

Revue de pensée
des arts plastiques

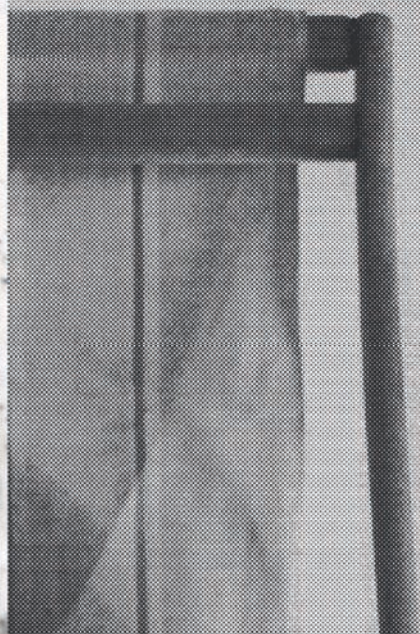
La Part de l'Œil

numéro 35 • 36

2021 • 2022

Dossier

André Leroi-Gourhan et l'esthétique
Art et anthropologie



publié avec le concours de la Fédération Wallonie-Bruxelles
du Service public francophone bruxellois (COCOF)
de la Fondation Universitaire de Belgique
et du Fonds national de la Recherche scientifique
Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles



Revue annuelle de pensée
des arts plastiques

La Part de l'Œil

numéro 35 • 36

2021 • 2022

Dossier

André Leroi-Gourhan et l'esthétique
Art et anthropologie

La revue *La Part de l'Œil* a été créée en 1985 par Luc Richir et n'a eu de cesse, depuis sa création, d'ouvrir ses colonnes aux chercheurs avec lesquels elle partage une commune passion pour les œuvres, leurs logiques d'élaboration et le désir d'aborder ce qu'elles ont de plus irréductible.

Comité de rédaction :

Luc Bachelot	Maud Hagelstein
Corinne Bonnetain	Anaël Lejeune
Dirk Dehouck	Lucien Massaert
Éliane Escoubas	Chakè Matossian
Murielle Gagnebin	Aram Mekhitarian
Bruno Goosse	Olivier Salazar-Ferrer

Comité de lecture :

Philippe Armstrong	Thierry Lenain
Yve-Alain Bois	Danielle Lories
Adriano Duarte Rodrigues	Pierre Rodrigo
Filippo Fimiani	Maria Stavrinaki
Michel Guérin	Rudy Steinmetz
Kathia Hanza	Tristan Trémeau
Jean-Claude Lebensztejn	

Diffusion et distribution : "Pollen Diffusion", 93260 Les Lilas, France
Contact : libraire@pollen-diffusion.com

La Part de l'Œil
Rue du Midi 144 – 1000 Bruxelles
E-mail : info@lapartdeloeil.be
Site : <http://www.lapartdeloeil.be>

T.V.A. n° BE 0441-637-337

Couverture : Bruno Goosse, *Atmosphère protectrice*, 2020 © Bruno Goosse

Mise en page : Anne Quévy

ISBN 978-2-930174-54-9
© La Part de l'Œil, 2021

Dossier : André Leroi-Gourhan et l'esthétique

Art et anthropologie

Dirk Dehouck	Liminaire – du symbolique à l'esthétique	7
André Leroi-Gourhan	La vie esthétique et les domaines de l'esthétique	27
Philippe Soulier	Une anthropologie de l'esthétique chez Leroi-Gourhan	55
Pierre Sauvanet	La part des rythmes chez André Leroi-Gourhan	89
Marc Groenen	La place de l'esthétique dans l'anthropologie d'André Leroi-Gourhan	99
Jean-Christophe Bailly	Le Chatolement du sens André Leroi-Gourhan au Japon	119
Bruno Goosse	Atmosphère protectrice	127
Ségolène Lepiller	André Leroi-Gourhan et l'art paléolithique : un "moment sciences humaines" en préhistoire ?	139
Muriel van Vliet	La morphologie selon André Leroi-Gourhan	149
Michel Guérin	Les gestes actés (la fonction de poser)	165
Chakè Matossian	Le goût des pierres	181
Élise Lamy-Rested	Vie technique et techniques de sur-vie L'homme dé-formé par la technique	197
Amélie Bonnet Balazut	Une esthétique de la vie	215
Jorge Léon & Caroline Lamarche	Incandescences : retours vers notre futur	239
Maria Stavriniaki	Stupeur : commencement et fin de l'histoire De Pasolini à Leroi-Gourhan, c. 1950-1960	249
Philippe Grosos	Participation et présence Réflexions à propos de l'art paléo- et néolithique	265
Rémi Labrusse	Politique et poétique de la préhistoire Traces sur le chemin de Max Raphael	291
Léa Falguère & Ârash Aminian Tabrizi	Dessins – Entre ici et là, la <i>ressouvenance</i>	325
Léa Falguère	"Corps interprétants" La métaphore corporelle comme approche de la peinture	337
Renaud Ego	Soutenir le regard de la peinture	347
Hélène Ivanoff	Polysémie et expographie d'une collection Les copies d'art préhistorique de l'Institut Frobenius de Francfort-sur-le-Main	363
Matthew Vollgraff	L'arc de l'histoire De l'anthropologie diffusionniste à la morphologie des cultures	379
Anne Boissière	Le corps scénique ou la condition théâtrale du corps joueur	401
Helmuth Plessner	De l'anthropologie du comédien	419

“Corps interprétants”

La métaphore corporelle comme approche de la peinture

Léa Falguère

L'on aura maintes fois souligné l'absence de figures humaines parmi les espèces représentées dans l'art pariétal du paléolithique. Non seulement ces figures sont rares, mais lorsqu'elles apparaissent c'est moins par identification d'un corps individué que d'un point de vue négatif, selon des zones d'entrelacs figuratifs dans lesquels les espèces animales sont hybridées, ou encore par accumulation de fragments disséminés à travers la succession intestine des parois – empreintes de mains, pieds moulés au sol, griffures, labyrinthes digitaux, vulves gravées dans la roche, tracés épars sillonnant les galeries çà et là. Tout se passe comme si ce corps était l'objet fuyant de toute délinéation formelle, comme s'il échappait par bribes tâtonnantes, traces et membres tronqués, à toute prise, délimitation de contours qui le retiendraient dans son entièreté anatomique.

Faut-il y comprendre que l'homme – sur cette scène ouverte, ce seuil imaginaire d'un premier geste imageant – n'ait pas éprouvé le besoin de s'identifier ou, pourrait-on dire, de se “spécifier”, au double sens de se mentionner et de se distinguer comme espèce ? Son absence figurative nous interpelle d'autant plus qu'elle ne concerne au Paléolithique que l'art pariétal – c'est-à-dire souterrain, interne, loin du jour – et non l'art mobilier pour lequel on retrouve au contraire des figures humaines plus complètes, comme si celles-ci ne pouvaient apparaître qu'à l'air libre. À cet égard, on pourrait supposer avec Marie-José Mondzain que, si les empreintes de mains constituent de premiers “auto-portraits”, c'est au sens où elles seraient liées à « l'impossibilité fondatrice de se voir soi-même » – les parois constituant ainsi, en même temps que le “mur du monde” sur lequel l'homme se maintient, un *miroir non spéculaire*¹.

C'est ici l'hypothèse de Jean Louis Schefer qui me retiendra pourtant. En supposant que l'ensemble du réseau figuratif repose, précisément, sur cette défaillance d'une représentation “pleinement configurée” du corps humain – c'est, écrit-il, qu'il « n'est pas défini par sa forme mais *dans sa*

gestuelle [...], *il est affecté d'états anamorphotiques*² » – Schefer présume quant à lui que ce serait la caverne entière, dans sa configuration de cavité, qui serait pensée et marquée comme l'intérieur d'un grand corps. Si le corps humain ne peut constituer l'objet de la figuration, il en serait ici l'espace et ne serait décelable qu'à l'échelle de sa topologie.

« Le corps humain, enfin, n'est pas une figure : c'est un *interprétant*. Un peu plus, un peu autrement : il est l'espace (sensible, tactile, cénesthésique) dans lequel les figures sont comprises³. »

Au-delà d'une analogie entre l'espace de la grotte et celui d'un “grand corps”, que l'on retrouve déjà esquissée chez l'abbé Breuil et chez Leroi-Gourhan, la notion d’“interprétant” introduite par Schefer me semble mettre le doigt sur un paradoxe plus vaste, qui concerne directement la relation entre “corps” et “figure” en peinture. On serait tenté, à commencer par-là, d'y voir un motif ou l'illustration d'un double mouvement de rassemblement et de dispersion : entre un corps qui ne peut pas tenir comme figure et la figure d'un grand corps qui contient et retient.

Je souhaiterais ici m'appuyer sur l'hypothèse déployée par Schefer. Elle constitue un apport dans la lecture de l'art pariétal en nous permettant d'envisager un “corps-caverne”, mais aussi et par là, elle ouvre à une métaphorique plus globale d'un “corps-peinture”. Mon interrogation se portera donc sur différents modes d'opérativité de la métaphore corporelle et tentera d'esquisser, à travers les écrits de Schefer, quelques motifs ou modèles de corporéités induits par la peinture.

1. Marie-José Mondzain, « Les images qui nous font naître », *Homo spectator*, Montrouge, Bayard, 2013, p. 27-47.

2. Jean Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L. éditeurs, 1999, p. 30.

3. *Ibid.*, p. 51.

En ce sens, je supposerai que la tension qui se joue sur les parois entre *définition d'une espèce* par les délinéations formelles et *diffusion d'un corps* par la foulée des traces et des gestes (qui trouve par ailleurs son écho dans l'organisation spatiale de la caverne, répartie par Schefer entre les "structures lisibles" des zones de composition et des "structures proliférantes", labyrinthiques, d'entrelacs figuratifs) permet de glisser vers une problématique plus générale de la figuration du corps et de l'interprétation de la peinture comme un corps. Tout l'enjeu serait ici d'interroger *les figures de la peinture* qu'implique cette métaphore : à la fois en tant qu'enjeu d'identification symbolique, un "corps" constitue une forme allégorique et synthétique de l'espace signifiant – il en est l'enveloppe globale et englobante – et en tant qu'expérience de l'altérité, il permet de désigner la peinture comme un espace sans contour, toujours singulièrement réélabore par les gestes qui la font, la défont, la commentent et la recommencent.

C'est ici que le nœud problématique du "corps" – sa singulière façon de constituer un *cadre* par la *dispersion de ses traits*⁴ – recoupe celui de la notion de "figure", dont on ne sait trop s'il faut l'entendre comme identification formelle, modèle symbolique ou comme manière d'approcher, concrétion particulière d'un "cas de figure". À ce titre, généraliser la notion de "corps interprétant" va peut-être à l'encontre de ce que l'expression vise à maintenir, a fortiori parce qu'il n'est jamais l'objet désigné en tant que tel par Schefer (le terme apparaît ici et là, selon les formes que lui donnent ses usages et ses lieux d'émergence). Mais il me semble néanmoins possible de tirer quelques lignes directrices à la lecture de ses écrits, moins pour trouver un référent à cette métaphore que pour en dégager des pistes de travail, des modalités d'approches ou, pour ainsi dire, des façons d'"entrer" dans la peinture.

1. Du geste à la métaphore

« Qu'est-ce qu'une figure ? » est une question constamment reformulée, déplacée, élargie à mesure de son insistance, à travers les ouvrages de Jean Louis Schefer. Dans ses écrits sur les grottes ornées du paléolithique (notes de terrain et articles recueillis dans *Questions d'art paléolithique*, 1999), la question y est peut-être plus "énigmatique" encore que dans ses autres textes. Non parce qu'il s'agirait de chercher dans l'art pariétal une fonction ou un motif premier de la figuration, mais parce que la distance temporelle qui sépare ces figures peintes de notre regard y exacerbe le manque éprouvé par tout historien d'un "fonds" symbolique à partir duquel il serait possible de leur reconstruire une fonction ou une signification définie. Aussi, si comme il l'écrit, « les problèmes posés par la préhistoire sont l'agrandissement de toutes les difficultés que nous posent les analyses d'œuvres en général », c'est au sens où la capacité des figures à s'« innocenter de leurs contenus » (idéologiques, rituels, référentiels) y est augmentée, disproportionnée par l'ampleur même de la distance d'où elles nous parviennent et d'où elles nous restituent seulement « par leur forme, leur

matière, leurs caractères ce qui les constitue en tant que telles comme fait de pensée en dehors du langage⁵ ». À cet égard, cette approche a un intérêt éminemment "plastique"⁶, mais c'est d'abord parce que Schefer y propose une lecture du "corps" à l'endroit même où il est le lieu d'une défaillance figurative qu'elle retiendra ici mon attention.

On pourrait commencer par formuler ainsi le paradoxe : d'un côté, ce grand "corps" de la caverne se présente comme ce qui se distingue de la figure ou ne pourrait être saisi, retenu, par la figuration (le corps « n'est pas une figure : c'est un *interprétant* » et c'est en tant que tel qu'il excède ses formalisations) et, d'un autre côté, il opère bien une forme de "figuration" de l'homme (c'est en tant que tel qu'il est interprétant). Le "corps" de la caverne n'est pas seulement la part exclue, négative, du réseau figuratif, il y participe activement et affecte sa configuration. C'est ici l'une des principales accentuations de Schefer par rapport à Leroi-Gourhan : s'il s'accorde avec lui sur le fait que les figures n'ont pas une fonction seulement mimétique mais qu'elles forment des structures d'interprétation dont la fonction est *manipulatoire* (elles visent moins à dénoter un "réel" qu'à en reconfigurer, réélabore les formes), cette fonction ne peut cependant se résoudre, selon lui, en l'élaboration d'un répertoire général de signes basé sur une "idéologie" ou une typologie de la grotte. Cet espace a une "personnalité" tant par ses déterminations physiques que par les tracés qui viennent marquer ou plutôt remarquer, signaler, les singularités individuelles de ses parois.

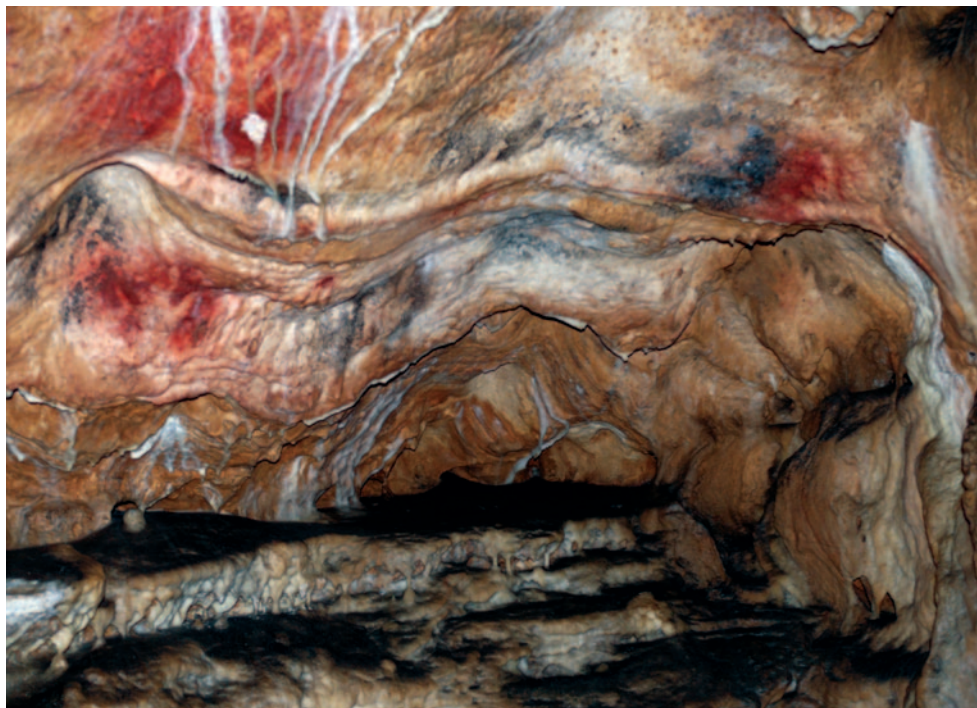
La notion de "corps interprétant" permet de mettre en tension une dimension figurative et une dimension topographique, littérale, de la peinture. L'espace de la peinture est

4. *Ibid.*, p. 27 : « [...] le corps humain est le cadre symbolique de la figuration par l'espace et par la dispersion des traits à laquelle il se prête : le corps humain est une enveloppe, la plus générale, de l'espace signifiant ; il n'en est pas l'objet. »

5. *Ibid.*, p. 87.

6. De nombreuses pistes pourraient être développées sur un versant plastique à partir de l'approche de Jean Louis Schefer. Ses écrits nous permettent notamment (tout particulièrement ici, mais aussi plus largement à travers son œuvre) d'envisager toute une série de rapports entre *figure du corps* et *espace de la peinture*. Si, dans les limites de cet article, je m'en tiendrai à interroger quelques aspects de l'opérativité de la métaphore corporelle en peinture, c'est-à-dire la tendance à supposer une homologie entre l'un et l'autre (l'espace de la peinture étant envisagé d'une certaine façon comme une "figure du corps" par l'intermédiaire des discours qui l'interprètent et la métaphorisent), on pourrait encore retenir des écrits de Schefer de multiples modalités internes à la peinture pour traiter plastiquement de ce rapport. Par exemple : rimes formelles ou résonnances entre une figure peinte et l'organisation globale d'un espace ; adaptation et déformation des figures en fonction des caractéristiques matérielles d'un support ; figures-pivots permettant de passer du corps figuré à ce que Schefer nomme un "corps de significations" ; fonction rythmique des figures dans la composition qui les englobe ; expansion d'une propriété de la figure humaine à l'ensemble de l'espace (la figure n'ayant parfois pour fonction que d'être l'indice d'un mouvement traversant tout l'espace pictural) ; etc. Ces modalités mériteraient d'être développées plus amplement, elles me semblent par ailleurs constituer des ressources fécondes pour la pratique des arts plastiques.

Fig. 1. Sanctuaire des Mains.
Grotte de Gargas (Aventignan,
France). Photographie
Yoan Rumeau.



un *agent* de la figuration au sens où l'ensemble de ses singularités diacritiques – textures locales, techniques utilisées, emplacements – ont un impact à la fois sur le traitement plastique et sur la fonction symbolique des figures (il ne s'agit pas de la même "figure", elle ne fait pas "sens" de la même façon, si elle est gravée ou peinte, tracée sur roche ou sur argile, dans une zone composée ou dans une zone d'entrelacs). Cela implique non seulement une interdépendance entre le réseau figuratif et cet espace-corps (un corps interprétant est ce qui maintient les figures "en vie", de même que la peinture vient dynamiser l'espace de façon à ne pas laisser de "zone morte"⁷) mais aussi, en quelque sorte, que les éléments graphiques soient doublement déterminants : si les tracés accentuent les caractéristiques anatomiques des figures représentées (animales), ils désignent et soulignent également (de par leur emplacement, leur forme, leur répartition) les traits topologiques de la caverne, comme étant ceux d'un "grand corps".

On pourrait dire que cet espace "interprétant" constitue indissociablement un *lieu de vie* réel (où passent les corps) et métaphorique (au sens d'une vie interne d'un corps). La métaphore entre la caverne et le corps humain s'opère ainsi selon un chiasme : l'espace s'expose "littéralement" comme le territoire d'une *activité symbolique* (dont les signes et figures sont les traces) et "symboliquement", comme le lieu d'une *activité organique*. Par-là, il n'est pas seulement question d'un rapprochement entre deux formes de spatialités, mais d'une mise en relation de deux expériences ou activités, c'est-à-dire entre deux *temporalités* (symbolique et organique).

Le corps y est dit à la fois dans sa caractérisation singulière – sa "personnalité" – et dans sa capacité à constituer un espace "modalisateur" ou l'agent sous-jacent d'une déclinaison d'états par laquelle les formes du réel sont reconfi-

gurées, modulées; ce que trahissent les variations d'échelles, schématisations ou déformations des figures peintes. Autrement dit, les figures et les gestes sont affectés à un espace déterminé et affectés *par* cet espace qui les détermine en retour. La métaphore n'est pas seulement induite par ce qu'on pourrait appeler une ressemblance naturelle (les replis internes, utérins ou intestins, des galeries rocheuses), elle s'opère par son rôle actif dans la fonction symbolique du réseau figuratif en même temps que par l'expérience du lieu qu'elle occasionne pour les corps qui l'investissent – on peut penser à l'expiration profonde à la sortie d'une caverne due à la pression souterraine, aux bruits d'écoulement le long des parois, aux résistances de la roche à être taillée, à ses surfaces accidentées sur lesquelles l'empreinte n'adhère pas ou mal, tout ce qui induit une relation d'altérité dans l'intention de faire image ou de signaler quelque trace que ce soit, et qui se manifesterait en cela comme les réactions d'un grand corps tantôt docile, tantôt se refusant à être manipulé, marqué, trituré et arpenté.

De même que les mains négatives sur les parois s'inscrivent dans une ambivalence entre geste et figure⁸, on pourrait dire plus largement que le corps humain est – à travers l'histoire et y compris dans son absence de lisibilité figurative – à la fois le vecteur gestuel et la métaphore privilégiée de la peinture, à la fois l'agent des opérations littérales qui la constituent et l'horizon métaphorique de ses surfaces.

7. Jean Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*, op.cit., p. 47.

8. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 42-51. Comme l'écrit Didi-Huberman, l'empreinte remet en question la distinction habituellement faite entre "motif" et "processus" ou encore entre "réalisme" et "schématisme".

Or, si l'on peut assez aisément envisager que l'homme se loge comme la figure en creux de ce qu'il trace, comme la provenance organique implicite et impliquée par tout tracé, signe ou figure qui le prolonge, comment comprendre que son "corps" doive encore se constituer comme la métaphore, constamment répétée, de l'espace pictural ? À quel moment glisse-t-on d'une contiguïté métonymique entre le corps opérant et le support sur lequel il opère à une métaphore, un saut disruptif ou projectif permettant l'analogie entre l'un et l'autre ?

L'hypothèse d'un "corps interprétant" me semble ici permettre d'envisager une métaphore corporelle irréductible à des enjeux d'identification ou de substitution ; elle ne se constitue ni sur une "forme symbolique" ni sur un "support matériel", elle n'est ni tout à fait "subjectivante", ni simplement "objectale". À plusieurs égards, elle se manifeste comme une mise en tension des dichotomies usuelles en théorie de la peinture. Aussi, la métaphore y est tout entière portée par une veine métonymique. Ce "corps" est à la fois *l'agent* d'un passage et son *effet* – il n'apparaît que comme un *état de ses transports* (de la figure locale à l'espace global de la peinture, du topographique au métaphorique, d'une littéralité picturale aux discours qui la commentent, pour ne citer que ceux-là).

Jusqu'où, dès lors, pourrait-on envisager un "corps de la peinture" du côté de la continuité et quelle serait son opérativité dans le cadre d'une approche du *tableau* ?

2. Le "corps" comme dialectique entre formes et affects

Il y aurait beaucoup à dire sur la persistance de la métaphore "anatomique" dans les traités picturaux (et, réciproquement, sur la métaphore historiquement filée de la "fabrique" d'un corps dans les traités d'anatomie), si bien qu'on pourrait supposer que, s'il est question de "dédoublement" ou de redoublement de corps par la peinture, ce n'est pas seulement au sens d'une fonction mimétique des figures mais au sens d'une métonymie structurale faisant de la composition peinte un organisme "plus grand" que ses contenus sémantiques.

Si l'on prend le cas du *De pictura* d'Alberti, le premier geste de la peinture, qui serait celui de la délimitation du cadre, est non seulement associé métaphoriquement à la délimitation d'un corps humain (le tableau est explicitement comparé à un corps dont les figures seraient les "membres") mais il y est aussi associé proportionnellement, selon une unité de mesure corporelle – un "bras" – par laquelle la division de l'espace ainsi ouvert se redouble d'une division du corps⁹. Dans cette optique, la composition d'une scène picturale s'agence en fonction des rapports proportionnels entre ses "membres" figuraux ; « *l'istoria*, conçue comme un *corps* occupant le *lieu* délimité par le "quadrangle" de la fenêtre » y est clôturée comme une composition « organiquement unifiée »¹⁰. On pourrait dès lors supposer une mise en abîme,

implicite et activement mise en jeu en peinture, entre la délimitation du cadre de l'œuvre et la circonscription de la figure. C'est en un sens ce que suggère déjà Alberti en mettant en relation la *circumscriptio* et la *compositio*¹¹.

Comme l'écrit Daniel Arasse, *la finestra* implique moins qu'une fenêtre soit ouverte "sur le monde" que "sur la peinture" : la scène sur laquelle elle ouvre est donc d'abord une surface qui est creusée, échancrée imaginativement, entièrement repoussée sur ses bords, comprimée comme quatre rideaux en ourlets sur l'ouverture d'un champ interne. En un sens analogue, Louis Marin évoque au cours du XV^e siècle un mouvement de "rétractation" du fond d'or (bordant les figures) sur le cadre doré (bordant et présentant la scène) « comme si la représentation l'avait refoulé à son bord »¹². Si cette hypothèse d'une *rétractation du fond sur le cadre*, corollaire d'une dissociation entre le plan des figures et la surface de la toile, peut se comprendre dans le contexte d'une autonomisation progressive de l'œuvre d'art, on pourrait supposer qu'elle induit, du même coup, une accointance entre les deux bords de la figure humaine et du tableau sur le mode d'une analogie entre deux niveaux d'individuation. Aussi, on peut aller jusqu'à supposer que certaines toiles nous *indiquent* le glissement, d'un bord à l'autre, entre un corps figuré et un tableau considéré comme un ensemble "organique"¹³.

Ce modèle du corps comme cadre individuant ou "présentant" d'une scène ouverte peut constituer une (parmi d'autres) métaphore de la peinture – que l'on retrouve assez explicitement illustrée dans certaines planches anatomiques du début de la Renaissance sur le mode de deux *fictions de profondeur* que construisent de concert l'anatomie et la

9. Leon Battista Alberti, *De pictura (De la peinture)* (1435), trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 2014 (1992), p. 125.

10. Daniel Arasse, « Perspective régulière : rupture historique ? », *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique*, dir. Jean Galard, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts / Musée du Louvre, coll. « D'art en question », 2002, p. 66.

11. Leon Battista Alberti, *De pictura*, *op. cit.*, p. 153. « Il nous reste à dire sur la circonscription quelque chose qui concerne tout autant la composition. [...] La composition est la manière de peindre par laquelle les parties sont composées dans une œuvre de peinture. L'œuvre majeure du peintre, c'est l'histoire, les parties de l'histoire sont les corps, la partie du corps est le membre, la partie du membre est la surface. »

12. Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, n° 11-12, 1982, p. 19-20.

13. C'est notamment ce que suggère Vera Beyer. En s'appuyant sur cette hypothèse de Louis Marin et sur celle de Daniel Arasse d'un tableau comme "corps contenant" chez Alberti, elle suppose que cette "rétractation" a pour conséquence l'établissement d'une relation entre la figure et le cadre sur le mode d'une analogie entre deux corps (représentant et représenté), impliquant un "retrait du fond". Aussi elle suggère, à propos d'un portrait de Van Eyck, que la figure serait peinte en relation avec le cadre, précisément dans le but de désigner le tableau comme un corps. (Vera Beyer, « Le cadre doré : relique d'une incorporation ? », *Images Re-vues* [En ligne], 3, 2006 : « Hommage à Daniel Arasse ». [URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/180>, consulté le 16 mai 2020]).



Fig. 2. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, Paris, Simon de Colines, 1545, Livre III, p. 279, 175 x 275 mm. Illustrateur : Etienne de la Rivière.

perspective¹⁴. Mais, simultanément, ce modèle cohabite avec une autre métaphorique du corps utilisée en peinture, que l'on pourrait envisager du côté des *expressions de surface*. C'est ce que Schefer relève à propos d'Alberti : si le corps « doit se régler dans l'échelle des proportions du tableau, il est cependant de l'ordre de la couleur, c'est-à-dire de l'événement, non du calcul¹⁵ ». Ce qu'Alberti nomme les *affetti* en peinture sont comparés aux émotions et aux états transitoires de l'homme, à l'inverse d'une structure constante ou d'un « caractère ». Cependant, la distinction entre l'un et l'autre n'est pas si évidente. On peut penser notamment à Bocchi, l'un des premiers à mentionner la *Poétique* d'Aristote dans le champ de la littérature sur l'art, dont le concept de *costumi* désigne tout autant la forme permanente de l'homme que son aspect fluctuant, éphémère. Ici, c'est aux doctrines médicales des « tempéraments » et à la physiognomie qu'il se rapporte pour évoquer les relations entre la permanence d'un caractère et l'ensemble de ses modulations plastiques, en comparant la capacité expressive de la toile à celle d'un grand visage¹⁶.

C'est du côté d'un autre modèle médical que Schefer nous permet d'envisager une réconciliation entre anatomie et affections physiologiques. Dans le texte *Sur un usage du corps* (1984), il souligne la problématique représentative qu'impliquent les théories de Bichat quant à une conception du vivant qui tente de réconcilier la composition d'un corps en organes distincts et leur « vie propre », continue, dans la circularité et l'interdépendance de leurs fonctions. En privilégiant l'étude des différents modes d'altérations des tissus humains, Bichat propose un modèle qui renverse la métaphore anatomique traditionnellement employée en peinture, basée sur l'idée de composition (depuis la structure la plus interne jusqu'aux revêtements cutanés) et de circonscription (délimitant d'abord la structure la plus globale pour en arriver aux surfaces les plus minimales). L'anatomie pathologique appliquée à la peinture implique, d'une part, ce que Foucault appelle un « privilège absolu au regard de surface¹⁷ » et, d'autre part, que les modulations ou « affections » de la peinture ne correspondent pas à un effet secondaire d'expression sur une structure définie au préalable ; la structure (anatomique) délimite la variation (physiologique ou pathologique) et, inversement, la variation remodèle la structure.

En s'appuyant sur la « vie propre des organes » décrite par Bichat, Schefer met l'accent sur la cohabitation entre deux temporalités ou deux « existences du temps » : d'un côté, celle du *corps animal*, qui correspondrait à notre conscience articulée du temps à travers nos perceptions, nos activités dans le monde que les nuits scandent et, de l'autre côté, celle du *corps organique*, c'est-à-dire des « affects sans objet », ininterrompue dans le sommeil ; une temporalité continue, sans intermittence.

« [...] la distinction de l'animal et de l'organique n'est pas rapportée à un rapport de plus et de moins de temps mais à deux existences du temps, celui de

14. Un des traités qui me semble illustrer le plus explicitement la mise en abîme entre ouverture d'une scène perspectiviste et ouverture anatomique est sans doute celui de Charles Estienne (*De dissectione*, 1545). Outre le fait que la perspective y soit thématisée (damiers), la répétition du même motif de la « fenêtre » quadrangulaire dans ces planches répète l'ouverture interne/externe dans un enchaînement de cadres depuis le bord de la « fenêtre anatomique » dont les figures semblent être le présentoir, en passant quelquefois par les motifs architecturaux de fenêtres ouvertes en arrière plan, jusqu'au cadre de la « scène » illustrée.

15. Jean Louis Schefer, « Question de corps », dans *Christian Bonnefoi. L'apparition du visible*, Paris, Gallimard / Centre Pompidou, 2008, p. 18.

16. Moshe Barasch, « Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George, a Renaissance text on expression in art », *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, n° 3, 1975, p. 413-430. Moshe Barasch propose de rapprocher la distinction entre « caractère » et « émotion » de la distinction aristotélicienne entre *ethos* et *pathos*. Comme il l'écrit, la nature de la relation entre états transitoires et état permanent de l'homme pose la question, dans la littérature sur la peinture, de l'antécédence de l'un sur l'autre : est-ce que le caractère est façonné par la variété des modulations ou, au contraire, est-ce que les variations sont prédéterminées par le caractère ?

17. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF / Quadrige, coll. « Grands textes », 2007 (1963), p. 130.

l'unité de l'animal sous l'intermittence des phénomènes (mais plus subtilement, au principe d'une intermittence générale), celui de la vie organique sous le principe d'une non-intermittence (corrélée à une absence de phénomènes visibles) et dont on ne peut que déduire l'idée d'une temporalité faite de continu ou du moins de non-intermittence. Il faudrait voir jusqu'à quel point l'intermittence n'est que celle de l'observable ou du visible¹⁸. »

Cette diachronie interne du vivant ouvre à la conception d'une vie organique qui ne peut se subsumer en séquences d'organes ou en cisèlement formel sur un plan. Non que l'anatomie y soit plus profonde, plus interne ou plus minime, elle relève d'une expérience du temps comme frayage, comme parcours continu. La différence entre les deux registres évoqués par Schefer est peut-être palpable lorsque, par exemple, on injecte un "liquide de contraste" en intra-veineuse pour la réalisation de certaines images médicales : si ce produit iodé permet une meilleure visibilité des organes en les faisant apparaître en lignes presque phosphorescentes à l'écran, il a aussi, pourrait-on dire, l'étrange capacité de creuser tout un réseau veineux à l'intérieur d'un corps qui n'en avait pas la sensation jusque-là ; la chaleur subséquente à l'injection le dessine en degrés variables, en zones d'innervations si saturées en certains endroits que les contours de la peau semblent bien pâles en comparaison.

S'il fallait transposer cette diachronie à la peinture, on pourrait en retenir une articulation entre deux registres : entre un *plan des figures* (dans un registre de l'intermittence du visible) et une *"vie organique" de la peinture* (dans un registre non visible et continu) qui correspondrait, chez l'homme, à une temporalité chevillée entre *temps de la perception* (d'objets) et *temps des affects* (sans objets). Elle pourrait encore s'entendre comme une articulation entre la fixité frontale d'une image et la plasticité comme frayage temporel. C'est sur cette articulation – ou *comme* cette articulation – entre deux registres, continu et discontinu, que l'on peut comprendre la mise en jeu d'une topologie du corps en peinture :

« Si nous acceptons le principe selon lequel l'art (peinture, dessin, gravure, ...) demande non seulement le découpage, le côte à côte des formes, mais nécessite également la pensée d'un continu du parcours de l'œil et de la surface réelle d'inscription, alors l'articulation organe/circulation nous offre thématiquement le parallèle discontinu/continu qui demeure au principe même de l'articulation plastique et produit ainsi un corps-peinture¹⁹. »

3. La remontée du fond est un retournement en figure

On pourrait considérer une autre manière d'approcher l'"intérieur d'un grand corps" dans le motif du sommeil parcourant les textes de Schefer sur les peintures du Greco. Dans *L'Éveil des ressemblances* (1988), un dormeur invisible de la peinture semble dessiner l'espace – et supposément

le témoin surpris, au réveil – d'une "durée humorale" qui vient continuellement déformer, scander, malléer les figures peintes. Ici aussi, une temporalité "organique" vient affecter la peinture comme en un glissement de terrain qui, depuis les sous-sols de la scène figurée, marque « l'enchâssement d'un terrible *moment préhistorique* dans le cours ordinaire du temps²⁰ ». Quelque chose se manifeste qui n'appartient pas à l'*historia*, à la scène représentée, mais qui serait plutôt le mouvement tectonique, souterrain, ou le tressaillement du corps assoupi qui en serait l'assise. C'est ainsi alourdies du poids d'un dormeur – invisible à leur composition et qui les croit autonomes – que les figures sont disposées dans la scène, mais c'est aussi à même ce mouvement qu'elles ne lui appartiennent plus, qu'elles sont tout entières déléguées à cette topologie du sommeil ou du rêve comme "dégrèvement de l'origine des actions"²¹.

« Cette transitive aliénation non du fait mais de la pensée *n'est en rien spéculaire* : elle institue un autre point de vue dans le monde, elle en change les lois par une autre matière, condition de dépendance des corps dans cette temporalité changée, ces dynamiques de fusibilité, d'étirement, d'effacement et des corps, c'est-à-dire des matières dans leur expansion lumineuse ; parce que si *cette manière de monde devient hypothèse du sujet*, la temporalité constituant la chose même n'est aussi qu'une temporalité du sujet : par définition une temporalité qui ne peut que penser son origine et qui est inassertable en termes objectifs, physiques, etc.²² »

En ce qu'il opère une "fragmentation du monde en soi", ce sommeil est encore une *humanisation* du monde ou l'atteinte par la nature d'un "trouble humain" ; les choses y sont entièrement digérées sous une même paupière. Aussi, c'est par une même « manière de perfusion de mouvements et de flux à travers des espèces (minérales, gazeuses, végétales, humaines, etc.)²³ » que les choses sont disposées sur la toile. Les objets figuraux de la scène peinte n'y sont pas agencés selon les rapports de distance d'une perception visuelle, mais sont infusés d'une étrangeté qui en vectorise continuellement les échelles, comme si quelque chose du "corps" se jouait dans une forme d'indétermination, de trouble rétinien par lequel on ne sait jamais trop quand il s'agit d'une "profondeur" ou d'une "épaisseur", comme si "un corps" désignait le mouvement qui, dans une œuvre, vient constamment *insécuriser les niveaux de sa lecture*.

18. Jean Louis Schefer, « Sur un usage du corps », *L'écrit du temps*, n° 8/9, Paris, Éditions de Minuit, 1984 ; repris dans *Choses écrites – Essais de littérature ou à peu près*, Paris, P.O.L. éditeur, 1998, p. 163.

19. Lucien Massaert, « Un corps de peinture », *Art, anatomie, trois siècles d'évolution des représentations du corps*, dir. Chakè Matossian, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2007, p. 64.

20. Jean Louis Schefer, *Le Greco ou l'éveil des ressemblances*, Paris, Éditions Michel de Maule, 1988, p. 13 ; rééd. mod. *Sommeil du Greco*, Paris, P.O.L. éditeur, 1999, p. 24. Je souligne.

21. *Ibid.*, p. 14 ; rééd. P.O.L., p. 25.

22. *Ibid.*, p. 14-15 ; rééd. P.O.L., p. 25. Je souligne.

23. *Ibid.*, p. 22 ; rééd. P.O.L., p. 31.



Fig. 3. Le Greco, *L'Ouverture du cinquième sceau (La Vision de saint Jean)*, 1608-1614, 224,8 x 199,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Ce que Schefer évoque comme un “point de vue de jouissance” dans la peinture du Greco, est évoqué dans d’autres textes comme un “plan des affects”, vecteur d’organisation de l’espace qu’il compare à la perspective²⁴. Si la construction d’une scène en perspective suppose un plan d’équivalence des objets géométriquement ordonné, l’espace (ou l’espace d’espace) qu’il relève dans les toiles du Greco serait de l’ordre d’un “principe d’extension, ou d’expansion”. Les figures y sont “poussées en avant”, le dénivèlement en profondeur de la scène est affecté d’un bouleversement de ses

plans; le fond s’avance en certains endroits, par des vibrations ou palpitations internes qui – du dessous – transitent vers la forme, poussent les figures et désorganisent leurs découpes, à tel point que les muscles y sont « mordus, corrigés par le ciel²⁵ ».

24. Jean Louis Schefer, « Comment toucher le ciel », *Figures peintes. Essais sur la peinture*, Paris, P.O.L. éditeur, 1998, p. 93-100.

25. Jean Louis Schefer, *Le Greco ou l'éveil des ressemblances*, op. cit., p. 37; rééd. P.O.L., p. 56.

« C'est ici le rapport scalaire qui a disparu : le principe de similitude qui gouverne la figure n'est plus un ordre (il n'est plus dans la métaphysique de l'ordre géométrique), il n'est plus système de correspondance proportionnel ; la ressemblance n'est plus de *relation* [...] Le principe de ressemblance n'est pas ici d'ordre figural ; il est peu éclairant de le dire d'abord pictural : il s'établit sur le "principe" de dissemblance ou de variation à quoi préside le champ de variation des affects²⁶. »

Le sujet du regard que nous livrent ces toiles n'y est pas une instance spéculaire, mais un corps comme principe d'instabilisation, une existence organique seulement zébrée, par intermittence et selon la fluctuation de son acuité, d'une déposition du regard sur les choses. Ce n'est donc pas tout à fait la fonction mimétique des figures qui est affectée (leur capacité à référer à un objet), mais le dispositif de perception comme principe d'imitation des conditions de la vision, c'est-à-dire la représentation comme répétition d'un processus sensoriel (la naturalisation d'une façon de référer, la régulation des distances sur un plan d'inscription), par l'intermédiaire d'« un œil en trop [qui] ouvre la surface comme l'extérieur du corps²⁷ ». Le corps qui s'était rétracté jusqu'au cadre de ses paupières revient s'étaler contre les figures comme la nappe de leur contingence ; l'œil, comme la toile, est irréductible à la constance d'un point de vue parce qu'il est tout entier un *tissu* affectable.

Dès lors, ce qui trahit la présence d'un grand corps à travers l'espace peint est quelque chose "qui arrive à la ressemblance", c'est sur ce mouvement ou comme ce mouvement même qu'un "grand corps" est supposé²⁸. Cela peut encore s'écrire comme la remontée des draps enveloppant le dormeur dans la fibre textile de la toile – où le corps est un pli, tout comme la peinture est, tout entière, l'inscription dans l'homme des opérations imageantes dont il est le producteur invisible et la texture²⁹. Un corps "arrive" par le constat qu'aucune forme ne peut s'extraire d'une force d'imprégnation – et d'abord ce fait qu'aucune force ne peut s'arracher au poids des métaphores qui la parcourent.

Si la comparaison avec le dormeur se rapproche ici à plusieurs égards des réflexions faites autour de la relation entre dynamique picturale et dynamique des procédés de figuration du rêve, ou encore de la problématique des "similitudes dissemblables"³⁰, Schefer me semble soulever une question un peu différente, qui touche au point même de cette analogie entre figuration picturale et organique dans le langage. Autrement dit, le fait même que l'on aborde un plan pictural comme "plan des affects" interroge non pas seulement un bouleversement du figural, mais une reprise par le figural de ce qui était censé en être l'extériorité – par la figure insistante, historique, d'un "corps". On pourrait formuler autrement le paradoxe : ce qui s'en prend à l'architecture du tableau (qui affecte ou imprègne son plan figural, en est la déformation ou la fuite continue) est encore, dans une certaine mesure, figural : c'est un corps.

Corrélativement au glissement métonymique que nous avons suivi jusqu'ici, par où "le corps" transite d'une posi-

tion référentielle, objectale, à une position topographique de la peinture faisant figure, faisant corps de toute sa surface, il faudrait donc supposer un mouvement inverse. Un retournement de l'espace pictural en une figure du corps qui serait à comprendre comme une induction "poétique" recelée par la peinture – et comme l'autre versant d'une conception de la peinture comme corps du langage³¹.

S'il est question, dans les textes de Schefer, du souci d'une "anatomie de la peinture", c'est indistinctement au niveau de la production de figures du corps en peinture que de l'élaboration d'une méthode d'interprétation qui en redis-

26. Jean Louis Schefer, « Comment toucher le ciel », *op. cit.*, p. 97.

27. Jean Louis Schefer, « L'image : le sens "investi" », *Communications* n° 15 (L'analyse des images), 1970, p. 212-215.

28. Jean Louis Schefer, *Le Greco ou l'éveil des ressemblances*, *op. cit.*, p. 28, rééd. P.O.L, p. 43 : « La ressemblance (dans laquelle la figure va se déterminer) se constitue à l'intérieur du mouvement. Ce mouvement est indissociable de ces moments de modelage du corps et de sa reprise par les éléments d'intervention du fond. La texture du corps, toute la granulation de lumière dans la touche doit continuer à se produire dans une économie qui n'est pas celle de la figure mais qui peut correspondre à une structure, à une surface, etc., beaucoup plus grande. »

29. Et ça n'a rien, on l'aura compris, d'une fable onirique, d'une image sans poids ; chez Schefer la toile du rêve porte avec elle toute cette substance de draps froissés, imprégnés de sueur et de sperme, qui transparaissent aussi dans ses textes sur Uccello comme ces draps qui transmettent la peste.

30. Didi-Huberman a pu montrer qu'elle était au cœur d'une ambivalence de la notion de "figure", considérant qu'elle ne relève pas exclusivement d'un élément local de l'*historia*, mais peut en constituer l'indice ou le "symptôme". Cf. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1995 (1990), p. 48-49. « En opposant de la sorte *storia* et *figura*, j'é mets donc l'hypothèse que ce qu'entendait Fra Angelico par "figure" est exactement le contraire de ce qu'entend un historien de l'art lorsqu'il croit appréhender ou interpréter des "figures" dans la peinture, dite "figurative", de Fra Angelico. Cette hypothèse a, pour l'instant tout au moins, valeur de paradoxe : elle implique que les *figures* selon Angelico ont pu trouver une aire élective dans ce que nous nommons, nous, habituellement les *fonds* [...] ».

31. Si un tel retournement interroge la relation de la peinture à ses énonciations (la *figure* y transitant du "contenu" de l'œuvre à une extériorité du langage), on pourrait se demander dans quelles mesures une toile pourrait, d'elle-même, user de la figuration pour s'énoncer ou s'indiquer comme "l'intérieur d'un grand corps". Il faudrait imaginer en effet qu'à son tour, un corps peint puisse constituer, en même temps que la représentation d'un corps humain, l'allégorie ou l'indice du "corps de la peinture" qui le comprend, dans l'ensemble de ses propriétés, de sa structure, du mouvement qui agite sa toile. Un tel renversement se rapprocherait en ce sens de l'"interprétant négatif" évoqué par Schefer avec la figure du mazzocchio dans son *Uccello* (1976) ou avant cela, des deux états de perspective décrits dans *Scénographie d'un tableau* (1969) : la perspective traditionnellement extensive, parcourant et organisant toute la toile, se retrouve figurée ou "incarnée" comme un terme d'opposition dans le tableau. Pourrait-on supposer dans un sens analogue qu'une figure peinte puisse venir indiquer un corps qui se joue ailleurs, à une échelle plus grande et plus diffuse ? De quelles façons, pour le dire autrement, une figure pourrait-elle rejouer à son échelle cette problématique qui concerne peut-être avant tout le tableau : comment se constituer à la fois comme l'*indice* et l'*interruption* d'une continuité qui en excède les contours ?

tribue historiquement l'organisation et les frontières (il faudrait commencer par-là : « Qu'est-ce qu'un tableau³² ? » ; comment découper un parcours de peinture, stratifié de passages, de figures, d'interprétations espacées par des temporalités très éloignées les unes des autres ?). Si le terme d'"anatomie" nous rappelle la parenté historique entre élaboration de méthodes de lecture et production de figures du corps³³, le "corps interprétant" serait ici une tentative de les nouer du côté d'une continuité, c'est-à-dire d'abord vers quelque chose que ne peut toucher la sémiologie en tant qu'elle ne peut que "démembrer" l'image. La métaphore corporelle vient, pour ainsi dire, "allégoriser" un paradoxe méthodologique ; paradoxe suivant lequel, comme l'écrit Louis Marin, l'on ne peut que multiplier les « mouvements discursifs par lesquels un tableau est dit, réitéré sans cesse dans les noms qui lui conviennent », en même temps que

« l'ensemble de ces noms désignent un centre absent [...] un foyer vide et aveugle³⁴ ».

Le "corps interprétant" palpite sans doute dans les écarts entre les gestes singuliers qui font la peinture et les voix qui la parlent, dont la peau – constamment longée, franchie, opulente dans sa capacité de replis, nouvelles bordures, tranches, surfaces rétractables et extensibles – est à chaque fois remodelée par ses interprétations, celles dont elle est l'agent, celles dont elle est l'objet tour à tour. Ses figures y sont, à chaque fois, l'intimation d'une *approche*, d'une adaptation à un objet qui lui résiste parfois mais l'initie, l'incite et l'interpelle – dans une co-implication entre interprété et interprétant.

Léa Falguère

32. Louis Marin, « Le discours de la figure », *Critique*, n° 270, 1969, p. 953-971, à propos de J.-L. Schefer, *Scénographie d'un tableau* [et] « Lecture et système d'un tableau », p. 957.

33 « [...] en recourant au terme d'*analyse*, on ignore très généralement que ce type de démontage méticuleux et poussé, notamment de la langue et de la philologie, matériau dont tout texte est constitué, s'est tout d'abord appelé *anatomie* ». Louis Van Delft, « Du médical au littéraire : la fortune du modèle anatomique », dans *Théâtre d'anatomie et corps en spectacle*, Ilana Zinguer et Isabelle Martin (dir.), Berne, Peter Lang, 2006, p. 17.

34. Louis Marin, « Le discours de la figure », *op. cit.*, p. 955.