impersonnalité même.

\*

Jusque dans l'autoportrait « en fumée » de 1979, l'ombre aura donc joué son rôle littéralement matriciel : c'est-à-dire son rôle de *matière à image* (là où l'image se forme, se déploie) autant que de *matière à dévisagéification* (là où l'image déploie les conditions de son inaccessibilité, y rendant impossible d'identifier une figure).

Ce n'est pas un hasard si, dans le catalogue d'une exposition tenue à Innsbruck en 1977, Parmiggiani a voulu faire précéder *Tela su tela* et *Delocazione* (fig. 5-6)

---

16. *Id.*, *Ferro Mercurio Oro*, Milan, Mazzotta, 1998, p. 11.

17. *Id.*, *Stella Sanguie Spirito*, *op. cit.*, p. 12-13.



25. C. Parmiggiani, *Autoritratto*, 1979. Toile photographique, 65 × 48 cm. Reggio Emilia, collection Ida et Achille Maramotti. Photo DR.

d'une manipulation photographique où le célèbre portrait de jeune fille peint par Petrus Christus avait perdu regard et visage<sup>18</sup>. Ce n'est pas un hasard non plus si, dès 1970, Parmiggiani renonçait à montrer une série d'expériences photographiques menées sur son propre corps travaillé comme surface d'empreintes et de réserves (traces de la montre ou du sous-vêtement sur la peau) : il trouvait cela trop accessible, trop *Body Art*, trop mis en lumière. Lorsqu'il voulut faire le portrait photographique d'un être aimé, en 1979, l'artiste préféra jouer l'impersonnalité d'un genre (le nu assis de dos) et reporter *dans la nuit* (comme dans une constellation d'étoiles) la singularité si intime du réseau des grains de beauté<sup>19</sup>.

\*

L'ombre est un monstre dialectique. Il lui faut la *différenciation*, la rencontre ou l'interposition d'un corps avec la lumière, rencontre d'où l'ombre choit, telle une flaque obscure, tel un rebut. « Les formes des corps ne montreraient pas leurs particularités sans l'ombre », écrit Léonard de Vinci<sup>20</sup>. L'ombre est si importante pour

---

18. Cf. P. Fossati et P. Weiermair, *Claudio Parmiggiani : Tavole Teatri Riti*, Innsbruck-Bolzano, Galerie im Taxispalais-Ferruccio Fata, 1977, 16-18. Symétriquement à cette singularité sans visage, Parmiggiani avait rendu un « regard » – autre trucage photographique – au masque générique du buste d'Homère (p. 19).

19. C. Parmiggiani, *Physiognomia Coelestis – Per Adalgisa*, 1975. Photographies en couleur sur contreplaqué, 180 x 120 cm, Paris, collection privée. On pourrait objecter à cette « dévisagéification » le grand nombre de têtes en plâtre (moulages d'antiques) utilisées par l'artiste. Mais, justement, ces têtes évitent doublement le visage : par leur aspect toujours idéalisé, par leur nature sérieuse.

20. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, *op. cit.*, p. 172.

notre connaissance des choses, dit-il encore, qu'elle dépasse en importance la science des contours. L'observateur minutieux des objets naturels devra même finir par comprendre que le contour est un cas particulier de l'ombre : « Ne fais pas les contours de tes figures d'une couleur différente de celle du champ même dont elles se détachent <sup>21</sup> »... L'ombre porte donc aussi dans les choses à voir le fantôme puissant de l'*indifférenciation*. Voilà pourquoi « à une grande distance, toutes les ombres de couleurs différentes apparaîtront également obscures », vouant tout l'espace au coloris de la grisaille <sup>22</sup>.

\*

L'ombre : une matière du lointain. Mais c'est un lointain capable d'influence directe – presque tactile, presque olfactive – sur ce qui nous est de plus proche, de plus immédiat, de plus intime. Lorsque tombe la nuit, l'ombre ne règne pas seulement sur l'espace qui nous environne : il vaudrait mieux dire qu'en prenant possession des lieux, l'ombre prend possession de nous. L'animisme – façon théorique d'exprimer une sensation quant au pouvoir psychique des ombres – n'est donc pas seulement un anthropomorphisme de la disparition : c'est aussi un *anthropomorphisme du lieu*, la condition de possibilité de toute expérience empathique ou auratique face aux objets inanimés.

\*

---

21. *Ibid.*, p. 155.

22. *Id.*, *Les Carnets*, *op. cit.*, II, p. 294-295.

Il y aurait, pour cet anthropomorphisme du lieu, deux façons – symétriques, peut-être inséparables – de nous prendre dans ses rets à fantômes. Deux façons, en somme, non pas de lutter contre l'ombre, mais de se fondre en elle, de devenir ombre. Dans la première, nous éprouvons la *capacité du lieu à devenir humain*. Henri Michaux l'a nommé un jour, parmi bien d'autres descriptions de cette sorte d'états, l'« espace aux ombres » : c'est un paradoxe, un « horrible en dedans-en dehors » ; c'est aussi une *densité* fondamentale, une magie noire du lieu où « les ombres viennent se prendre dans cette gelée », dans ce fossile d'espace qui nous constitue<sup>23</sup>. Il faut sans doute regarder l'*Autoritratto* de Parmiggiani comme une haleine de cendres – un lieu d'après-destruction – ayant humainement décidé de prendre densité.

L'autre façon serait de reconnaître la *capacité de la forme humaine à devenir un lieu*, une impersonnelle – et fatalement étrange, voire inquiétante – zone de vivant. Ce qui demeurerait encore reconnaissable comme stature anthropomorphe dans l'*Autoritratto* se délite un peu plus, se répand ou bien prend feu, verse dans l'improbable champ d'une sombre énergie ou d'un mouvement de corps embrassés, si inséparables qu'ils forment, désormais, quelque chose comme un organisme non humain, une tache impersonnelle, une flaque sombre animée que Parmiggiani dessinera sous la fatale mention *Senza titolo* (fig. 26).

---

23. H. Michaux, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967 (nouvelle édition revue et corrigée, 1992), p. 178, 184-185, 192.



26. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1985. Pigment sur papier, 140 × 100 cm. Paris, collection privée. Photo C. Vannini.

\*

Giacometti a toujours eu l'impression, dit-il, « d'être un personnage vague, un peu flou, mal situé<sup>24</sup> ». Il avait, une fois, imaginé que la tête humaine fût réduite à quelque chose comme une plaque ou une flaque : « [...] elle était, d'une certaine manière, ressemblante avec les choses et avec moi. Mais, de nouveau, il y a là une espèce de confusion : étaient-ce les choses que je voyais [...] ou était-ce une chose affective ? ou un certain sentiment des formes qui est intérieur et que l'on voudrait projeter à l'extérieur ? Il y a là un mélange dont on ne sortira jamais, je crois<sup>25</sup>. »

Quelque chose qui « se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être<sup>26</sup>. » Donc quelque chose qui *flotte dans l'air*, comme une ombre, un nuage, une flamme ou un souffle de cendres. Devant son modèle, Giacometti avait l'impression que « la tête devenait comme un nuage, vague et illimité<sup>27</sup> ». Devant soi-même, il écrivait : « Je ne sais plus qui je suis, où je suis, je ne me vois plus, je pense que mon visage doit apparaître comme une vague masse blanchâtre, faible, qui tient tout juste ensemble portée par des chiffons informes qui tombent par terre. Apparition incertaine<sup>28</sup>. »

\*

---

24. A. Giacometti, « Carnets » (1963), *Écrits*, éd. M. L. Palmer et F. Chaussende, Paris, Hermann, 1990, p. 228.

25. *Id.*, « Entretien avec Georges Charbonnier » (1951), *ibid.*, p. 244.

26. *Id.*, « Entretien avec André Parinaud » (1962), *ibid.*, p. 274.

27. *Id.*, « Lettre à Pierre Matisse » (1948), *ibid.*, p. 38.

28. *Id.*, « Carnets » (vers 1960), *ibid.*, p. 218.

Apparition incertaine de l'humain dans l'ombre ou la lumière : signe de son humilité fondamentale. Son *peu-de-chose* dans le lieu, c'est-à-dire dans le temps. Dans le lieu, l'ombre et la lumière – l'air du lieu – nous absorbent, nous digèrent et, d'une certaine façon, nous pulvérisent : « D'où sommes-nous ? Je ne sais pas du tout, nulle part, partout, partout, dans l'air, dans le feu, partout [...]. Nos corps, où ? Nos corps, de l'air ! Le mouvement ? Si lent ! Quelle lenteur, les souvenirs, vagues ! Et puis ? Et puis ? Tout sombre, tout vit, tout bouge, tout revient, rien n'est passé<sup>29</sup> ... »

Le pouvoir du lieu (« nos corps, de l'air ! ») ne fait qu'un avec le pouvoir du temps (« tout revient, rien n'est passé »). Et cela, pour une raison au moins : le lieu que nous habitons, l'air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire. Ce qu'on appelle un fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace.

À l'articulation exacte du *devenir-humain* et du *devenir-lieu*, il y aurait donc la disparition en tant que mise en mouvement de la mémoire : Giacometti a raconté aussi comment la mort d'un homme pouvait, tout à coup, *densifier l'espace* et donner au lieu toute sa puissance de hantise : « [...] je fus pris d'une véritable terreur et, tout en n'y croyant pas, j'eus la vague impression que T. était

---

29. *Id.*, « Carnets » (vers 1934-1935), *ibid.*, p. 181.

partout, partout sauf dans le lamentable cadavre sur le lit, ce cadavre qui m'avait semblé si nul ; T. n'avait plus de limites<sup>30</sup>. »

\*

Lorsqu'un être disparaît, il devient, dit-on, une « ombre ». Au moment même où on le porte en terre, il se rend capable d'être partout ailleurs, d'envahir jusqu'à l'air que nous respirons : hantise. C'est un genre d'ubiquité psychique que les êtres vivants possèdent bien plus rarement.

Et les images ? Giacometti a raconté comment son ami mort était *partout dans l'air*. Symétriquement, Jean Genet raconte que le sculpteur « autrefois eut l'idée de modeler une statue et de l'enterrer [...]. Non pour qu'on la découvre, ou alors bien plus tard, quand lui-même et jusqu'au souvenir de son nom auraient disparu. L'enterrer, était-ce la proposer aux morts<sup>31</sup> ? » Il est probable qu'un artiste, réfléchissant au pouvoir obsidional des ombres, en arrive, un jour, à fabriquer une image pour la déposer *quelque part dans la terre*.

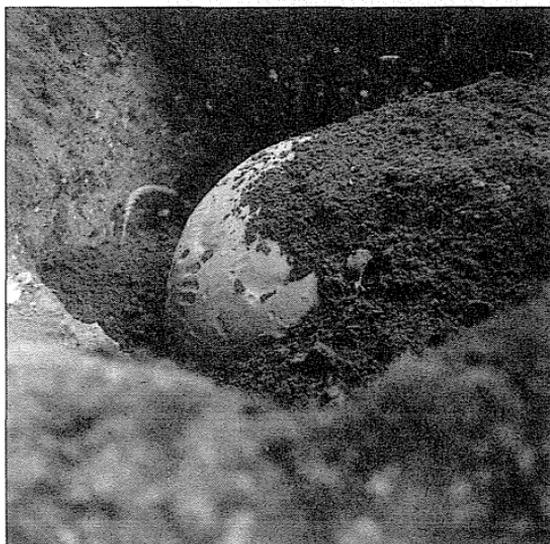
\*

C'est ce que Parmiggiani a fait en 1988. Une grosse boule d'argile, que l'artiste avait recouverte d'empreintes – celles de ses propres mains –, fut enterrée dans le cloître du musée des Beaux-Arts de Lyon, sans que soit prévue

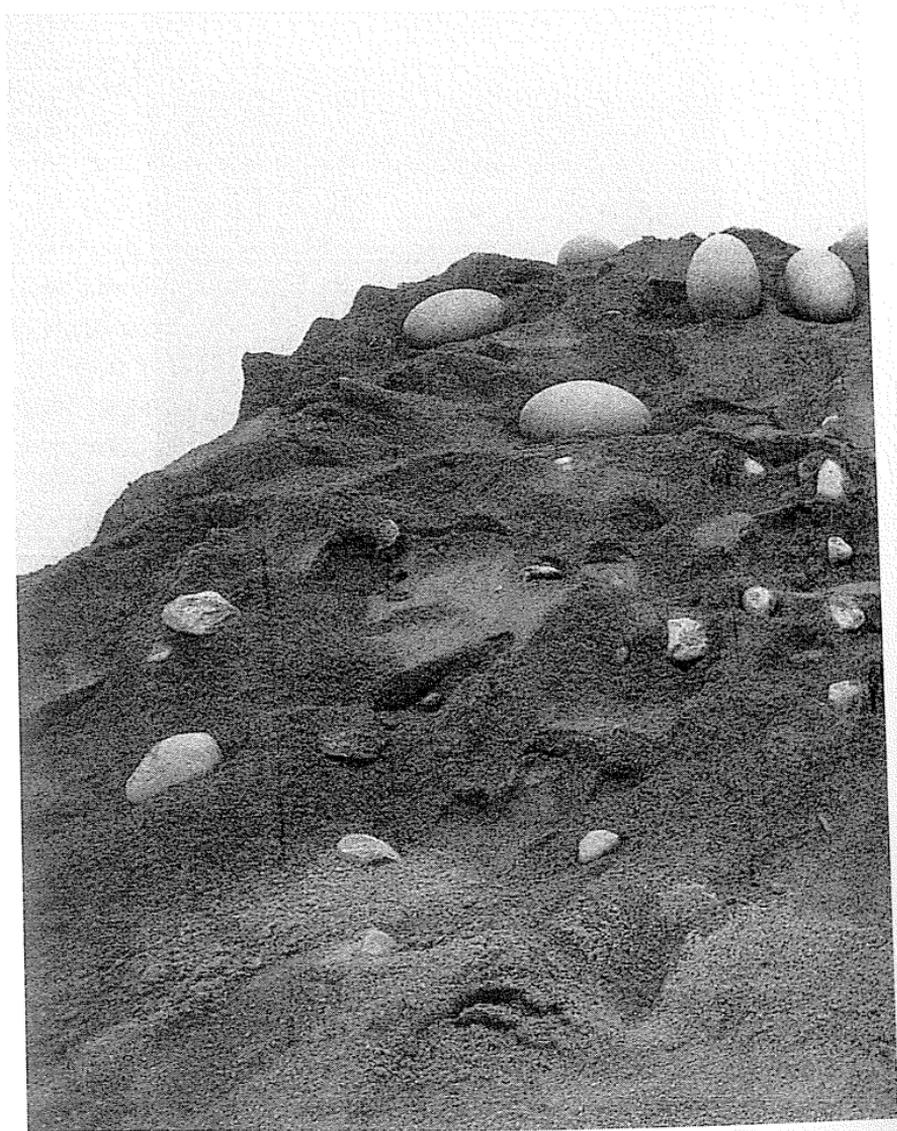
---

30. *Id.*, « Le rêve, le sphinx et la mort de T. » (1946), *ibid.*, p. 30.

31. J. Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti », art. cit., p. 56.



27-28. C. Parmiggiani, *Terra*, 1988. Argile enterrée, *terra d'ombra*, diamètre 75 cm. Lyon, Cloître du Musée des Beaux-Arts. Photos J.-B. Rodde.



29-30. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1967 (installation de 1995). Sable, argile. Genève, Musée d'Art moderne et contemporain. Photos I. Kallinen.



son éventuelle exhumation<sup>32</sup> (fig. 27-28). Son titre est *Terra*, tout simplement : à savoir le nom du lieu où elle repose. Sa matière est la terre cuite (*terracotta*), mais aussi une terre de pigment sombre, cendré, que l'on nomme : *terra d'ombra*. Ne pose-t-elle pas à l'histoire de la sculpture le genre de questions, exactement, que *Delocazione* posait à l'histoire de la peinture ? Questions d'empreinte et de retrait, questions d'ombre et de déplacement, questions de silence et de survivance :

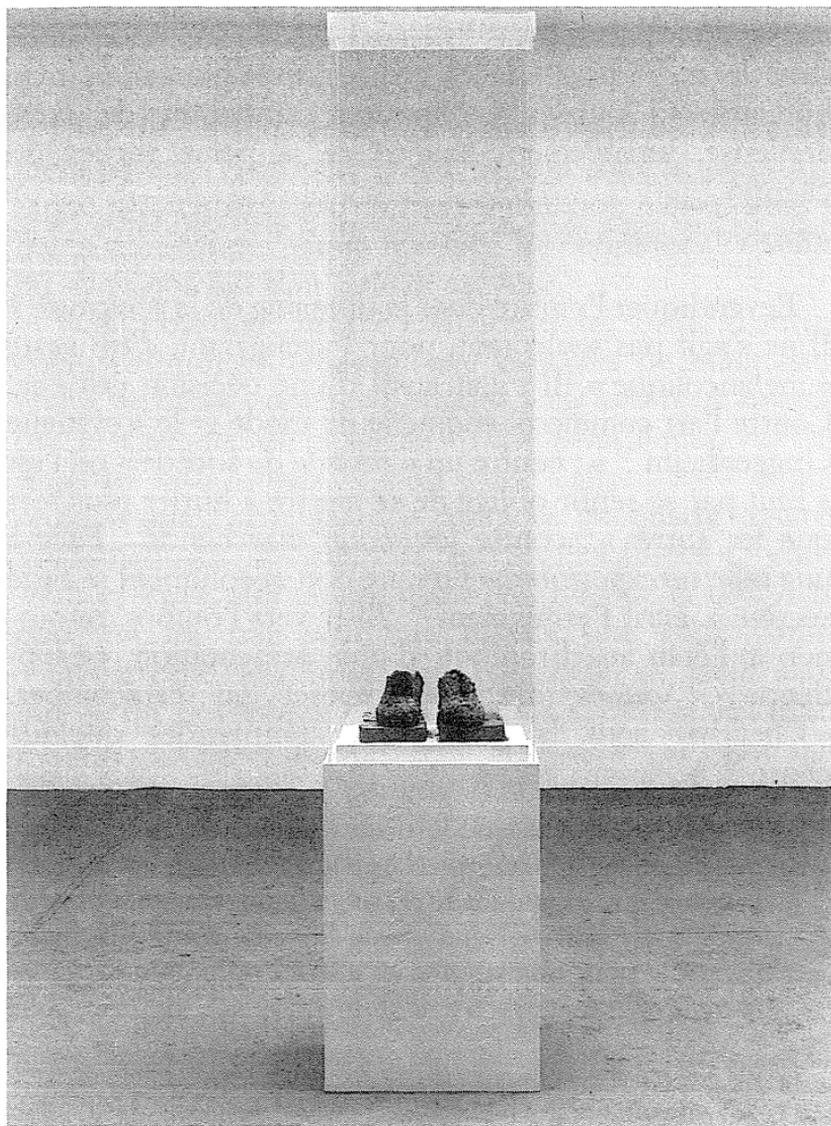
« Sculpture d'ombre (*scultura d'ombra*). [...] J'ai pensé que le corps de la terre (*il corpo della terra*) était le musée le plus juste et le plus sensible pour abriter (*accogliere*) une sculpture [cf. aussi fig. 29-30]. Une sculpture déposée dans la terre comme une graine. Une sculpture qui veut être secrète, invisible, née pour nulle exposition et pour nul public. Une sculpture qui refuse son destin public et qui se confie à son destin de néant. Voir les choses les yeux fermés. Ni marbre, ni pierre, ni monument, ni pyramide, mais gravée dans l'esprit (*scolpita nella mente*)<sup>33</sup>. »

Entre l'absent *quelque part dans la terre* et l'absent *partout dans l'air*, Parmiggiani a inventé un hybride : c'est *Angelo*, un « ange » fabriqué en 1995 (fig. 31). Sa stature n'est indiquée que par le vide de taille humaine qu'enferme inutilement un parallélépipède en plexiglas. L'ange est quelque part dans l'air. Mais son passage – sa

---

32. Cf. T. Raspail (dir.), *Claudio Parmiggiani : Terra*, Lyon, Musée d'Art contemporain, 1989. C. Bernard, « L'invisible est la terre même », *Alliage*, n° 13, 1992, p. 4-5.

33. C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spiritus*, op. cit., p. 162-165.



31. C. Parmiggiani, *Angelo*, 1995. Cuir, argile, bois peint, plexiglas, 260 × 51,7 × 41,5 cm. Oleggio, collection Beldi. Photo E. Montanari.

*delocazione* parmi nous<sup>34</sup> – aura laissé une trace entée dans le sol : deux vieilles chaussures « humaines, trop humaines », lourdes et impures, couvertes de terre argileuse, terriblement matérielles, à peine sorties du chemin.

\*

Revendiquer l'ombre dans le domaine de la sculpture ? Il ne s'agit pas seulement, pour Parmiggiani, d'un geste « mélancolique ». Il s'agit aussi d'une décision critique. Contre l'art comme phénomène de mode et le « système Guggenheim<sup>35</sup> » ; contre un « monde de sourds » où l'on « finit par se sentir obligé de se mettre à hurler plus fort que les autres » ; contre les *shows* marchands... Face à une telle *surexposition*, « l'œuvre doit absolument se faire secrète », écrit Parmiggiani<sup>36</sup>. Aller vers l'ombre, retourner à l'état anachronique d'une présentation « égyptienne ». *Sous-exposer*, ou exposer en catacombes. « Chercher sous la terre pour comprendre quelque chose<sup>37</sup>. »

« Il est évident que le destin d'une œuvre est d'être publique, mais même si cela peut sembler un contresens, je pense que c'est dans le secret et le mystère (*nella segretezza e nel mistero*) que réside la seule condition indispensable pour que survive en elle un minimum de vérité (*perché vi sopravviva un minimo di verità*). Mystère, voilà

---

34. Cf. M. Cacciari, *L'Angelo necessario*, Milan, Adelphi, 1986.

35. *Id.*, « L'arte per il pubblico... » (1998), *Parmiggiani*, dir. G. Vattimo et V. Castellani, *op. cit.*, p. 197.

36. *Id.*, « Dialogo – Entretien », art., cit., p. 146-147.

37. *Id.*, « Dialogo [avec V. Castellani] », art. cit., p. 40.

bien le mot. [...] Il est urgent de montrer aussi qu'il est plus important de cacher que de montrer<sup>38</sup>. »

Non qu'il s'agît de rendre l'œuvre *invisible* à proprement parler : *Terra* peut encore se voir dans la documentation photographique de son inhumation même. Mais il fallait transformer, sinon inverser, les conditions *visuelles* où elle nous fait don de son mystère.

Voilà pourquoi ont été conçues, outre *Terra*, d'autres « antisculptures » (*antisculture*) capables de manifester leur « véritable présence physique » (*la loro reale fisicità*) par le « négatif de la forme » (*non nella forma, ma nel negativo della forma*)<sup>39</sup> : c'est « une sculpture » – et une seule – que Parmiggiani a composé en quatre œuvres monumentales disséminées ou « délocalisées », entre 1975 et 1991, aux quatre coins de l'Europe et de l'Afrique<sup>40</sup>. C'est une sculpture encore que cette *Cripta* – l'hyperbole de *Delocazione*, l'inversion de *Luce, luce, luce* – où des empreintes de mains couvrent les murs noirs d'une pièce obscure dont la porte est si basse que le visiteur curieux – curieux d'ombres, curieux de ce « ciel nocturne de mains » (*cielo notturno di mani*) – devrait s'agenouiller pour y entrer<sup>41</sup>.

\*

---

38. *Id.*, *Stella Sangue Spirito*, *op. cit.*, p. 44-45 et 136-137.

39. *Ibid.*, p. 154-155.

40. *Ibid.*, p. 154-159. Cf. *Claudio Parmiggiani : Une sculpture*, Rennes, Ville de Rennes, 1993.

41. *Id.*, « Intervista con Marina Pugliese », *art. cit.*, p. 217. Cf. également les œuvres « perdues » dans la nature que sont *Ferro Mercurio Oro* (1999) ou *Faro* (2000).

Léonard de Vinci a autrefois enseigné ce précepte : « L'ombre de la chair doit être de terre brûlée <sup>42</sup>. » Parmiggiani le prend au mot : il fait de l'ombre une chair, avec des mises à feu, avec des enterrements. Mais saura-t-on vraiment dire si les ombres, pour lui, sont l'objet ou bien le matériau de ses empreintes ? Les deux ensemble, probablement : objet et matériau fondus dans le même souffle, comme dans l'haleine du mourant se confondent âme et corps.

---

42. Léonard de Vinci, *Les Carnets*, *op. cit.*, II, p. 296.

## Maison hantée (cendres, air, murs)

Hantise : magie noire de l'air ambiant, son étrange « vie » d'effluves propagées jusqu'au plus intime de nous-mêmes, de notre vie. Survivances qui passent, qui soufflent sur les vivants. Courants d'air. L'effet atmosphérique d'une disparition capable d'envahir tout l'espace, de le densifier. Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose « sa présence », manière de dire la menace psychique que son absence fait peser. Manière de dire que la survivance (le reste impersonnel, les cendres de la brûlure) menace directement les survivants eux-mêmes (les personnes qui ont réchappé de l'incendie). Entre-temps la profondeur s'offusque, l'air se trouble. Avec cette densification s'impose le *pouvoir de l'étrangeté*, avec cette modification spatiale s'impose le *pouvoir du lieu*.

\*

Dans une maison qui a subi un incendie, les odeurs ont, comme la suie, pris possession des lieux et des esprits. Rilke décrit cette situation : les rescapés errent dans la maison et, quelquefois, se retournent subitement en humant l'air, comme si une odeur suspecte était dans leur dos et les menaçait encore (les regardait presque). Ainsi commence la « peur des fantômes », la certitude, écrit Rilke, « qu'il dût y avoir là quelque chose qu'ils ne voyaient pas » (mais qui les regardait). « Ma peur grandissait », se souvient le poète : « Il me semblait [...] que la maison, à présent, commençait de nouveau à fondre <sup>1</sup>. »

Dans ce genre de maison, « toute fondue et répartie en [soi] », on ne se déplace pas comme d'un espace précédent à un espace conséquent : « [...] on avance comme le sang dans les veines », presque à l'aveugle, toujours à tâtons. Dans les chambres enténébrées, on fait l'expérience d'une sorte d'infini tactile, un infini de la proximité, de la contagion, de la grisaille, de l'étouffement. Ici, les angles des pièces ne sont « jamais dépouillés de leur mystère <sup>2</sup> ». La demeure est oppressante et pourtant (ou parce que) n'a plus de limites.

C'est ainsi que l'on en vient à faire l'épreuve de « l'existence du terrible dans chaque parcelle de l'air ». Le terrible, écrit Rilke, « tu le respires avec sa transparence ; et il se condense en toi, durcit, prend des formes [...] entre tes organes. [...] Et il n'y a presque pas d'espace en toi ; et tu te calmes presque à la pensée qu'il est impossible que quelque chose de trop grand puisse se tenir dans

---

1. R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 641-642.

2. *Ibid.*, p. 563-564.

cette étroitesse [...] ; mais il croît dans tes vaisseaux capillaires, aspiré vers le haut jusque dans les derniers embranchements de ton existence infiniment ramifiée. C'est là qu'il monte, c'est là qu'il déborde de toi, plus haut que ta respiration et, dernier recours, tu te réfugies comme sur la pointe de ton haleine<sup>3</sup>. »

\*

Dans l'acte d'amour se mêlent deux haleines vivantes. Dans le moment de la perte, notre haleine se retrouve seule, ne sait plus faire signe à quiconque. Dans le deuil et la hantise, notre haleine, tout à coup, rencontre un courant d'air : le souffle de l'absence, la respiration du lieu lui-même. Le fantôme.

\*

« Plus rien, restait le souffle », écrit Mallarmé sur la demeure d'*Igitur*, ce « vieil espace » plein d'un « vague frémissement », ce lieu de tombeaux, de cendres, d'ombres qui agissent<sup>4</sup>. *Delocazione* met tout cela en œuvre. Plus rien, en effet : plus aucun habitant, plus aucun objet dans cette demeure (nous, les spectateurs, ne sommes que les passants, les étrangers ou les archéologues). Restent les souffles, visibles encore dans leurs fragiles empreintes de poussière. Les hantises seraient donc les personnages principaux de ce « théâtre de silence » qu'est *Delocazione*.

On pourrait, en jouant un peu sur la vieille expres-

---

3. *Ibid.*, p. 595-596.

4. S. Mallarmé, « *Igitur* », *op. cit.*, p. 434-435.

sion « génie du lieu », qualifier ce genre de personnages : *genius deloci*, ou « génie du non-lieu ». Hantises de passage, hantises déplacées. Hantises fomentées par un artiste pour des lieux provisoires – des salles d'exposition – et non pour de véritables demeures familiales. Choses et personnages jouent cependant bien leur rôle : je me souviens, notamment, que dans la grande *Delocazione* de Toulon, les éléments séculaires du lieu architectural – les plinthes, les moulures du plafond, la texture interne des murs, tout cela dont personne n'avait pris garde, sans doute, depuis des lustres – prenaient un *relief visuel* extraordinaire, produisant dans la grisaille générale des *éclats d'ombre*, le souffle du temps survivant devenu, tout à coup, intense visuellement.

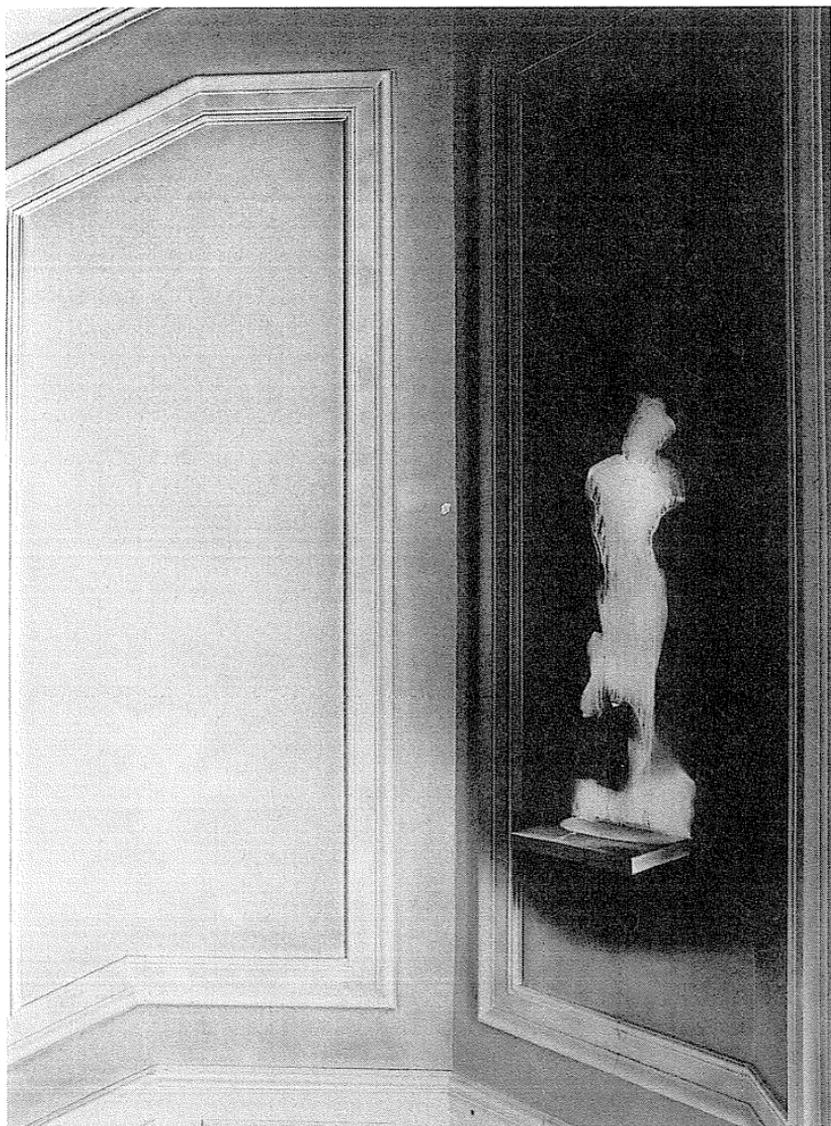
\*

Je me souviens surtout de ces fantômes en arrêt, de ces formes vaguement – mais irréfutablement – humaines soufflées sur la paroi ou, peut-être, au contraire, exhalées des parois elles-mêmes (*fig. 32-34*). J'ai regardé : j'ai cru reconnaître Vénus en personne, je veux dire son aura de cendres, la trace de sa disparition<sup>5</sup>. Aby Warburg n'a-t-il pas fait de la grisaille le *coloris par excellence* de la survivance, le chromatisme aérien du *Nachleben der Antike*<sup>6</sup> ? Et n'en déduisait-il pas que toute histoire de

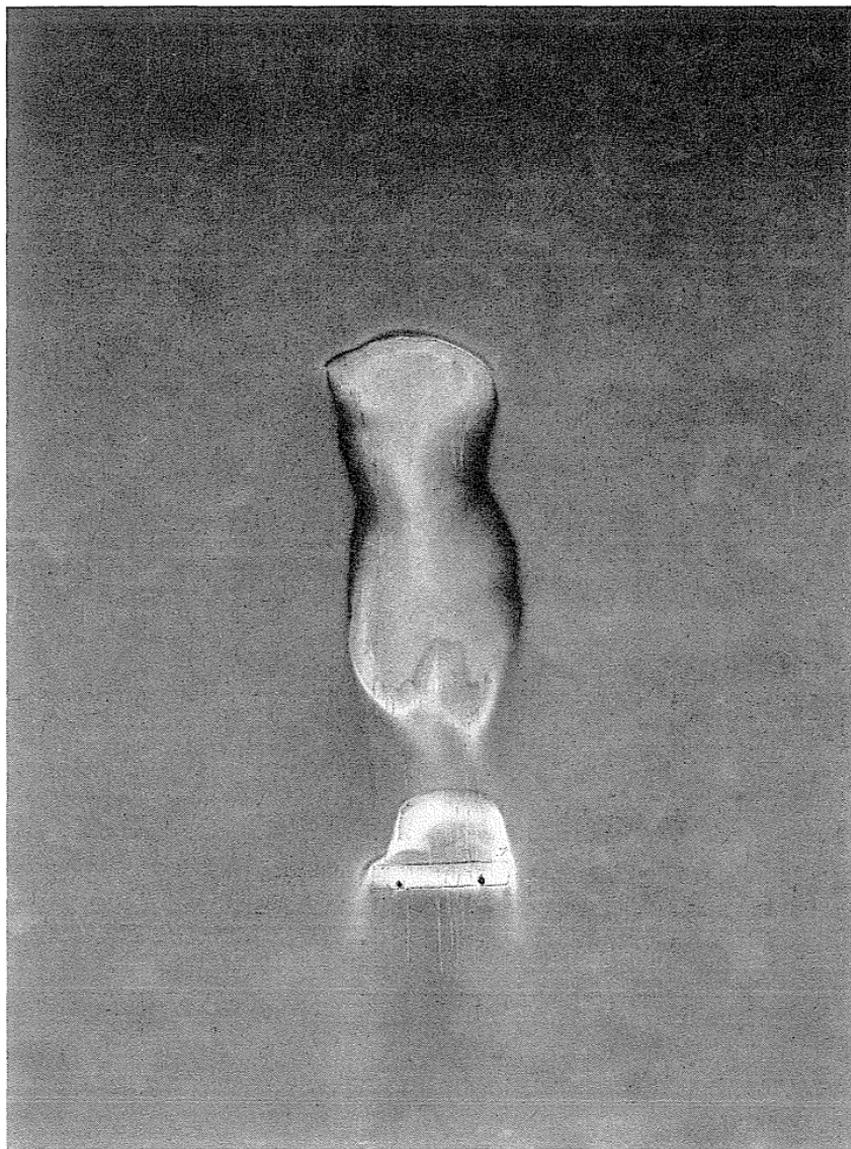
---

5. Parmiggiani a, en effet, utilisé des moulages de Vénus antiques pour produire dans la suie certaines des formes dont je parle.

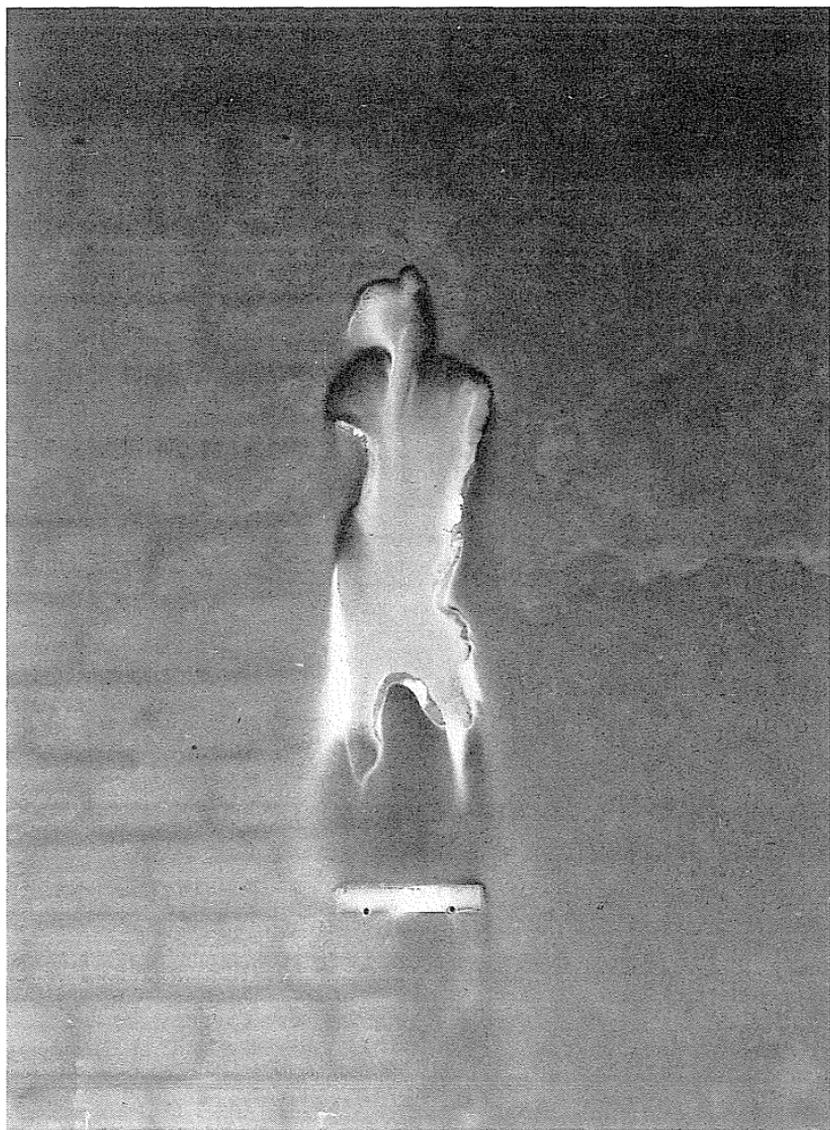
6. Cf. A. Warburg, *Grisaille – Mantegna* (1929), Londres, The Warburg Institute Archive, III, 12.41.



32. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détail). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photo J. Bernard.



33-34. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détails). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photos P. Leguillon.



l'art doit se décliner comme une « histoire de fantômes pour grandes personnes<sup>7</sup> » ?

Dans un essai fameux sur « Les dieux en exil », Heinrich Heine avait déjà parlé de la « survivance des dieux antiques » en racontant des histoires de Vénus fantomatiques, allant jusqu'à décrire une bacchanale en grisaille, « blafarde assemblée » de ménades dansant comme en rêve, telle une véritable « cohue de spectres en goguette<sup>8</sup> »... À la même époque – bien avant, donc, la célèbre *Gradiva* de Jensen –, Théophile Gautier imaginait dans Pompéi les amours d'un jeune homme passionné d'archéologie avec un « morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse »... Mais cette empreinte était celle d'une ravissante jeune femme, bien nommée *Arria*, morte et brûlée autrefois sous les laves du Vésuve<sup>9</sup>.

\*

Le récit d'*Arria Marcella* finit mal, on le sait : les belles draperies qui couvraient sa nudité vont, d'un coup, se « replier sur elles-mêmes », et il ne restera plus, devant le jeune archéologue effondré, qu'un tas de « cendres mêlées de quelques ossements », « restes informes » d'un amour déraisonnable pour l'empreinte... Le héros tentera bien de retourner à Pompéi, mais la beauté – cette jeune

---

7. *Id.*, *Mnemosyne. Grundbegriffe*, II (2 juillet 1929), p. 3. Londres, The Warburg Institute Archive, III, 102.4.

8. H. Heine, « Les dieux en exil » (1853), *De l'Allemagne*, éd. P. Grappin, Paris, Gallimard, 1998, p. 405-406.

9. T. Gautier, *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi* (1852), Paris, Librairie générale française, 1994.

beauté antique, cette *anachronique* beauté de chair – « restera obstinément dans la poussière ». Le reste n'est que mélancolie<sup>10</sup>.

\*

Ne commettons pas la faute passionnelle du jeune archéologue : ne cherchons pas, devant les murs de *Delocazione*, à savoir où se trouve le fantôme de Vénus. « Où est-il donc ? En cherchant à placer ce fantôme, [on] le fera disparaître comme fantôme<sup>11</sup> »... Acceptons la condition défective du *genius deloci*, le caractère fatalement *déplacé* de sa forme spectrale.

Courants d'air, effluves d'atmosphère ambiante : tels sont donc les véhicules privilégiés de tous ces déplacements. Parmiggiani offre à cette propriété paradoxale, à mi-chemin du physique et du psychique, une mise en œuvre technique simple mais vertigineuse : toutes les figures à voir dans *Delocazione* résultent bien des mouvements de fumée autour des objets, contre les parois et dans chaque anfractuosité. En sorte que la grisaille résultante apparaît tout autant comme une propriété du mur *devant* lequel nous sommes en arrêt (sa poussière déposée) que comme une propriété de l'air *dans* lequel nous cheminons et respirons (sa poussière en suspens).

\*

Non par hasard, les fables romantiques du lieu hanté ont souvent mis en scène de telles propriétés. Dans « La

---

10. *Ibid.*, p. 72-78.

11. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 334.

chute de la maison Usher », par exemple, Edgar Poe a minutieusement décrit la façon « pathologique », contagieuse, dont le gris suinte des murs de pierre pour former une atmosphère environnante, avant que ceux-là ne finissent par s'écrouler, se dissoudre en celle-ci : « Mon imagination avait si bien travaillé que je croyais réellement qu'autour de l'habitation et du domaine planait une atmosphère qui lui était particulière, ainsi qu'aux environs les plus proches, une atmosphère qui n'avait pas d'affinité avec l'air du ciel, mais qui s'exhalait des arbres dépéris, des murailles grisâtres et de l'étang silencieux, une vapeur mystérieuse et pestilentielle, à peine visible, lourde, paresseuse et d'une couleur plombée<sup>12</sup>. » Cette maladie, on le comprend, n'est autre qu'une survivance morbide, une *contagion du temps* : « [...] une influence que quelques particularités dans la forme même et dans la matière du manoir héréditaire avaient, par l'usage de la souffrance, imprimée sur son esprit, un effet que le *physique* des murs gris [...] avait, à la longue, créé sur le *moral* de son existence<sup>13</sup>. »

Il faudra, à la fin, le simple concours d'une fissure dans les parois et d'un souffle de l'air – « l'œuvre d'un furieux coup de vent » – pour que la demeure s'effondre et s'effrite tout à fait dans le gris ambiant du marais<sup>14</sup>.

\*

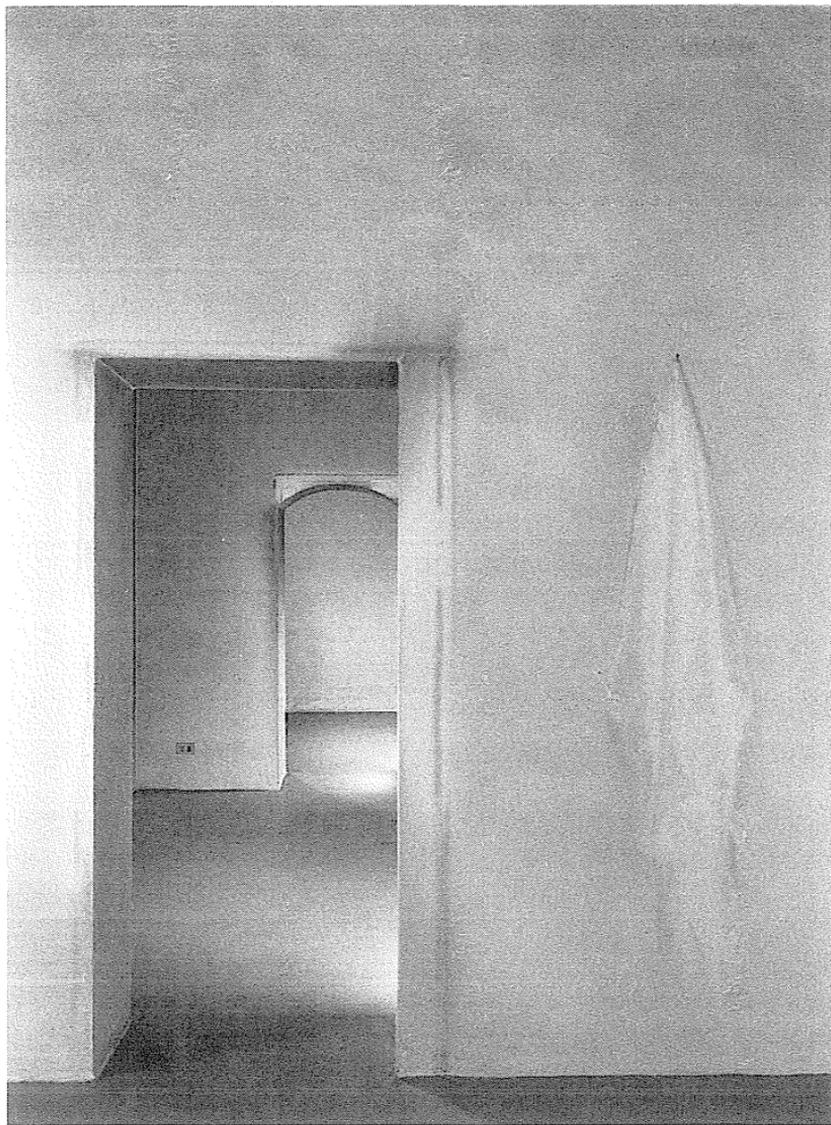
*Delocazione*, ici et là, met en scène les icônes séculaires de la hantise. Un drap de fantôme, ayant laissé sa trace

---

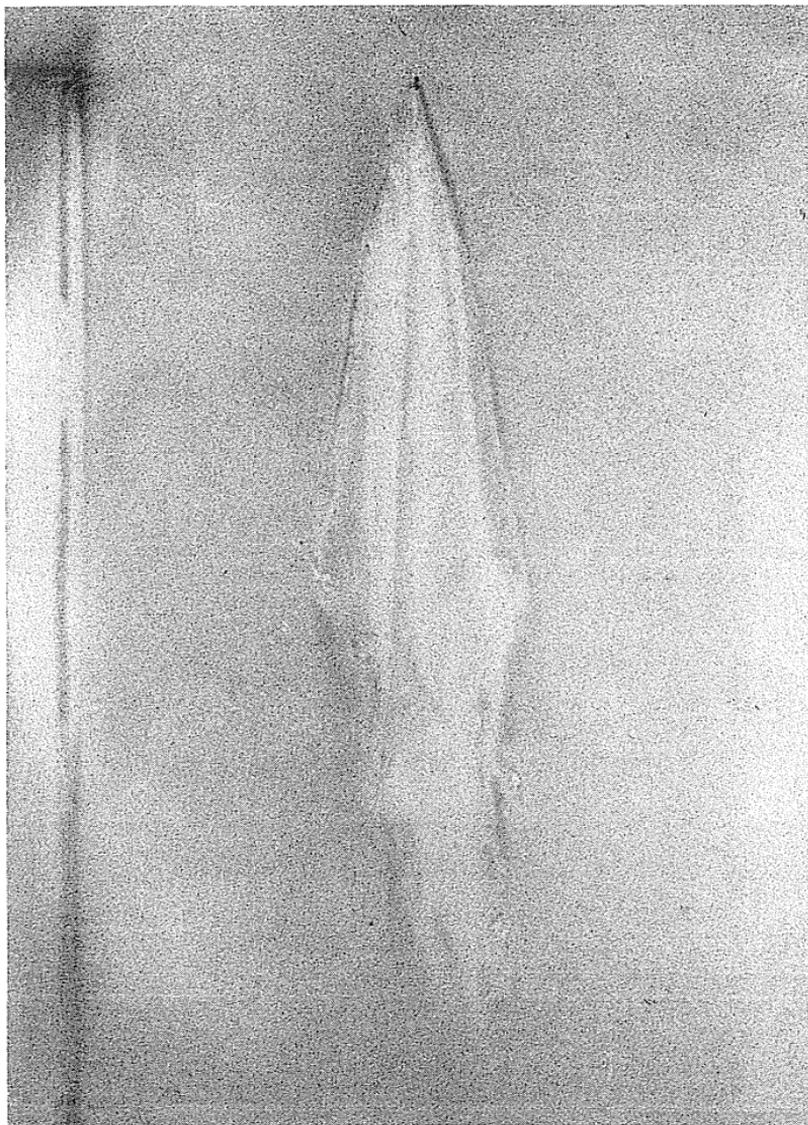
12. E. A. Poe, « La chute de la maison Usher », *op. cit.*, p. 408.

13. *Ibid.*, p. 411.

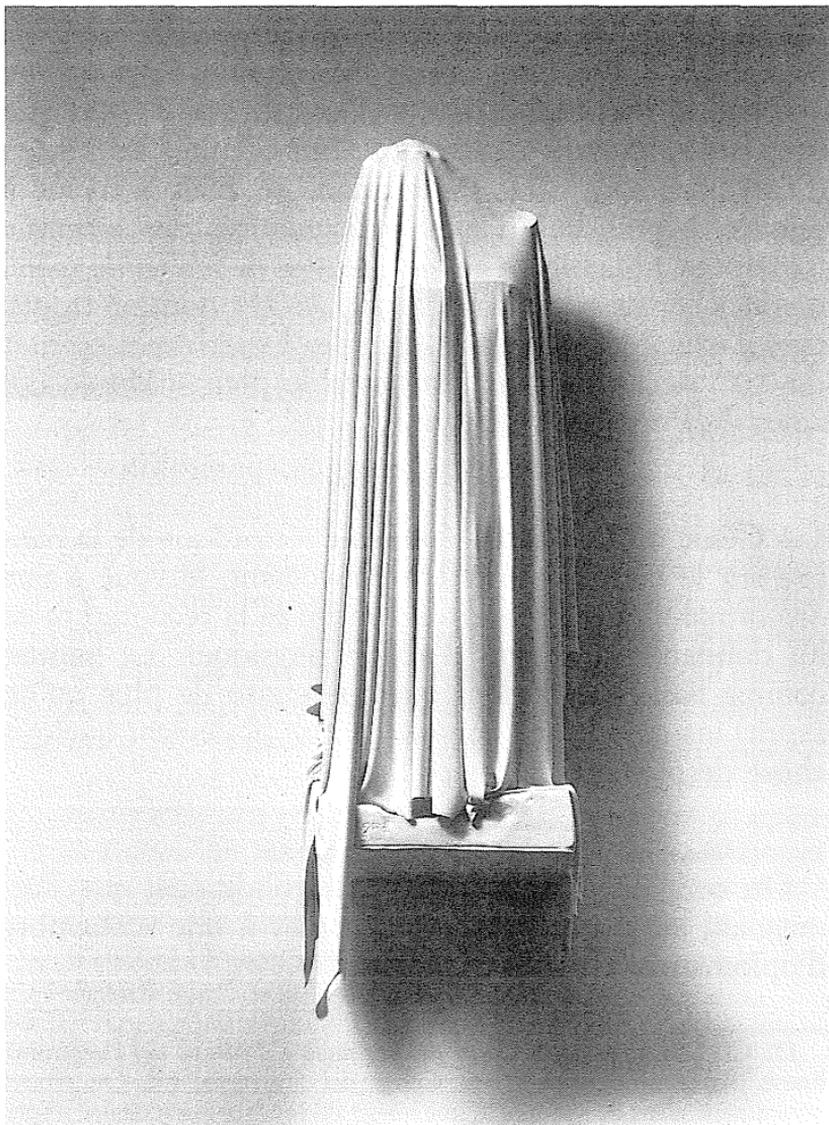
14. *Ibid.*, p. 420-421.



35. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori.  
Photo C. Chiavacci.



36. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori.  
Photo C. Chiavacci.



37. C. Parmiggiani, *Iconostasi*, 1988 (détail). Sculpture en plâtre, drap. Milan, galerie Christian Stein. Photo S. Licitra.

imprimée sur le mur, deviendra vite ce *fantôme de drap* esseulé (fig. 35-36) qui donne une version de poussière – la version « survivance », si l'on peut dire – du vrai drap utilisé dix ans auparavant pour occulter les statues d'*Iconostasi* (fig. 37). Parmiggiani se plaît souvent à rejouer, à prendre au mot les signatures des « âmes » trépassées, notamment ces empreintes de feu sur le métal ou dans l'épaisseur d'un livre (fig. 38-39), dont on trouve tant d'exemples analogues dans les expériences spiritiques du XIX<sup>e</sup> siècle ou dans l'inénarrable petit « Musée des âmes du Purgatoire » à Rome<sup>15</sup>.

\*

« Génie du non-lieu » : pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (il le met en mouvement, le voue à une *delocazione*) et du lieu sur la hantise (il la reconfigure en lui donnant un champ d'action physique). La hantise comme lieu (elle devient quelque chose de plus qu'un esprit) instaure le lieu comme hantise (il devient quelque chose de plus qu'un espace).

\*

On comprend mieux, dans ces conditions, que Parmiggiani ait pu comparer son atelier à une « chambre d'opiomane » :

---

15. Cf. *La Chiesa del S. Cuore del Suffragio e il Museo del Purgatorio*, Rome, Arciconfraternità del S. Cuore del Suffragio, s.d. On trouve notamment, dans ce « musée », une image de cendres miraculeuse imprimée sur la paroi de l'église lors de l'incendie qui la ravagea en 1897, ainsi qu'un livre traversé dans son épaisseur par les cinq doigts de feu d'une « main » d'âme...

« [...] les objets changent de dimension, l'ouïe, la vue et les autres sens se confondent, tout à coup on a l'impression d'être allongé au plafond. Les images évoquées sont fluctuantes (*le immagini evocate sono fluttuanti*)<sup>16</sup>. »

On comprend mieux que l'espace, pour l'artiste, n'ait d'intérêt qu'à se trouver *métamorphosé en lieu par le pouvoir de la hantise*. Tel est bien l'enjeu d'une œuvre comme *Delocazione* : faire que « dehors [soit] ce que je vis ici dedans, et qu'ici comme là, tout [soit] illimité<sup>17</sup> ». On comprend mieux, enfin, que le rêve puisse constituer, chez Parmiggiani, un paradigme crucial pour sa quête artistique tout entière :

« De toute façon, je ne serais pas en mesure de donner des définitions concernant la nature du rêve. Le mot même de "rêve" n'est pas facile à prononcer pour moi. En tout cas c'est un mot en lequel je mets toute ma foi, en rien mais totale (*la mia fede, in niente ma totale*). Il n'y a qu'une chose, je crois, que je peux comprendre de mon travail, et c'est la détermination avec laquelle il veut matériellement arracher le rêve (*materialmente strappare il sogno*), ou un rêve, de son ciel pour le transférer et l'imposer dans la réalité. Mêler le rêve à la terre (*mescolare il sogno alla terra*), le rêve au sang, matérialité et immatérialité. Plonger non pas la vie dans le rêve, mais le rêve dans la vie<sup>18</sup>. »

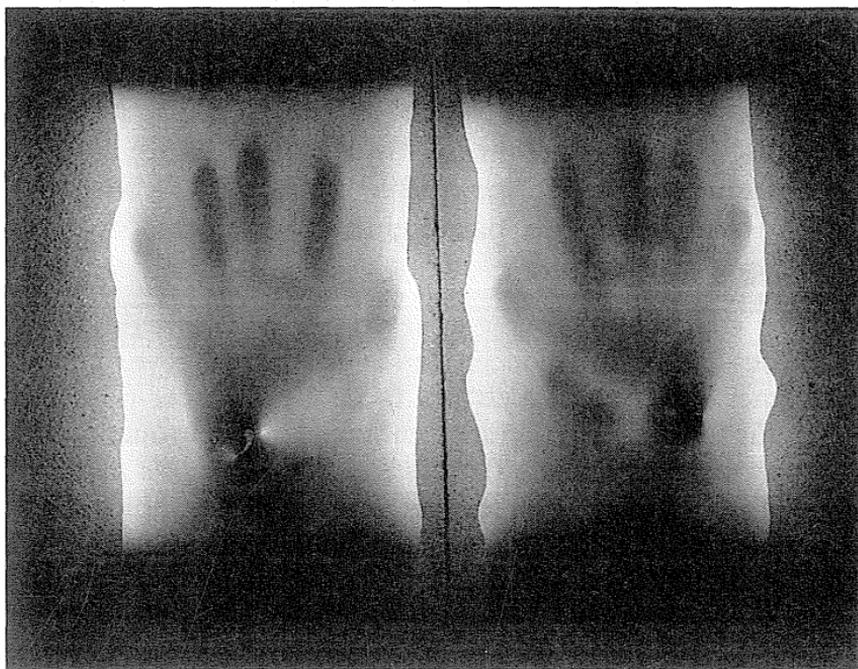
\*

---

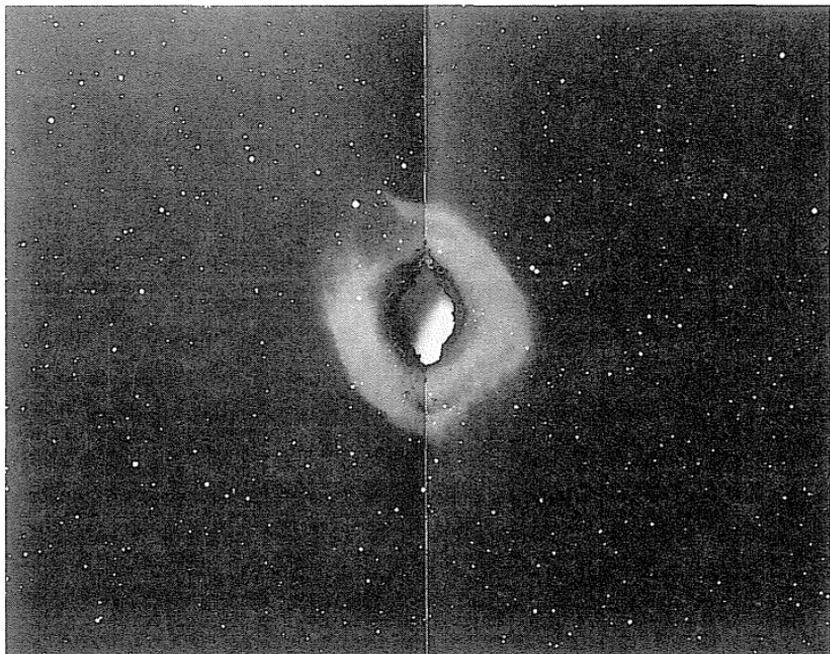
16. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 88-89.

17. R. M. Rilke, « Le liseur », *Œuvres, II. Poésie*, op. cit., p. 150.

18. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 186-187.



38. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1988-1998. Empreinte de mains sur nickel pur incandescent. Milan, galerie Christian Stein. Photo D. Regis.



39. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1993. Livre brûlé, 35 × 50 cm. Collection de l'artiste. Photo S. Licitra.

On sait mieux, depuis Ludwig Binswanger, que le rêve engage son archéologue sur une double voie de connaissance (chacune ayant sa nécessité propre). Un rêve peut *s'interpréter* selon sa structure de rébus, ses stratégies de signification, ses dispositifs symboliques ; c'est la voie freudienne classique<sup>19</sup>. Mais le rêve peut aussi *se comprendre*, selon une voie que Binswanger affiliait à la phénoménologie : ce qui compte alors, ce sont les mouvements généraux, les flux dynamiques, les orientations fondamentales du sujet dans son rêve (non pas la place d'où il tombe, par exemple, mais le simple fait qu'il tombe)<sup>20</sup>. Ce sont comme les souffles, les courants d'air qui passent *entre* chaque élément – chaque « symbole » – du rêve, dont ils révèlent, en quelque sorte, le « portant atmosphérique » général. Dans le domaine de l'histoire des images, Aby Warburg a voulu réunir ces deux modalités de connaissance en revendiquant une paradoxale « iconologie des intervalles<sup>21</sup> ».

*Delocazione*, comme l'œuvre de Parmiggiani en général, peut être abordée selon cette double optique. Autant

---

19. Cf. S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson revue par D. Berger, Paris, PUF, 1967, p. 242 : « Le rêve est un rébus (*Bilderrätsel*), nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin. »

20. L. Binswanger, « Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse » (1926), trad. R. Lewinter, *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, Paris, Gallimard, 1970, p. 155-172. *Id.*, « Le rêve et l'existence » (1930), trad. J. Verdeaux et R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971, p. 199-225.

21. Cf. G. Didi-Huberman, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163.

il est intéressant de l'interpréter, d'y repérer une *organizzazione* complexe de symboles – un « emblème », un « chiffre du spirituel », comme l'écrit Gianni Vattimo<sup>22</sup>, ou encore un art de la mémoire<sup>23</sup> –, autant il est nécessaire de la comprendre, c'est-à-dire de l'envisager en tant qu'*expérience* donnée d'un bloc, ou plutôt d'un souffle : impossible, donc, à « analyser » trivialement, à dissocier comme on pourrait le faire avec un composé chimique ou un ensemble de signes<sup>24</sup>. L'iconologie est une dimension très prégnante dans l'œuvre de Parmiggiani ; mais elle ne suffit pas à rendre compte de ce pouvoir, « intervalaire » et aérien, de la hantise que *Delocazione* sait si bien mettre en jeu.

\*

L'expérience d'une telle œuvre peut alors s'envisager comme une empathie du lieu. Cela signifie que *le lieu nous regarde* dans le déplacement même – la *delocazione* – des objets, dans la survivance malgré tout de leurs marques de cendres sur ces murs entre lesquels nous cheminons. Nous regardons les volutes de poussière brûlée, cette « gloire de cendres » (*Aschenglorie*) : « Grande, grise, / proche comme tout le perdu, / silhouette-

---

22. G. Vattimo, « Postscriptum : la *Delocazione* revisitée », *Claudio Parmiggiani : Luce, luce, luce*, op. cit., p. 47. Ce sont d'ailleurs, le plus souvent, des interprétations symboliques qui ont été données de *Delocazione*, notamment par L. Lambrecht, « *Delocazione*. Note su una serie di installazioni giovanili di Claudio Parmiggiani », art. cit., p. 101-119.

23. Cf. A. Lugli, « Mélancolie et collections », art. cit., p. 61-69.

24. Cf. G. Vattimo, « Postscriptum », art. cit., p. 48, qui, sans la développer, signale cette dimension de l'« expérience esthétique entendue comme expérience de la richesse de la présence-qui-n'est-plus ».

sœur<sup>25</sup> ». Et puis elle nous renvoie quelque chose : elle nous renvoie à nos propres hantises, comme un visage d'étranger qui, subitement, nous rappellerait quelque chose ou quelqu'un d'essentiel à notre propre généalogie.

Or, c'est cela même que Parmiggiani dit retrouver dans certaines œuvres qu'il admire :

« C'est ce qui se passe dans les natures mortes de Morandi ; interroger un visage une vie durant, et une vie durant faire en sorte que ce visage nous interroge (*e per una vita far sì che questo volto interroghi noi*)<sup>26</sup>. »

« Toutes choses », dit encore l'artiste, « ont yeux humains et voix humaine<sup>27</sup> ». Mais les traces de leur disparition, imprimées si fragilement sur les murs que nous contemplons, nous interrogent plus encore parce qu'en elles *le temps a passé* : « L'écho de siècles résumé en un souffle<sup>28</sup> ».

\*

Autant le pouvoir de la hantise métamorphose l'espace – donnant naissance à un lieu –, autant *le pouvoir du lieu reconfigure la hantise* elle-même. On ne peut plus dire, à ce moment, que le fantôme soit ceci ou cela, ici ou là ; mais on doit dire qu'il devient, ici et là, l'air même que nous respirons et que semblent dégager, comme une haleine particulière, les murs qui nous entourent.

---

25. P. Celan, « Gloire de cendres » et « Chymique », *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 183 et 263.

26. C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spirito*, *op. cit.*, p. 140-141.

27. *Ibid.*, p. 144-145.

28. *Id.*, *Dessins – Disegni*, *op. cit.*, non paginé.

« L'œuvre existe avant tout pour les yeux du lieu », écrit Parmiggiani d'un autre de ses travaux<sup>29</sup>. Et il précise encore l'idée mixte qu'il se fait du *genius loci* et de son parèdre, le *genius deloci* :

« L'espace qui entoure l'œuvre (*lo spazio circostante l'opera*) est une partie physique de l'œuvre ; ce n'est pas un espace à l'intérieur duquel l'œuvre se situe, mais un espace qui est élément constitutif du travail. C'est pourquoi l'œuvre ne vit à son maximum que dans un espace particulier, car un espace particulier est un élément idéal et non interchangeable. Dans ses déplacements (*nei suoi trasferimenti*), l'œuvre devrait transporter avec elle l'espace même où elle est née (*portare con sé lo spazio stesso in cui è nata*). Un travail vu à l'atelier n'est plus le même exposé dans un musée. L'espace rattache l'œuvre au monde, sans cet espace, l'œuvre est orpheline (*senza questo spazio l'opera è orfana*). L'œuvre est une créature vivante ; au contact d'espaces nouveaux, elle se fait lourde d'énigmes (*si carica di interrogativi*), elle s'altère, se transforme comme le visage d'un homme dans le temps<sup>30</sup>. »

*Delocazione*, en ses multiples versions, ne serait-elle pas elle-même le « déplacement » répété, le voyage fantomatique du premier atelier, la maison en cendres noyée dans les grisailles du Pô ? Ce pourrait être, du moins, notre fable – notre passagère tentation – interprétative.

\*

Mais ne cherchons pas à clore : ne cherchons pas, comme dans les romans familiaux, à identifier le visage

---

29. *Id.*, *Ferro Mercurio Oro*, *op. cit.*, p. 11.

30. *Id.*, *Stella Sangue Spirito*, *op. cit.*, p. 198-201.

premier, le visage-source. « Tu t'en fus comme la fumée qui inlassable éparpille ses multiples visages<sup>31</sup> »... Gardons-nous de reconnaître l'unicité mythique de ce visage dans l'éparpillement – bien plus beau encore – de ses figures de cendre. « Ce n'était pas toi, c'étaient tes restes. [...] Ce n'était pas toi, ni ton corps, c'était / survivante à la fin la transparence<sup>32</sup>. »

Pouvoir du lieu : pouvoir de sa transparence même, en tant qu'elle se rend capable de véhiculer une survivance. Ne cherchons plus le *sens-origine* (l'identification du visage premier), ne cherchons plus le *sens-symbole* (la solution du rébus des restes). Contentons-nous de nous involuer dans cet éparpillement fragile de traces soufflées comme par du temps sur les murs de *Delocazione*.

\*

S'involuer dans le *sens-sensation*, donc. « Sentir » le lieu à l'œuvre. Mais qu'est-ce que « sentir » ? Il faut ici se souvenir de la leçon magistrale proposée par Erwin Straus dans son livre *Du sens des sens*.

Sentir, c'est ne pas connaître tout à fait : c'est laisser à la chose sentie son pouvoir et son mystère. C'est s'involuer, donc c'est manquer de point de vue : ou bien on perçoit l'espace pour connaître sa perspective, ou bien on sent le lieu pour éprouver son immanence et son opacité. Le sentir est au connaître ce que la caresse est au palper, ce que le souffle – le suspens de la parole et son portant physique – est au message linguistique, ce

---

31. J. Á. Valente, *Trois Leçons de ténèbres, suivi de Mandorle et de L'Éclat* (1980-1984), trad. J. Ancet, Paris, Gallimard, 1998, p. 50.

32. *Ibid.*, p. 135.

que le moment d'attrait ou d'effroi est à la stase du « je pense » et à la représentation qui en résulte<sup>33</sup>. Cependant, dit Erwin Straus, le sentir n'est en rien une « forme inférieure » de la connaissance<sup>34</sup>. Il est, à tout le moins, l'incontournable du domaine esthétique et, partant, du travail que doit mener un historien de l'art devant une œuvre.

Sentir, c'est *éprouver un contact*. Ses modèles ultimes sont le plaisir et la douleur, dans la « certitude pathique » desquels le monde ne se construit pas autour de nous comme un panorama, mais vient nous toucher, « nous envahit et nous terrasse<sup>35</sup> ». Subissant une brûlure, nous apprenons malgré nous qu'une splendide lumière – une incandescence – peut être porteuse de destruction. « Nous sommes tous en ce sens des enfants brûlés<sup>36</sup> ».

Mais sentir, c'est aussi *éprouver la distance*. Le génie d'Erwin Straus, sur ce point, aura été de comprendre la distance comme « forme spatio-temporelle du sentir » en général<sup>37</sup>. Il suffit d'observer que la sensation tactile elle-même « s'amorce par une approche qui commence dans le vide et se termine lorsqu'[elle] atteint à nouveau le vide<sup>38</sup> ». Ainsi, nous n'« avons » pas de sensations : il est plus juste de dire que tout sentir est un mouvement qui

---

33. Cf. E. Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 324-325, 339-343, 371-372, 501-507, 565-581, 593-595.

34. *Ibid.*, p. 533-537.

35. *Ibid.*, p. 341.

36. *Ibid.*, p. 596.

37. *Ibid.*, p. 609-622.

38. *Ibid.*, p. 614.

nous porte sans cesse entre contacts et distances. La situation qui en résulte ne connaît plus de limites objectivables, elle ignore même les distinctions spatiales usuelles du dedans et du dehors<sup>39</sup>. Bref, le sentir n'est pas affaire d'espace – au sens de la perception comme au sens de la représentation –, mais bien de *lieu*.

\*

Lieu paradoxal : lieu pour éprouver en même temps le contact et la distance. C'est ce qui se passe, tout simplement, dans un courant d'air ou dans un souffle de vent, *lorsque l'atmosphère prend corps* et vient à la rencontre du nôtre pour l'embrasser, pour l'investir. C'est ce qui se passe dans le brouillard, dans le crépuscule ou dans l'ombre des choses (c'est-à-dire lorsque le lieu devient grisaille) : « Dans le crépuscule, dans l'obscurité, dans le brouillard, [...] je ne sais plus où je suis, je ne peux plus déterminer ma position dans un ensemble panoramique [...] ; nous avons perdu notre chemin ; nous nous sentons “perdus” ; [...] nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables. [...] Nous rêvons en plein jour et les yeux ouverts. Nous sommes dérobés au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir<sup>40</sup>. »

---

39. *Ibid.*, p. 387-398.

40. *Ibid.*, p. 514-515 et 519. Cf. l'analyse de la spatialité nocturne chez M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 328, et le commentaire que j'en ai tenté en relation avec le problème de la sculpture dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 69-78. Cf. également H. Tellenbach, *Goût et atmosphère* (1968), trad. J. Amsler, Paris, PUF, 1983.

\*

Dans *Delocazione* aussi l'atmosphère, à sa façon, prend corps. Laisse ses traces à entrevoir, nous ouvre son lieu comme un écrin à hantises. Dans la poussière déposée sur ses parois prend corps, en volutes de cendres, ce que Pierre Fédida a si bien nommé le « souffle indistinct de l'image <sup>41</sup> ». Matière pulvérisée de la mémoire, silence gris de l'absent, vent de la psyché ayant trouvé sur quatre murs sa passagère possibilité d'empreinte.

*Delocazione* nous enseigne que ce ne sont pas les personnages nommables qui font les meilleurs fantômes ; et que ce ne sont pas les objets eux-mêmes qui font les meilleures natures mortes. On pourra sans doute, à partir de là, reformuler le fameux *Unheimliche* freudien en dépassant notre inclination trop exclusive pour les personnages et les objets typiques de son iconographie séculaire. En lui substituant la prise en considération d'une propriété bien plus troublante : le *pouvoir du lieu* comme porte-empreinte de l'absence et du « souffle indistinct » des images.

\*

L'année même où il développait sa première série de *Delocazioni*, Parmiggiani réalisa une petite œuvre intitulée *Ragnatela* : un tableau sur lequel l'artiste avait simplement imprimé, agrandi et démultiplié *all over*, une photographie de toile d'araignée (*fig. 40*). Elle-même imphotographiable – comme une vapeur en grisaille –, cette œuvre manifeste emblématiquement le pouvoir

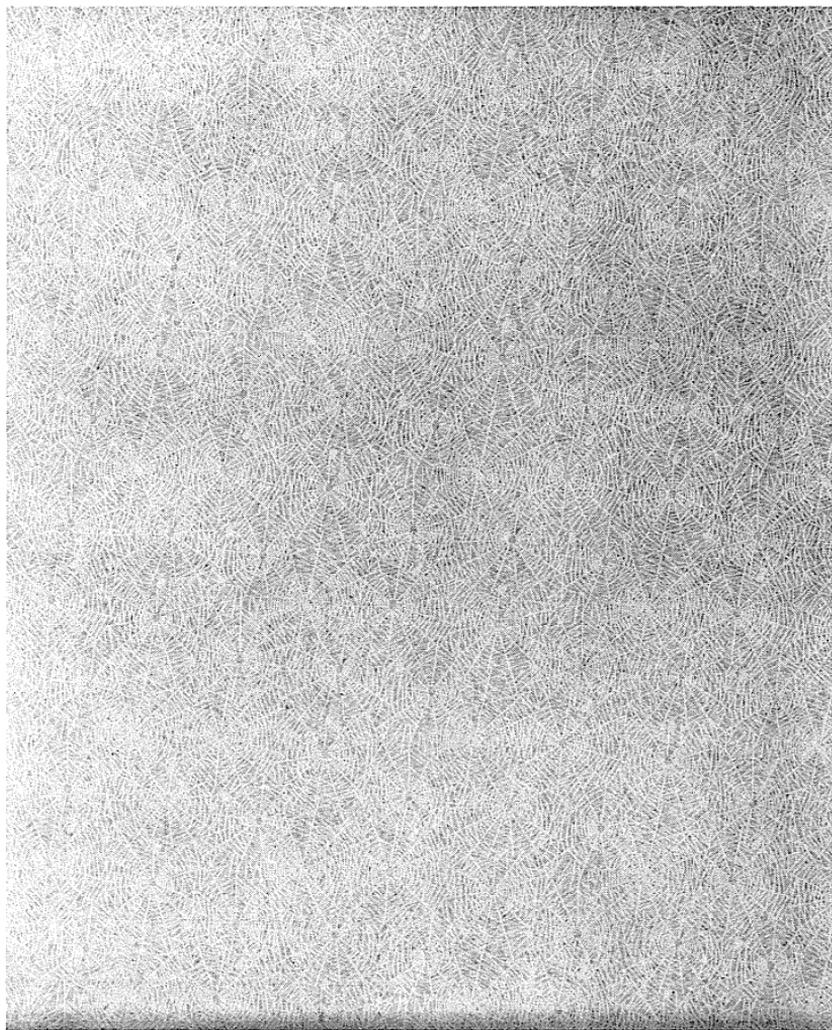
---

41. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », art. cit., p. 187-220.

du lieu que Parmiggiani cherche si souvent à capter et à reconfigurer : ce n'est presque rien à voir, c'est de l'air à peine strié. Mais c'est de l'air révélé dans son pouvoir – subliminal – de *piège*. Une structure y flotte et l'envahit, sans dehors ni dedans<sup>42</sup>. C'est un filet si ténu que nous le traversons sans même y prendre garde. Mais les fils de soie, mêlés à nos cils, à nos cheveux, maintiennent sur notre peau une emprise si subtile, un contact si léger – comme une poussière – que nous oublions de nous en débarrasser alors même que, de ce contact, une inquiétude s'installe : hantise de l'air.

---

42. Cf. C. Parmiggiani, « Dialogo – Entretien », art. cit., p. 156 : « [...] la toile est en réalité une toile d'araignée, le dehors correspond au dedans, c'est un espace différent. »



40. C. Parmiggiani, *Ragnatela*, 1971. Toile photographique, 50 × 70 cm environ. Paris, collection privée. Photo DR.



## Figures

1. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (premier état). Pousière. Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni.

2. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (deuxième état). Suie, poussière. Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni.

3. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970 (deuxième état, paroi opposée). Suie, poussière. Modène, Galleria Civica. Photo A. Parlatini.

4. C. Parmiggiani, *Luce, luce, luce*, 1968 (installation de 1998). Pigment jaune de cadmium pur. Turin, Promotrice delle Belle Arti. Photo D. Regis.

5. C. Parmiggiani, *Tela su tela*, 1970. Toile encollée sur toile, 100 x 80 cm. Modène, collection privée. Photo DR.

6. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1971. Suie sur toile, 51 x 63 cm. Collection privée. Photo DR.

7. C. Parmiggiani, *Versunkenheit*, 1975 (détail). Toiles blanches de différentes dimensions. Strasbourg, Musée d'Art moderne. Photo J.-L. Bérudeau.

8. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1997. Suie et fixatif. Paris, Musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou. Photo J. Faujour.

9-10. C. Parmiggiani, *Senza titolo (labirinto di vertri rotti)*, 1970 (installation de 1989). Verre cassé. Turin, Promotrice delle Belle Arti. Photo P. Mussat Sartor.

11. C. Parmiggiani, *Silenzio*, 1971. Crayon sur papier, 23,9 x 32 cm. Milan, collection Carla Pellegrini. Photo DR.

12. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori. Photo C. Chiavacci.

13-14. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détails). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photos J. Bernard.

15. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détail). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photo P. Leguillon.

16. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1971. Toile photographique, 120 x 60 cm. Venise, collection Paolo Barozzi. Photo DR.

17. C. Parmiggiani, *Delocazione*, 1970. Toile photographique, 60 x 80 cm. Turin, collection Christian Stein. Photo A. Parlatini.

18. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori. Photo C. Chiavacci.

19. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori. Photo C. Chiavacci.

20-21. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détails). Suie. Celle, collection Gori. Photos C. Chiavacci.

22. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1985. Livre brûlé, suie, pigment noir, 80 x 80 cm. Oleggio, collection Beldi. Photo P. Mussat Sartor.

23. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori. Photo C. Chiavacci.

24. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détail). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photo J. Bernard.

25. C. Parmiggiani, *Autoritratto*, 1979. Toile photographique, 65 x 48 cm. Reggio Emilia, collection Ida et Achille Maramotti. Photo DR.

26. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1985. Pigment sur papier, 140 x 100 cm. Paris, collection privée. Photo C. Vannini.

27-28. C. Parmiggiani, *Terra*, 1988. Argile enterrée, *terra d'ombra*, diamètre 75 cm. Lyon, Cloître du Musée des Beaux-Arts. Photos J.-B. Rodde.

29-30. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1967 (installation de 1995). Sable, argile. Genève, Musée d'Art moderne et contemporain. Photos I. Kallinen.

31. C. Parmiggiani, *Angelo*, 1995. Cuir, argile, bois peint, plexiglas, 260 x 51,7 x 41,5 cm. Oleggio, collection Beldi. Photo E. Montanari.

32. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détail). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photo J. Bernard.

33-34. C. Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détails). Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photos P. Leguillon.

35. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori. Photo C. Chiavacci.

36. C. Parmiggiani, *Polvere*, 1997 (détail). Suie. Celle, collection Gori. Photo C. Chiavacci.

37. C. Parmiggiani, *Iconostasi*, 1988 (détail). Sculpture en plâtre, drap. Milan, galerie Christian Stein. Photo S. Licitra.

38. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1988-1998. Empreinte de mains sur nickel pur incandescent. Milan, galerie Christian Stein. Photo D. Regis.

39. C. Parmiggiani, *Senza titolo*, 1993. Livre brûlé, 35 x 50 cm. Collection de l'artiste. Photo S. Licitra.

40. C. Parmiggiani, *Ragnatela*, 1971. Toile photographique, 50 x 70 cm environ. Paris, collection privée. Photo DR.

Toutes les illustrations sont reproduites avec la gracieuse autorisation de Claudio Parmiggiani, que l'éditeur remercie.



## Table

### Maison brûlée

(murs, flammes, cendres)

L'enfance de l'art et le retour des fantômes. Le premier atelier : une maison rouge dans le brouillard. La maison brûle, le brouillard demeure, le rouge se déplace. Deuil et sens du contraste. L'image est comme un feu survivant avec sa cendre. Première *Delocazione*. Le motif de l'échelle et l'éclair d'Hiroshima ..... 9

### Espace soufflé

Le contexte de *Delocazione*. Tableaux explosés, critique des tautologies anti-picturales. Un même souffle détruit l'espace et produit le lieu. *Labirinto*, ou la ruine transparente. Temps insufflés : anachronismes. L'inconscient romantique de la modernité. *Silenzio*, ou la parole soufflée. La bifurcation interprétative ..... 29

### Élevage de poussière

L'empreinte et la poussière. Matière de la distance et *genius loci*. La poussière réfute le néant. La survivance en son haleine.

Prendre forme (le moule) et prendre l'air (l'aura). *Delocazione* avec *Élevage de poussière* : la lenteur et l'improvisiste. Une physique paradoxale. Poussière, maladie, simulacre ..... 53

### Nature morte en grisaille

Pigment du temps et ascèse de la fumée. Le gris, couleur matérielle par excellence. L'air, porte-empreinte des images. Transformations de *Delocazione* : la revenance du pictural. État des lieux, collection, mélancolie. Nature morte (*Stilleben*) et survivance (*Nachleben*). Humilité des choses et puissance de la grisaille ..... 73

### Sculpture d'ombre

Une nuit qui ne cesse pas de tomber. Paradoxe de la lampe à pétrole : la lumière et la suie. Poussière de papillon, matière d'ombre, couleur de temps. *Autoritratto*, ou l'ombre comme matière à dévisagéification. Devenir-humain du lieu et devenir-lieu de l'humain. Comment l'absence densifie l'espace : sculptures d'ombre ..... 97

### Maison hantée

(cendres, air, murs)

Les murs respirent : courants d'air et souffles de survivance. *Genius deloci*, ou la hantise déplacée. *Arria Marcella*, ou la Vénus de cendre. Drap de fantôme, fantôme de drap. La hantise métamorphose le lieu : le modèle du rêve. Le lieu reconfigure la hantise. Interpréter, comprendre, sentir. Distance et contact : l'atmosphère prend corps. Reformuler l'*Unheimliche*. *Ragnatela*, ou le piège de l'air ..... 123