

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

23/01/2008

Les mots dans l'art : l'écriture, le texte, le signe, la trace, l'empreinte

François Ide

Je vais tenter de vous présenter mon travail selon trois perspectives. La première sera plastique, c'est pourquoi j'ai amené quelques uns de mes travaux, pour que vous puissiez les avoir sous les yeux et que j'en fasse le commentaire. La seconde perspective sera directement liée à l'histoire de l'art puisque je tenterai d'y puiser les références qui m'ont guidé dans ma démarche et mes recherches. Enfin, dans une troisième perspective, j'essaierai d'explicitier les fondements philosophiques de mon travail et d'en mesurer les conséquences relativement à son évolution qui se déploie en différentes séries. Je précise, d'un point de vue méthodologique, que si j'emploie le terme de perspective, c'est parce qu'il s'agira de croiser plusieurs points de vue (plastique, historique et philosophique) qui viendront ensemble éclairer mon travail qui se trouvera donc au point de fuite de ces perspectives. Ces trois pôles d'analyse ne se succéderont pas de manière chronologique dans mon exposé mais viendront se superposer les uns aux autres, pour tenter de cerner au plus près, je l'espère, mon travail.

À ce titre, et avant d'entrer dans le cœur de mon exposé, je vais présenter brièvement les présupposés de ma démarche qui avaient fait l'objet d'une première intervention ici même. C'est pourquoi je me contenterai d'en reprendre les grandes lignes. Mon travail porte sur les problématiques liées aux questions du texte et de l'écriture. Il tente de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qu'un texte ? Qu'est-ce qu'écrire ? Pourquoi et comment laisser une trace ? Questions simples dans leur formulation mais évidemment vertigineuses dès lors qu'on y plonge corps et âmes, si j'ose dire, puisqu'envisager ces questions sous l'angle de l'esthétique nous engage à entremêler la question du rapport entre le concept et la matière, plus généralement entre l'esprit et le corps comme on le verra par la suite.

Il s'agit donc concrètement d'une recherche plastique et philosophique qui s'articule autour de la figure centrale du palimpseste. C'est-à-dire qu'il s'agit de retracer l'histoire d'un texte, d'une écriture, d'un signe, et même d'une existence, en superposant - d'où l'image du palimpseste - les différents états de la formation de ces traces.

Cette démarche s'organise en séries (pour plus de clarté je n'en retiendrai aujourd'hui que trois), la première, fondatrice dans ma démarche et qui fait l'objet d'une édition en sérigraphie, s'intitule RECENSION, PIERRE MENARD AUTEUR DE... et c'est elle qui figure de manière inaugurale la trame palimpsestueuse que je tente d'élaborer à l'intérieur d'un texte ou entre des textes différents, les commentaires et les illustrations que ces textes suscitent. À partir de la nouvelle de Borges : « Pierre Ménard auteur du Quichotte » [1], il s'agit d'extrapoler le principe d'une écriture et d'une lecture en palimpseste qui réitère à l'infini le processus de création. La thèse centrale de cette série est que tel Pierre Ménard réécrivant à l'identique le Quichotte, chaque lecteur est lui-même un Pierre Ménard qui réécrit le texte qu'il a sous les yeux, au gré de sa culture singulière et des savoirs transférés de manière opératoire dans cette lecture. Au delà du dispositif intellectuel, l'image plastiquement obtenue par superposition, et présentée comme telle, constitue une sorte d'aleph littéraire, c'est-à-dire un point fixé du texte qui contiendrait en ses limites tous les états successifs de ce même texte, tâche, on l'aura compris, infinie car impossible. Le choix porte sur le texte d'un auteur qui m'intéresse, du manuscrit à l'édition définitive en passant par les

commentaires et les illustrations que le texte en question a pu susciter. Ce que je cherche à figurer là c'est l'histoire d'un texte qui se matérialise en une image. C'est donc un travail d'accumulation de documents que je retravaille plastiquement par la suite.

La seconde série que je présente ici s'intitule LOGOMACHIE et porte plus précisément sur l'écriture comme trace liée aux questions de l'effacement du sens et de l'empreinte. Cette série relève de ce qu'on pourrait appeler "l'action writing" puisqu'il s'agit de figurer et de graver sur la toile ou le papier, en un mouvement spontané et frénétique, une série d'images mentales qui s'illustrent par une écriture quasi automatique. Les différents niveaux d'écritures se superposent et s'enchevêtrent au gré de leur lutte avec la matière (pigments, ocre, vernis, cire, encaustique) pour donner à voir une image primitive du palimpseste.

Enfin la troisième série a pour titre LIGNES D'ERRE et s'intéresse plus particulièrement à la notion de déplacement qui place le corps propre au cœur du langage. En effet, les lignes d'erre sont en fait mes déplacements successifs figurés sur la toile par des lignes, des tracés. Il s'agit là d'une tentative de fixation de ces situations où le langage, qui en temps normal s'élabore symboliquement et conceptuellement, n'est plus possible. La ligne d'erre, et je fais là explicitement référence à Fernand Deligny sur lequel je reviendrai tout à l'heure, est un trajet, une inscription dans l'espace que l'on reporte sur le papier ou sur la toile afin de signifier ce que les pas ont laissé comme empreinte au monde. Une trace du corps, un simple signe, une image de soi, une déambulation que le dessin vient redoubler et fixer lorsque le langage n'est plus.

À partir de ces trois séries, je vais à présent tenter de répondre, partiellement et par un biais qui m'est propre on l'aura compris, aux questions suivantes : qu'est-ce qu'un texte ? Qu'est-ce qu'écrire ? Pourquoi et comment laisser une trace, une empreinte ? En les confrontant à mon travail et aux présupposés philosophiques que cela implique et en les reliant aux notions évoquées dans le titre de mon intervention LES MOTS DANS L'ART : LE TEXTE, L'ECRITURE, LE SIGNE, LA TRACE, L'EMPREINTE. Pour ce faire, je procéderai, comme je l'ai dit tout à l'heure, à une mise en perspective à l'aide de références essentielles à ma démarche, à savoir le travail de Cy Twombly, d'On Kawara, et enfin à l'entreprise de Fernand Deligny portant sur les Lignes d'erre.

Pour résumer les postulats et les enjeux de ma démarche, je cherche à abandonner les rapports linéaires, hiérarchiques et ségrégationnistes entre lecture et écriture, ainsi qu'entre perception et lecture, qui sont caractéristiques de la pratique habituelle. Je m'engage ainsi, si je puis dire, dans un espace topographique, un espace dans lequel l'écriture et le texte sont coupés de leur rôle purement verbal et expérimentés en tant que phénomènes à la fois verbal *et* visuel. En procédant ainsi je cherche à créer différents contextes à l'intérieur desquels textes et images apparaissent ensemble. Partant du domaine du corps, le geste la trace et l'empreinte ; de celui de la vision, l'image, le signe ; et de celui du texte, l'écriture, le récit ; j'essaie de procéder à toute une série d'incursions dans une culture saturée de textes imprimés et dominée par les protocoles rigides et contraignants de la fabrication du sens, afin d'interroger les présupposés de cette culture et de cerner *in fine*, de quoi nous sommes constitués en tant que sujets dépositaires de cette archive textuelle infinie qui nous entoure et nous détermine qu'on le veuille ou non.

On suppose communément que le langage précède l'écriture. Que c'est parce que le langage existe que l'écriture a pu advenir comme retranscription figurée et scripturaire d'une langue parlée.

Or on peut supposer qu'il n'en est rien et que l'écriture est d'abord un dessin qui se pense comme une inscription devant perdurer dans le temps sur un écran. En effet, ce qui caractérise essentiellement la structure de l'écriture est sa mixité, parce que son système s'appuie sur deux registres à la fois, celui du verbe et celui du graphisme, mais aussi que ces registres sont foncièrement hétérogènes l'un à l'autre. Leur modalité d'expression ne se situe pas dans le même champ physique -l'un est oral, l'autre visuel- ni dans le même contexte de relations intersubjectives- dans un cas les deux partenaires doivent être coprésents dans l'autre il suffit d'un seul spectateur. Ne serait-il pas plus logique de supposer que c'est le graphisme et non la langue qui a fourni les ressources et les motivations nécessaires à l'apparition de l'écriture ?

On sait en effet, depuis les travaux de Leroi-Gourhan, que les premières images dessinées par l'homme n'ont été que partiellement inspirées par le réel, même si elles en reproduisaient l'apparence. Les tracés humains archaïques, abstraits ou non, constituaient une mythographie, ils avaient valeur de symboles et non de substitut des choses. L'ouvrage, *Le geste et la parole* a confirmé et précisé le rôle de l'image dans la genèse de la communication écrite : si l'on a pu transposer les langues sur un support visuel graphique c'est parce que les figures de ce support se trouvaient investies d'abord elles-mêmes d'un pouvoir de sémantisation.

« L'émergence du symbole graphique à la fin du règne des paléanthropes suppose l'établissement de rapports nouveaux (...) Dans ces nouveaux rapports, la vision tient la place prédominante dans les couples face-lecture et main-graphie (...) Mythologie et graphisme multi dimensionnel sont (...) normalement coïncidents dans les sociétés primitives et si j'osais user du strict contenu des mots, je serai tenté d'équilibrer la "mythologie" qui est une construction pluridimensionnelle reposant sur le verbal par une "mythographie" qui en est le strict correspondant manuel » [2]

Mais cependant, s'il n'y avait précisément d'écriture que de l'espacement, et du plus matériel, du plus visible ? S'il se trouvait que l'expérience phénoménologique du vide avait été plus déterminante dans l'invention de l'idéogramme et dans sa mutation en phonogramme que celle de la figure et du signe ? C'est la question clé, que doit poser toute théorie de l'écriture qui place l'origine du système dans la communication graphique. Celle-ci s'autorise fondamentalement d'une description élémentaire de l'image. Laquelle peut se résumer en quelques mots : s'il est vrai que l'image relève de la catégorie de l'espace, il faut admettre d'abord que sa surface est première, c'est-à-dire préalable aux figures représentées, et telles que ces figures en soient elles-mêmes tributaires, mais aussi les intervalles qui les séparent en préservent les valeurs. La mutation de l'image en écriture confirme de la façon la plus claire, mais aussi la plus énigmatique, une observation aussi simple : l'espace est la seule donnée formelle qui demeure identique en chacune d'elles, comme si c'était lui qui constituait leur principe commun à toutes deux, et que la réduction même de la figure en signe lui était due. Ici la pensée de la forme se trouve contrariée par celle du fond.

Ma problématique est donc d'interroger cette pensée du fond, cette pensée du vide non point neutre mais capable d'engendrer à son tour une forme inédite, propre à l'homme, et qui s'inscrit comme telle dans le monde, qui a inventé l'écriture. Incrire sa trace dans la matière-écran qui ne fonctionne pas comme plein mais comme vide à remplir. Un comblement par le signe et l'empreinte qui vient donner sa teneur et une épaisseur à ce fond de matière vide.

C'est précisément à ce postulat que se confronte la série Logomachie qui se pense comme une histoire, un récit à inscrire sur un plan vide, une feuille ou une toile vierge qui ne deviennent tangibles que par la trace qu'elles reçoivent. Concrètement je procède de la manière suivante : par exemple une toile brute (lin, coton) que je prépare moi même. Puis le support est recouvert de pigments, si possible naturels (ocres, ardoises, terres etc.). Ces pigments sont alors dilués avec différents adjuvants (vernis, colles, cires, encaustiques). Enfin vient le moment de l'écriture. A l'aide de différents outils, poinçons, stylets, bâtons, bambous, pierres, doigts et mains, je grave sur cette matière première encore toute fraîche, malléable et vivante. Ce que je grave est un texte qui me vient à l'esprit au moment même où je m'y emploie. Il y a donc une dimension performative dans ce travail. Au fur et à mesure que je grave, ce que j'écris prend sens et un récit se trame, avec ses reprises, ses ratures et ses erreurs. Néanmoins, le côté réfléchi de l'entreprise est mince puisque l'écriture se fait dans l'urgence et la spontanéité. En effet, la matière première qui se trouve sur le support recouvre petit à petit, en se diluant, les premières traces. Une fois la page remplie, il me faut alors recommencer à graver par dessus les premières traces qui ont été partiellement effacées, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la trace reste au moment où le pigment dilué se fixe définitivement.

Ce qui se figure là c'est donc la lutte du geste, de l'écriture et de la matière. Une histoire qui cherche à se figer dans la matière mais qui se trouve vouée à disparaître de manière parcellaire. C'est donc une lutte avec la matière, en un certain laps de temps, et donc pour le coup une lutte physique, qui se joue dans cette histoire. Toile posée à plat où se forme une danse autour de ce

support monté après sur châssis si nécessaire. Une volonté d'inscrire sa marque comme les premiers hommes ont sans doute pensé à la faire. Avec cette idée que ce qui s'écrit a un sens mais que ce sens finira par être recouvert et que l'entreprise ici mise en œuvre est de trouver ou de garder un sens à ce qui n'en a plus en combattant l'effacement. D'une manière générale il s'agit bien là d'un processus infini, mais néanmoins excitant, qui a occupé l'homme dès l'instant où il a cherché à témoigner, par delà le temps de son existence.

Mais cette histoire, on l'aura compris, ne pourra prendre corps que si le geste qui impose une trace, réussit à s'imposer à la matière. Je me trouve donc ici au carrefour des deux processus. D'abord le langage qui préexiste dans mon esprit, et c'est pourquoi il y a une histoire qui se trame, mais très vite la matière qui s'impose à l'histoire, il faut gagner la lutte contre l'effacement ce qui impose une nouvelle trame à l'histoire. Et puis le corps qui tourne autour de la toile et qui lutte contre le temps qui travaille contre lui, puisque la matière sèche. C'est donc bien l'histoire concentrée d'une écriture qui se figure là à travers les strates successives, ce qui donne une dimension éminemment temporelle aux pièces de cette série, une sorte d'archaïsme artificiel qui se recrée en accéléré. L'aspect plastique de cet écran donne une efficacité visuelle à cette enchevêtrement et laisse planer un doute ou un mystère sur ce qui fut premier : le sens ou la trace ou les deux qui s'entremêlent. Il y a ici une perte du sens et un retour à la primauté de la trace car en dernier lieu c'est la matière et son temps de séchage et de fixation aléatoires, mais aussi le corps qui s'épuise physiquement et mentalement qui finissent par décider aux dépens de l'intelligibilité du texte. Mon travail ne tranche pas quant à la question de la prévalence de l'image sur le texte, il joue sur l'ambivalence, en cela il interroge et il porte le doute. Ce qui, je pense, lui donne sa teneur philosophique quant à la question de la naissance de l'écriture comme trace digne d'être élevée ou non au rang d'un logos.

L'écriture conçue de la sorte contrevient aux catégories de la définition du sujet cartésien, une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. La pensée occidentale du sujet a été déterminé dans son ensemble par ce schéma logique. La pensée s'exprime à travers le je, le sujet n'est qu'énonciation, il s'incarne dans le présent du langage et ignore les réalités de l'espace.

Or le problème tel que nous l'avons soulevé et tel qu'il se donne à voir avec l'écriture comme trace primitive s'inscrivant dans et sur l'espace, c'est que le locuteur en est absent, redoublé par l'inintelligibilité de la chose et qu'elle n'existe que dans et par la matière. Comme un retour primitif qui vient déconstruire le long écheveau de la transmission du sens. Mais on l'aura compris ma primitivité n'est que factice, c'est ce qui la constitue précisément comme artifice. C'est bien d'un sens premier en homme dépositaire d'une partie de l'évolution, que je pars pour aboutir à ce que cette évolution de l'homme s'est employée à dissimuler, le primat de la trace et du geste sur le sens comme point de départ de l'écriture. A ce titre, mon travail procède d'une écriture qui fonctionne à rebours de l'évolution.

Écrit, mais surtout écrit comme inscription, inscrit, un texte se prête à la pseudologie, puisqu'il appartient par ses lettres à l'objet dans lequel il est tracé. Il se donne à voir en même temps que cet objet, et il restera dessin tant que l'officiant ne viendra pas le faire entendre, comme André Leroi-Gourhan le suppose pour les peintures rupestres. Le support de l'image envoûte le texte ; l'image remplit son antique fonction de *pseudein*, mais il faut qu'il y ait du *pseudein* dans l'écrit. Le texte trompe non par l'oreille mais par l'œil. Tromperie essentielle : le rêve dit Freud, fait surtout usage d'images visuelles. Le voir contrarie ici l'entendre et le parler.

À ce titre Roland Barthes voit « la vérité de l'écriture »,

« dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le corps qui bat [3] (...) nous tentons sans cesse, de substituer le règne de la parole à celui du geste ; (...) le geste (...) est au fond comme une trace figurative évaporée, et le geste du peintre fait mouvoir le pinceau selon le corps ».

Il explique à propos de Twombly :

« Aussi longtemps que l'humanité a pratiqué l'écriture manuelle, à l'exclusion de l'imprimé, le trajet de la main, et non la perception visuelle de son œuvre, a été l'acte fondamental par

lequel les lettres se définissaient, s'étudiaient, se classaient : cet art réglé, c'est ce qu'on appelle en paléographie le *ductus*. »

Précisément, je vais maintenant m'appuyer, pour illustrer mon propos et ma démarche plasticienne, sur le travail du peintre américain Cy Twombly. Pourquoi cette référence ? Pour deux raisons, la première, évidente, est que cet artiste est important pour moi et que son travail engendre une profonde résonance en moi, au niveau physique et esthétique. La seconde raison, plus élaborée, est que la démarche de Twombly, derrière son apparente naïveté, renvoie au questionnement intellectuel que je me propose de développer sur la nature du signe, de la trace et de l'écriture.

Twombly, en dessinant ou en peignant laisse à sa seule main la responsabilité de la ligne. A ce titre, toujours pour Roland Barthes parlant du travail de Twombly :

« (...) l'œil, c'est la raison, l'évidence, l'empirisme, la vraisemblance, tout ce qui sert à contrôler, à coordonner, à imiter, et comme art exclusif de la vision, toute notre peinture passée s'est trouvée assujettie à une rationalité répressive. D'une certaine façon, Twombly libère la peinture de la vision, défait le lien de la main et de l'œil. »

Cet abandon de l'œil affranchit radicalement le dessin comme activité graphique du disegno comme principe raisonné de la peinture qui prévaut depuis Alberti, Vasari ou Roger de Piles. On peut même aller plus loin en parlant du geste dans son ensemble, à partir des grands formats et de la série *Landscape*, Twombly libère la main du *ductus* et se réduit ainsi à la trace impulsive. Ici le rythme se définit comme la mise en forme d'un flux, d'une matière brute indistincte et mouvante. Et le rythme se situe sans doute à la genèse de la peinture et de l'écriture. En ce sens où la peinture et l'écriture auraient commencé par un même geste non figuratif et non sémantique, qui était simplement rythmé. Pour reprendre les expressions de Richard Leeman :

« Cryptogramme de l'ineffable, hiéroglyphe de l'expérience vécue, le gribouillis de Twombly se situe à cette origine, avant la distinction entre écriture et dessin, en ce fond dont parle Klee où ces pratiques sont encore consubstantielles, rendue à cette force minimale en deçà de laquelle il n'y aurait rien qui puisse s'exprimer. Le gribouillis est le rythme fondamental de l'artiste. » [4]

Le rythme, d'une part, défini comme la mise en forme dans l'espace du flux des émotions brutes de l'artiste, jusqu'ici éclaté sur toute la surface, en devient une véritable ponctuation et montre de manière plus manifeste que le geste qui produit une forme dans l'espace s'inscrit nécessairement dans le temps. La ligne est dès lors plus nettement historicisée, ce que l'artiste décrit lui-même de la manière suivante : " Chaque ligne est l'expérience réelle de son histoire personnelle". On peut dire que si Twombly demeure toujours dans cette zone indéfinie entre écriture et dessin, il quitte le registre de l'automatisme psychique pur, c'est-à-dire du gribouillis expressif, pour entrer dans celui d'une activité sémiographique, d'une syntaxe, bref d'un système de signes.

Twombly renaît au langage, et les mots apparaissent dans sa peinture parmi d'autres signes. Aussi, il est possible de considérer les mots indépendamment de leur sens, pour leur substance graphique : une ligne ouverte non descriptive, une arabesque. Cette dimension graphique, non linguistique appelle une distinction entre le signe intransitif, pur graphisme, trace ou marque jouant sur une surface où il est posé, ou sur un plan qu'il constitue, et le signe transitif, signe de quelque chose parfois pictogramme ou idéogramme. En ce sens, à la transitivité de l'acte d'écrire, Twombly oppose le geste, c'est-à-dire comme le souligne Barthes :

« quelque chose comme le supplément d'un acte : le geste c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresseuses qui entourent l'acte d'une atmosphère. Distinguons donc le message qui veut produire une information, le signe, qui veut produire une intellection, et le geste, qui produit tout le reste, sans forcément vouloir produire quelque chose. » [5]

Cette intransitivité de l'écriture - de sa substance graphique, de sa ligne - est la même que celle du gribouillis, en ce fond où écrire et dessiner sont deux pratiques indistinctes qui tiennent d'abord au geste, à son plaisir, on pourrait même dire à sa jouissance, de la sécheresse de la mine de plomb à la sensualité de la craie grasse.

Le fondement du travail de Twombly procède d'une réappropriation de l'espace et du corps. La définition inaugurale de la ligne comme "expérience concrète de son histoire propre" amplifie le lien entre le geste, l'espace et le temps. Notamment sur les grands formats où le champ de vision de l'artiste engage totalement son corps dans la toile. Les circonvolutions de Twombly relèvent du travail de possession de l'espace et du temps par la ligne, de mise en forme du flux mouvant de son

psychisme. Suivant un mouvement rectiligne et répétitif, précisément cyclique, le tracé fait retour sur l'axe où il se déroule littéralement. Ce déroulement constitue un stade plus formé de l'historicisation de la ligne : il y a ici plus nettement un début et une fin de l'action, un récit de la ligne ancré dans la temporalité de l'exécution. Ce rythme du flux de l'artiste excède désormais la seule trace : dans ces œuvres, la ligne exprime autant son histoire intrinsèque qu'elle la raconte.

De quel geste s'agit-il ici ? On peut penser qu'il ne s'agit plus ici de celui de l'homme moderne qui a pris prétexte pour concevoir sa main comme médium de sa pensée créatrice : celui-ci est en réalité le fait d'un corps qui ignore non seulement sa séparation d'avec une âme mais d'avec le monde et qui est tout à la fois présence humaine et résonance au monde. On comprend là que l'entreprise de Twombly qui se joue des frontières entre image dessin et écriture constitue pour moi un point d'insertion fondamentale pour ma démarche. J'y trouve là une raison suffisante et nécessaire qui justifie ma reconstruction artificielle des archaïsmes primitifs liés à l'écriture. Artifice du travail plastique qui seul peut rejouer en même temps et dans le même espace, la naïveté spontanée et instinctive de la trace primitive reliée à l'exégèse et la haute élaboration intellectuelle qui nous renvoie à notre statut complexe de sujets dépositaires de toutes les traces qui ont été formées. En nous se fossilisent tous les temps de l'écriture, c'est ce processus de fossilisation que j'essaie de faire apparaître dans cette série LOGOMACHIE, tout en sachant, on l'aura compris que cela est impossible puisque toute trace, et c'est là l'ontologie paradoxale de la trace, tend à s'effacer, même si l'homme s'inscrit corps et âmes dans ce paradoxe en le refusant. Ce pourquoi il crée et continuera encore de créer.

Après cette présentation de la série Logomachie et de ses présupposées afférents aux notions de geste, de signe, de trace et d'empreinte. Je vais à présent revenir sur l'intitulé premier de mon intervention "les mots dans l'art". Pourquoi cette formulation « les mots dans l'art » ?

Il s'agit ici de démontrer comment les mots pénètrent dans le tableau mais n'y pénètrent pas uniquement sous la forme explicite d'un sens mais aussi sous la forme implicite d'un graphe. La vision d'une image et la lecture d'un texte entraîne le spectateur dans deux modes distincts de décodage. Le premier mode, celui de l'image laisse l'interprétation ouverte et permet une libre activité mentale et sensorielle, tandis que le second impose au lecteur un parcours déterminé par l'ordre des lettres. En fait en procédant à l'effraction des mots dans l'art, il s'agit de mêler l'espace de l'image à celui de l'écriture et de la lecture et de générer délibérément une collision entre ces deux modes d'appréhension. Les œuvres qui procèdent de la sorte soulignent que l'écriture est un langage visuel qui s'adresse tant à l'œil qu'à l'esprit. La distinction entre le texte et l'image est effacée, ce qui donne naissance à une forme hybride. Il y a bien sûr une longue histoire du rapport entre l'art et les mots que je ne ferai pas ici, mais je préciserai tout de même qu'au début la fonction des mots dans l'art est celle du sens. C'est le cas par exemple du texte que Fra Angelico introduisit dans son annonce et qui sert à souligner le message divin que l'image illustre. De la même manière, l'homme représenté par Dürer sur une gravure de 1526 pourrait être n'importe quel érudit si le texte - *Erasmii Roterodami* - ne nous livrait l'identité d'Erasmus de Rotterdam. Puis vient le temps du détournement du sens au 20ème siècle avec les surréalistes qui se servent des mots dans les tableaux pour brouiller les codes jusqu'à la fameuse et célèbre proposition de Magritte intitulée *Ceci n'est pas une pipe*. Enfin, c'est l'art proprement conceptuel qui s'approprie les mots en se détournant de l'image pour créer un art qui s'appuie sur cette image particulière qu'est le concept. L'art conceptuel jouant précisément de cette ambiguïté du concept comme image qui n'en est pas vraiment une puisqu'elle s'appuie sur des mots et des définitions.

Ce qui m'intéresse ici, c'est de m'inscrire pleinement dans cette problématique, notamment avec la série RECENSION, en abandonnant les rapports linéaires, hiérarchiques et ségrégationnistes entre lecture et écriture, ainsi qu'entre perception et lecture, qui sont caractéristiques de la pratique habituelle. Ce que je tente de réaffirmer, à nouveaux frais, c'est la recherche de la création d'un espace topographique spécifique, un espace dans lequel l'écriture est coupée de son rôle purement verbal et expérimentée en tant que phénomène à la fois verbal et visuel. Il s'agit donc de transgresser ces protocoles tout en s'appuyant sur les modes de fabrication, les manuscrits, les

commentaires et les illustrations qui président à ces mêmes protocoles. C'est d'une transgression de l'intérieur dont il sera question.

Dans la série RECENSION ce qui se figure c'est donc bien l'histoire d'un texte telle qu'elle se conçoit objectivement et subjectivement. Objectivement, c'est-à-dire dans l'histoire des savoirs qui se comprend ici comme une archéologie, succession d'éditions, de commentaires et d'illustrations qu'a pu susciter un texte ; et subjectivement dans la mesure où la rencontre avec un texte ou une œuvre est toujours une expérience, un moment existentiel qui marque le cours de notre existence. C'est pourquoi ce sur quoi je vais insister aujourd'hui, c'est la figuration plastique et les implications qu'engendrent ce double rapport au texte. Il y a en effet une transgression du sens et du langage qui les propulse dans le champ de l'image et du regard car ce qui reste d'une lecture, d'un livre ou d'une œuvre, au delà d'une connaissance abstraite, c'est aussi, et peut-être d'abord, une image mentale qui se nourrit du moment de la lecture. L'acte de lire est bien l'incarnation d'un texte dans l'existence d'un sujet. C'est ce rapport charnel que je tente de figurer. Je me situe donc sur le fil ténu qui sépare et relie en un mouvement continu; d'un côté la recension érudite de l'image mental auxquels les textes nous renvoient ; et de l'autre un souvenir de lecture, une émotion, une impression intellectuelle qui replonge chaque lecteur au cœur de sa propre existence. Les livres seraient alors comme des pierres que l'on dépose sur le chemin pour témoigner que nous sommes effectivement bien passés par là. En ce lieu et ce moment de notre vie où l'intelligible se mêle complètement au réel. Il y a donc une image personnelle qui vient transcender la compréhension et l'analyse livresque des textes sur lesquelles je travaille. Et l'on rejoint là, par un autre biais, la problématique de la série Logomachie. C'est la question de l'empreinte et de la marque du temps que nous retrouvons et abordons par l'autre versant de mon travail. Celui du livre, du texte constitué et culturellement consacré, un texte déjà là à partir duquel il va falloir créer une image.

Pour faire le lien entre toutes ces dimensions, le passage du temps, le témoignage écrit de ce passage et sa figuration par les mots et le texte, j'en viens maintenant à une deuxième référence qui a beaucoup compter dans la mise en forme plastique et théorique de ma recherche, à savoir l'œuvre d'On Kawara.

On Kawara est cet artiste conceptuel américain, d'origine japonaise, qui à mon avis a mis en œuvre de la manière la plus radicale qui soit la problématique entre la trace écrite et la question du passage du temps. A ce titre, j'avancerai cette affirmation préalable qui consiste à dire qu'On Kawara est plus qu'un artiste conceptuel puisqu'il a fait de son existence tout entière une performance conceptuelle.

On Kawara est connu pour ces Dates painting, à savoir des dates qu'il reproduit sur de toiles de format plus ou moins grand. Ces Dates painting peintes à la main en une journée donnent un aspect purement mécanique et neutre, sans affect, et se propose de figurer le passage du temps dans ce qu'il a de plus abstrait : une date. C'est le travail de l'artiste dans sa durée qui est rendu ici dans l'absolue sécheresse de la date peinte qui marque le temps du jour qui s'écoule au même rythme que sa marque calendaire s'inscrit dans la matière et se fige en un processus de fossilisation propre à l'image. L'appréhension conceptuelle du temps, des lettres et des chiffres qui forment une date, est redoublée et incarnée par le travail de l'artiste ; une date faite d'acrylique, peinte à la main en un jour.

Mais la démarche d'On Kawara ne s'arrête pas là, puisqu'il envoie aussi des télégrammes pour signifier l'heure de son réveil. Il envoie des cartes postales des quatre coins du monde pour témoigner de ces déplacements et pour montrer qu'il est toujours en vie "I'm still alive". Il tient un registre des personnes qu'il a rencontré dans la journée. Il récolte les articles de journaux des pays dans lesquels il se trouvent les jours où il ne peint pas ses Dates painting, ou encore il entreprend de compter dans d'énormes registres l'écoulement des années "one million years". Il photocopie le plan des villes où il se rend et y figure ses parcours au crayon rouge (j'y reviendrai tout à l'heure à propos de ma série "lignes d'erre").

Il entreprend donc une enquête sur les figurations humaines du temps, c'est-à-dire conceptuelle et réussit le tour de force de nous plonger, par une expérience esthétique dans un vertige métaphysique quant à ce rapport particulier que nous entretenons avec le temps. Le travail d'On Kawara réussit ce tour de force monumental : une incarnation conceptuelle du temps par le moyen de la trace écrite.

Quel rapport ce travail entretient-il avec ma démarche ? Ce que propose On Kawara c'est une figuration de sa vie via les différentes marques du temps. Ce que je me propose de restituer dans la série RECENSION, c'est ma vie parmi les livres. Le travail d'On Kawara m'a révélé cette chose. Par delà la philosophie, le symbole et le concept sont peut-être les moyens les plus sûrs pour amener une figuration existentielle de l'expérience humaine de la finitude. J'ai choisi, pour ma part, de prendre au mot et de m'engouffrer dans cette affirmation paradoxale : la vraie vie est dans les livres, dans les mots et dans le texte. Pour autant qu'on en comprenne ou qu'on essaie d'en comprendre tous les tenants et les aboutissants. J'ai découvert que le rapport au livre, considéré comme un éloignement, une mise à distance du réel, était en fait ce qu'il y avait de plus proche de ce même réel. Ceci est une évidence pour quiconque a étudié et pratiqué sérieusement la philosophie. Mais le travail d'On Kawara fait se rejoindre la difficile élaboration conceptuelle du réel et le choc esthétique que produit le travail artistique. Au delà de la célèbre injonction nietzschéenne et de son côté déclamatoire, j'ai découvert qu'on pouvait réellement faire de sa vie une œuvre d'art, ce qu'a fait On Kawara. Et c'est ce que j'essaie de faire avec mes propres réquisits, tout en restant extérieur à toute manifestation expressionniste, ou pire pathologique, dans la mesure ou la froideur incarnée de l'œuvre d'On Kawara rejoint et épouse la froide neutralité des textes et des documents, *ready made*, que j'utilise dans ma série Recension. J'ai donc aussi appris avec On Kawara, par delà Duchamp, que pour faire une œuvre on pouvait prendre une matière déjà disponible. En l'occurrence, en ce qui me concerne, les livres parmi lesquels je vivais.

Certes on peut voir dans ces démarches une autre forme de pathologie. Mais plus sérieusement, j'ai découvert qu'il était possible de communiquer esthétiquement une expérience qui a priori relève de l'intelligible. Cette vie de lecteur et ces expériences de lecture qui se montrent dans mon travail sont en réalité des phénomènes de bibliothèque certes mais qui renvoient au phénomène de l'existence en un vaste métabolisme qui englobe la représentation du monde et la trace que nous voulons y laisser par la vaste et complexe imprégnation de l'empreinte que d'autres ont laissé en leur temps à travers leurs livres et leurs écrits. On retrouve ici la problématique archaïque de la série LOGOMACHIE qui se transforme en ce qu'elle a de plus éloignée et en même temps de plus proche, le commentaire des traces successives que les hommes ont laissé à travers leur écrits. Traces qui viennent se superposer de manière palimpsestueuse. Textes qui se créent et se diffusent par recouvrements successifs comme la trame du monde se figure par les traces immémoriales qui le recouvrent jusqu'à en constituer la teneur. Il y a là un cercle qui se forme où les deux extrémités, comme il se doit, se rejoignent et se font face. D'un côté la chaleur et la prégnance matérielle de la main ou de l'outil qui s'enfoncent dans la matière pour faire sens ; et de l'autre la froideur conceptuelle du signe objectif qui s'accumule dans les textes et les bibliothèques pour faire sens. C'est sans doute de la prise de conscience de cette double imprégnation qu'est née ma démarche plasticienne. C'est entre ces deux extrêmes qui se touchent, et finalement se pénètrent, qu'il faut comprendre mon travail.

C'est dans ce parcours qui nous mène du complexe au primitif de l'intelligible à l'archaïque, de l'esprit et du concept au corps brut et au geste que ma dernière série intitulée LIGNES D'ERRE se conçoit. Concrètement, j'ai entrepris de tracer sur la toile et sur le papier mes déplacements quotidiens. Ou plus exactement le souvenir que j'en garde. Déplacements qui renvoient aux lieux dans lesquels je vis, ceux où j'ai vécu, les endroits où je travaille, où je me promène, bref tous les lieux où je me suis rendu et où je dois me rendre pour une raison ou une autre.

Pourquoi cela ? L'idée m'est venue pour des raisons plus ou moins prégnantes ou diffuses, explicites ou implicites. Un goût pour la figure de l'errance qu'elle soit concrète ou abstraite. Goût qui se manifeste par ma façon d'être au monde mais aussi par les écrits qui m'ont donné ce goût, on

en revient toujours à la littérature. L'histoire littéraire est remplie de ces errances Don quichotte est un errant, le capitaine Achab en est un autre, Hamlet invente une forme d'errance métaphysique, en passant bien sûr par Ulysse, mais aussi le Bardamu de Céline, le Roquentin de Sartre, le Molloy de Beckett, ou encore Pessoa et bien sûr Borges errants intranquilles parmi les livres comme autant de figures de l'errance moderne. Bref le thème de l'errance est au fondement de la littérature et de la question du récit. Pour autant que l'on considère le récit comme une trace, une empreinte, qui se doit d'être historicisée, de l'errance d'un homme, un héros, un groupe, un peuple, empreinte d'un récit qui deviendra la marque d'un temps.

Partant de cette figure de l'errance qui peut être une clé pour appréhender mon travail, j'ai voulu, dans la série LIGNES D'ERRE déconstruire le procédé. Prendre à rebours cette idée d'un trajet qui se figure en mots et en texte en me demandant si l'on pouvait donner à voir une errance pure, celle qui s'origine en deçà des mots et qui se résout par delà le récit. J'ai voulu figurer dans cette dernière série non plus une errance parmi les livres ou les mots mais une errance qui pouvait se comprendre comme un déplacement lorsque le langage n'est plus, lorsque la possibilité du récit s'est tarie.

Comment rendre plastiquement la marque de ce langage du déplacement, et au fond de la fuite, qui se met en branle lorsque les mots ne suffisent plus alors que précisément l'ensemble de ma démarche porte sur les mots, le texte et l'écriture ? Comment parler de ce moment où comme le dit Mallarmé la chair est triste parce que tous les livres ont été lus ? Telles sont les questions auxquelles j'ai essayé de me mesurer. Il ne faut pas y voir là une démarche existentielle exacerbée mais plutôt une recherche sur ce qui se passe au delà du langage. Un au delà du langage qui renvoie encore une fois au corps, la problématique de ma série Logomachie n'est pas loin mais cette fois-ci ce n'est plus la main qui déploie sa pulsation, c'est un corps qui se déplace.

C'est en étudiant l'entreprise mise en place par Fernand Deligny que j'ai trouvé l'esquisse d'une réponse et d'une solution à mes questions. Et plus précisément autour de son concept de lignes d'erre qui donne le titre de ma série et que je tire, sans modification, de l'oeuvre de Fernand Deligny. Deligny est cet éducateur qui, dans les années 60-70 a entrepris un travail d'accueil, d'accompagnement et de recherche avec des enfants psychotiques, atteint notamment d'autisme. Les différents centres qu'il a créé ont été des lieux d'expérimentation, de prise en charge, de soin, de relation avec ces enfants qui se situaient hors de toute norme référencée. L'une des inventions les plus fortes de Deligny a été la ligne d'erre. Très simplement, avant d'aller plus loin, une ligne d'erre est le trajet quotidien d'un enfant qui est figuré sur une carte par les éducateurs. Pour précision, si je me suis approprié ce concept de Deligny, c'est pour essayer d'en élargir la portée. Il ne s'agit pas ici d'un jeu intellectuel qui ferait peu de cas des graves questions que sont l'autisme et les psychoses infantiles. Ma problématique, plus générale, est d'évaluer en quoi les déplacements quotidiens d'un homme, pris au sens générique, disent énormément de choses au delà du silence qu'ils imposent et qui les impose. Deligny lui-même ne pensait pas autrement puisque quand il évoque ces lignes d'erre, il inclut dans ces parcours le personnel d'encadrement de ses centres, ainsi que lui-même bien sûr.

Le travail cartographique de Deligny a commencé de la manière suivante. En 1969 il s'entretient avec un éducateur pris d'angoisse devant l'impuissance qu'il éprouve face aux comportements violents et à l'hermétisme des enfants dont il a la charge. C'est alors que Deligny lui répond "fais des cartes". C'est ainsi qu'est née l'idée des lignes d'erre. Comme je le disais plus haut, le principe est simple : plutôt que d'inciter les enfants mutiques à parler, il s'agit de retranscrire sur de grandes feuilles de papier leurs déplacements. Pour Deligny, il s'agit de canaliser le langage dans le geste et dans la trace.

Par suite, l'image mouvante obtenue par superposition des cartes, reproduites sur des calques par Deligny et son équipe, restitue les variations des déplacements ainsi que les vibrations, les élans. Aussi comme le souligne Deligny, le geste de tracer comme le corps tracé est commun, a-subjectif, la main devient attentive à ce qui échappe au regard.

« Avec ces cartes il s'agit d'apprendre à voir ce qui ne nous regarde pas, je veux dire ce qui n'intéresse pas, à première vue, ni "je", ni "il" » [6]

On remarquera au passage que la pratique du gribouillis de Twombly qui s'abandonne à la main au delà du regard est très proche.

De la même manière, Jean Paul Sartre formulait la même idée en note d'un texte sur Francis Ponge :

« Tant que Dieu vivait, l'homme était tranquille : il se savait regardé. Aujourd'hui qu'il est seul Dieu et que son regard fait éclore toute chose, il tord le cou pour essayer de se voir. » [7]

On comprend ici que la ligne d'erre trouve un point d'ancrage universel dans la volonté qu'a l'homme de se figurer son existence lorsque plus personne n'est là pour la dire ou la raconter. Dans le même ordre d'idée Deleuze et Guattari publièrent *Rhizome* en 1976 repris par la suite dans *Mille Plateaux*[8] ; l'année de la parution des *Cahiers de l'immuable* dans lesquels Deligny relate son expérience de la ligne d'erre, leur critique de la psychanalyse s'appuyait directement sur l'invention de Deligny. Deleuze y revient 15 ans plus tard dans un texte intitulé *Ce que les enfants disent*, repris dans *Critique et Clinique* [9] .

« Rien n'est plus instructifs que les chemins d'enfants autistes, tels que Deligny en révèle les cartes, et les superpose, avec leurs lignes coutumières, leurs lignes d'erre, leurs doubles, leurs repentirs et rebroussements, toutes leurs singularités.(...) Une conception cartographique est très distincte de la conception archéologique de la psychanalyse. Celle-ci lie profondément l'inconscient à la mémoire : c'est une conception mémorielle, commémorative, monumentale, qui porte sur des personnes et des objets. (...) Au contraire les cartes se superposent de telles manières que chacun trouve un remaniement dans la suivante, au lieu d'une origine dans les précédentes : d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des *déplacements*. »

On ne saurait mieux signifier cette idée qui m'est chère. A savoir que ce qui se joue dans mes lignes d'erre, les miennes, ce n'est pas uniquement la mémoire de mes trajets mais plutôt une manière d'être au monde qui renvoie tout un chacun à ses propres déplacements. On comprend alors en se remémorant ses petits trajets à soi que l'espace est inscrit dans notre corps bien plus profondément que les mots que nous employons pour retranscrire ce que nous avons fait, il y a deux jours, une semaine, un an, dix ans. La ligne d'erre est la marque de notre inscription dans un espace-temps fragmenté et fragmentaire, elle nous fait prendre conscience de ce que c'est que de se déplacer et ce que cela signifie. Chacun peut en faire l'expérience, c'est une gymnastique très révélatrice sur la place que nous prenons dans le réel mais plus encore, et c'est ce qui m'intéresse, de la place que ce réel nous octroie.

À ce titre, la légende des cartes de Deligny (puisque Deligny légendait ses cartes), tout comme mes légendes à moi, qu'on peut voir dans mes livres, n'éclairent pas les cartes. Elles redoublent leur ambiguïté, renvoient les questions à de vaines catégories, c'est pourquoi la neutralité des infinitifs qui constituent les légendes prend tout son sens, il s'agit là de déplacements catégoriels qui nous concernent tous mais nous affectent singulièrement. Comme le dit Deligny lui-même :

« Se peut-il qu'à force de les suivre, ces erres là, trajets ou gestes dont le projet nous échappe, de les suivre de l'œil et de la main, se fraie un voir qui percerait cette taie langagière dont notre regard hérite dès notre naissance et certains disent bien avant, nous y sommes à cette œuvre là » [10]

Trois choses fondamentales se jouent dans la série LIGNES D'ERRE, trois choses qui résonnent et font écho à toute ma démarche.

1/ C'est le corps qui se fait écriture par ses déplacements. C'est donc une existence qui invente sa propre trace. A travers les lieux d'errance, dont les livres et les mots font partis

2/ L'écran de l'image écrite, dont nous parlions au début de cet exposé, c'est le réel qui se trouve redoublé comme dans tout processus scripturaire. Dépositaires de la trame du monde comme recouvrements successifs de traces, nous venons y ajouter notre empreinte participant ainsi à cette teneur du monde qui nous soutient en retour comme système de signes à déchiffrer. 3/ Cette opération de présence au monde se joue dans le passage de la chose la plus concrète, le déplacement d'un corps, à ce qu'il y a de plus abstrait la figuration pure de la ligne pure. La toile est l'ultime réceptacle de cette opération.

Et au fond cette dernière série, qui est comme un aboutissement, peut se comprendre comme un principe d'exténuation puisqu'elle s'aventure là où les mots ne portent plus, ou ne portent pas encore. Cette série pourrait contenir toutes les autres, elle serait, dans son apparente étrangeté

plastique relativement aux autres séries, l'ensemble de tous les ensembles dans la mesure où c'est ici que la ligne pure de l'écriture contient le plus de choses, et donc se fossilise à outrance, et se charge du poids de la trace, du geste et de l'empreinte.

Le cercle se referme, partant d'un langage premier, celui du corps, pour aboutir au langage dernier, la ligne qui contient en sa simplicité de trace toute une part d'existence. Que le langage soit notre monde peut nous aveugler sur certains de ses effets qui ne sont ni des effets de vérités ni des effets de réalité mais des effets de maîtrise. D'où la nécessité de prendre ses distances pour percevoir les effets de ce langage là : celui qui fonctionne à l'intérieur de toutes les forteresses. À travers cette idée d'une effraction des mots dans l'art, puis de cette volonté de faire s'entrechoquer et se confronter les notions de texte, d'écriture, de signe, de trace et d'empreinte, c'est à la déconstruction de cette forteresse que l'on se propose de participer.

De l'errance d'une main sur la toile qui s'emploie à graver les mots d'un sens qui s'efface dans ma frénésie logomachique, en passant par le chemin complexe d'une vie qui se dessine à l'intérieur des livres et que mes recensions s'emploient à rendre visible, jusqu'à ces cartes d'errance d'une existence qui se déploie au delà du langage comme une traversée d'espaces que l'on sculpte de nos pas pour témoigner de la trace que ces mêmes espaces nous ont laissé en retour ; j'espère que l'on aura saisi l'esquisse de ma démarche que j'ai tenté ici de vous exposer.

Notes

[1] In *Fictions*, Folio, Gallimard pp

[2] A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, 1964, t.I *Technique et Langage* p.262 et p.272

[3] Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 143-144.

[4] *Peindre, Écrire*. Éditions du Regard, Paris, 2004.

[5] À propos des textes de Barthes sur Twombly, voir Richard Leeman, " Roland Barthes et Cy Twombly : le champ allusif de l'écriture", *Rue Descartes* n° 34, PUF, Collège international de philosophie, 2002.

[6] Cahiers de l'immuable/3 P. 5

[7] Jean Paul Sartre, "L'homme et les choses", paru dans *Poésie 44*, et repris dans *Critiques littéraires. Situations*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1947, p.277.

[8] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

[9] G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Minuit, 1993, p. 83-84.

[10] *Cahiers de l'immuable/1*, Voix et voir, *Recherches* n°18 Avril 1975