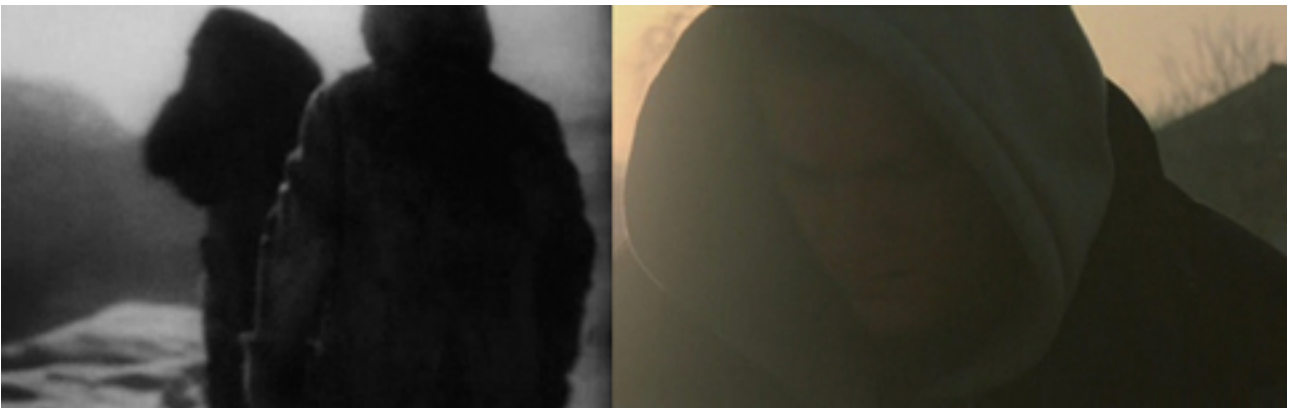

L'observatoire - projections recherches
cinéma

Qu'est-ce que le figural ? (Olivier Schefer)

Article paru dans *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp. 912-925.
ISBN 2.7073.1693.8



Article paru dans *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp. 912-925.
ISBN 2.7073.1693.8

Recension de *Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 1999, 288 p.



La pertinence du concept de *figural* - forgé par Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure* [1] - tient assurément à son extraordinaire actualité, comme l'atteste la récente publication du collectif *Figural*. Ouvrage qui n'entend pas seulement proposer une série d'articles autour de la figure, mais qui se force de surtout, selon une logique présentée par François Aubral et Dominique Chateau dans leur avant-propos comme « ascensionnelle », de déployer une réflexion problématique sur le concept polysémique de figure (figure rhétorique, philosophique, littéraire, musicale ou encore cinématographique) dont *Figural* apparaît comme la dernière incarnation. Il ne s'agira pas ici de synthétiser ces diverses contributions, mais bien d'interroger directement ce concept *figural*, pour autant qu'il est tout à la fois le point de fuite de ces articles et ce qui sous-tend et justifie l'ensemble de l'entreprise. « Est-ce d'ailleurs, s'interrogent nos auteurs, un concept au sens général du terme ou plutôt un fort activateur de pensée et de création, par ailleurs ancré loin dans la tradition ? » (p. 7). Ce n'est pas un des moindres intérêts de ce travail que de reprendre ce terme quelque peu oublié pour repenser à travers lui la question de la figure et le statut moderne de l'image.

Dans le déferlement des images contemporaines, le *figural* nous pose en effet cette question urgente, brutale : comment *ça pense, une image* ? Ou bien : comment l'image peut-elle penser *par elle-même* indépendamment de tout discours ou concept (commentaire, sous-titre) qui l'accompagne ou la justifie ? Cette soudaine actualité *figural*, qui est tout aussi bien son inactualité, inscrit de fait dans l'origine moderne de la réflexion esthétique. Kant ne définissait-il pas la singularité de l'œuvre d'art comme « Idée esthétique », à savoir « représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire *qu'aucun concept* (nous soulignons) ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible » ? La beauté figurale, on va le voir, aggrave singulièrement la position kantienne. Mais qu'est donc le *figural* ? Et que rend-il possible, et donc pensable de manière originale ?

Figure, figuratif, figural

Ce terme doit se comprendre tout d'abord dans son rapport au concept de *figure* et comme une protestation contre la compréhension unilatérale *figurative* de celle-ci : « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter », note Deleuze au sujet du travail de Bacon. « Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le « figural » au figuratif. » Qu'y a-t-il donc de condamnable ou d'insatisfaisant dans le projet figuratif, pour qu'il faille ainsi en conjurer le concept ?

Les auteurs du collectif ont raison de noter la polysémie déconcertante de la notion *figural* : figure-plastique, figure rhétorique, figure-visage... S'appuyant à juste titre [1] qui fait référence à l'ouvrage d'Erich d'enquête étymologique sur ce concept, Philippe Dubois [2] propose dès les premières pages de dégager une constante entre tous ces sens. La première occurrence significative du *Figural* se rencontre chez Varron (*De lingua latina*) chez qui il désigne *forme plastique extérieure* : « Le modeleur, quand il dit "je modèle", impose une *figura* à la chose ». La figure entretient initialement, et tout au long de son histoire, une étroite analogie avec la notion de *forme*. Pour autant les deux termes ne sont pas synonymes ni symétriques. Auerbach nous rappelle

qu'« au sens strict, *forma* signifie "moule", et se rapporte à *figura* tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient. » Bien que les deux notions se soient par la suite progressivement confondues (notamment avec Cicéron), *la figura* reste une notion essentiellement *ambivalente*. Tout à la fois forme-extérieure, ou aspect visible d'une chose, et modèle abstrait (le modèle du moule pour le sculpteur). A proprement parler, elle n'est ni l'un ni l'autre séparément, ni même les deux ensemble, mais se trouve inscrite, là est sa fécondité *entre* les deux : entre visible et invisible, apparence extérieure et modèle intelligible. On pourrait ainsi évoquer à son propos « un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement (...) entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître [1] ». Cet entre-deux qui, on va le voir, se diversifie et s'affole avec le figural, reste dans la logique de la figure-forme largement connoté et hiérarchisé : la figure visible s'ordonnant à son modèle matriciel invisible qu'elle a pour tâche de rendre manifeste. Ce faisant, la figure se donne à penser selon une logique mimétique, tandis que le figural en fait exploser, *défigure* le cadre.



Le projet *figuratif* se constitue en effet comme effort de subordination des figures *visibles* à des figures *lisibles* et idéales. *Visible* donne à voir (incarne, *figure*) *et* *texte*, scène *historia* au sens albertien du terme. L'acte pictural de la composition, nous dit à ce propos Alberti, consiste à articuler visible et lisible, à faire lire un texte (allégorie mythologique ou texte biblique), à rendre manifeste *historia*. « La composition est la manière de peindre par laquelle les parties sont composées dans une ?uvre de peintre. L'?uvre 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 ¹¹¹. » L'approche des figures engage dans ces conditions un travail *lecture* et d'interprétation, notamment exégétique¹²¹. Ce qu'occulte (parce qu'il n'en a pas besoin) le projet figuratif, c'est l'opacité et l'irréductibilité du visible au lisible. Dégager ce visible comme tel est bien la protestation initiale qui conduit sur la voie *figural*, de la *figure purement visible*: « Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir. »



Faire émerger la figure hors du texte, la libérer de la suprématie de l'*historia*, de la narration et du commentaire ne signifie pourtant pas que le visible perde tout sens. Il ne s'agit pas dans ce mouvement engagé contre la *ratio* occidentale qui tue l'art en même temps que le rêve^[4] » de prôner quelque formalisme gratuit, un jeu asignant de la figure. Cette protestation se double du désir profond de mesurer et d'exprimer un espace qui justement échappe à la prise du textuel et de l'ordre discursif (un dehors du langage qui le travaille pourtant, on va le voir, de l'intérieur).

Autrement dit, le *figural* ou la pure figure *fait sens sans faire histoire*, quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer. Toutefois le *figural* ne désigne pas uniquement, et par la négative, quelque figure non narrative, dégagée de son modèle intelligible, incarnée en référent textuel et par conséquent non mimétique (au sens où l'*animésis* s'articule à l'*historia*^[5]) ; le *figural* se veut bien plutôt expression d'une réalité en excès, en débordement sur l'ordre discursif et intelligible. Il y a bien un référent du *figural*, et non une pure autonomie de la forme visible. Dans ces conditions, la question du sens est moins évacuée ou mise hors circuit que n'est profondément modifiée celle du mode de *signification* propre au *logos*.

Le visible et le lisible

La protestation initiale contre l'hégémonie du discours philosophique et structuraliste ne consiste pas simplement à opposer, pour les renvoyer dos à dos, les régimes du visible et du lisible. L'originalité et la fécondité de l'analyse de Lyotard consiste, en un premier temps, à renverser plutôt qu'à les dissocier les termes de ce rapport : c'est le lisible (le texte, l'écriture) qui est à voir, qui se donne à voir comme une réalité spatiale et sensible, tels les tableaux-signes « à brouter » de Klee. « L'écriture, à la différence de la parole, institue une dimension de visibilité, de spatialité sensible^[6]. » L'exemple du *Coup de dés* de Mallarmé prend à cet égard une valeur emblématique : ce que le poème entend dire, il ne le signifie pas (comme si le sens traversait les mots invisiblement), mais le *désigne*, l'*exprime*, le manifeste dans une extériorité spatiale. La *constellation*, l'*océan du hasard* se donnent à voir dans la disposition typographique des vers, dans leur *lottement* même, comme dans les blancs, les espacements (« le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture », notait Mallarmé dans sa préface). De sorte que s'ouvre dans ce prodigieux poème un « espace figural » : le signifié se trouvant au plus près du signifiant graphique, affectant par là-même la signification censée s'en extraire.

« Et c'est bien plus qu'un rassemblement c'est l'espace figural, déjà présent dans l'espace du texte, qui vient se glisser sous le signifiant graphique et le faire ~~flotter~~. On a donc une relation de double renversement : le discours de signification habité à l'intérieur par les déconstructions propres à la stylistique mallarméenne, mais affecté dans son extériorité de signifiant (graphique) par le même jeu spatial "primaire" 171. »

Ainsi la relation du mot à la chose, ou à l'autre que soi, ne relève plus de la ~~signification~~, mais bien d'un mouvement ~~désignation~~ : par une régression en deçà de la linguistique (et du signe immotivé saussurien), Lyotard vise l'autre du langage, extérieur à l'espace linguistique, ce que pourtant l'on désigne, l'on montre du doigt en parlant, de l'intérieur même du langage. Ce dehors radical rend ici possible la signification, le rapport abstrait entre le mot et la chose. Dès lors, le propre du traitement esthétique de l'écrit est de révéler l'antériorité de cet espace de désignation sur celui de la signification. Aussi l'écriture réfléchit-elle l'autre du langage en tant qu'il rend possible, silencieusement, la parole (écrite ou proférée). Origine silencieuse de la parole : cette autre chose que je ne peux pas dire (un « dehors » deleuzien) me fait parler (et penser), sans quoi j'évoluerais dans un monde de pures significations qui n'exprimeraient rien, ne seraient d'aucune vie. Afin de faire émerger cette condition silencieuse et sensible du discours, sans l'isoler, autrement dit sans l'abstraire de nouveau en concept, Lyotard mobilise le concept de *surréflexion* qu'il emprunte à Merleau-Ponty.



La surréflexion doit nous permettre d'atteindre l'« ontogénèse » des choses, le monde non-dit, silencieux, quoique avide d'expression, antérieur aux significations idéales. Cette surréflexion se distingue en effet de la réflexion, prise en son acception ordinaire de retour introspectif sur soi-même, en ceci qu'elle n'isole pas, qu'elle n'abstrait pas le « sujet » réfléchissant du monde qui l'entoure. Se réfléchir, c'est se découvrir enté sur une expérience globale, simultanée et organique de l'être, sur laquelle les concepts traditionnels de « sujet » et d'« objet » auront été par la suite prélevés et abstraitement constitués. La surréflexion aurait ainsi pour particularité d'être retour sur soi, ce qui est le propre de toute réflexion, sans trancher les liens organiques qui nouent le sujet réfléchissant à l'expérience (ou encore à ce que Merleau-Ponty désignait, dans la préface de *l'Phénoménologie de la perception* par « structure moi-autrui-les choses »).

« Nous entrevoyons la nécessité d'une autre opération que la conversion réflexive, plus fondamentale qu'elle, d'une sorte de *surréflexion* qui tiendrait compte aussi d'elle-même et des changements qu'elle introduit dans le spectacle, qui donc ne perdrait pas de vue la chose et la perception brute, et qui enfin ne les effacerait pas, ne couperait pas, par une hypothèse d'inexistence, les liens organiques de la perception

et de la chose perçue, et se donnerait au contraire pour tâche de les penser (...), d'en parler non pas selon la loi des significations de mots inhérentes au langage donné, mais par un effort, peut-être difficile, qui les emploie à exprimer, au-delà d'elles-mêmes, notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites^[8]. »

Une surréflexion sur le langage réfléchissant, sans l'abstraire, l'espace préalable et extérieur de désignation n'a rien à faire avec la thèse empiriste d'un langage copie visible des choses. Un autre mode de coïncidence entre mots et choses est ici en jeu, « une manière, dit Merleau-Ponty, de faire parler les choses mêmes^[9] ». En d'autres termes, le traitement figural, purement visuel, de l'écrit et du langage articulé ne consiste pas à prendre les mots pour de simples copies du désigné, mais à y voir *expression spécifique d'un contenu* inaccessible à la signification abstraite. Que les « choses mêmes » se disent, plutôt que je ne les vise abstraitement par un signe immotivé, n'a dans ces conditions plus rien à voir avec une dialectique hégélienne, soucieuse de résorber l'extériorité du réel dans le Logos.

L'espace figural, nous dit Lyotard, espace même de l'expression, exprime et désigne *événement a-logique et a-discursif par excellence*. Si le désir est événement extérieur au langage signifiant, il ne vient pas s'y inscrire de façon immanente. La puissance du désir consiste justement à extérioriser la force transgressive qu'il est par nature : dès lors le désir ne se recueille pas dans l'écrit, il le traverse sauvagement, le brouille, le trouble, lui fait violence^[10]. Ainsi le figural ne se donne pas comme l'incarnation d'une idée, mais produit la définition paradoxale d'une figure-défigurante et défigurée : pour autant que ce qu'elle donne à voir n'est pas le résultat fini d'un processus de mise en forme (l'in-formation imaginaire *Einbildungskraft* de la philosophie allemande), mais l'espace ouvert au processus en ?uvre, à sa dynamique et à son devenir.

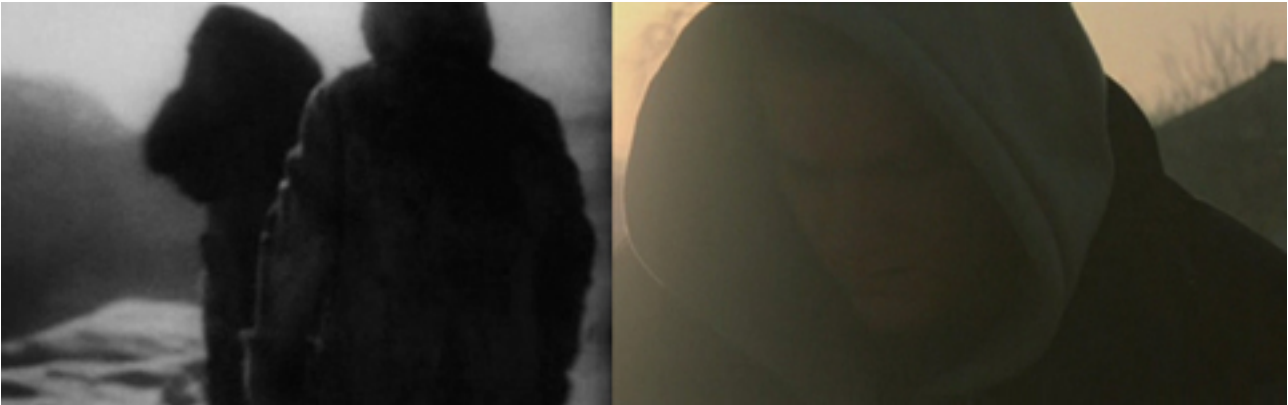


Si l'on peut bien dire que la force et la finalité du figural sont à coup sûr de « matérialiser l'immatériel, (de) figurer l'infigurable^[11] », encore faut-il préciser de quel « immatériel » ou de quel « infigurable » il s'agit. Comment, par exemple, distinguer cet enjeu du figural du but assigné par Schelling à l'œuvre d'art : être « la présentation finie de l'infini » ? Ou même de cette étonnante formule de Platon, dans le *Phèdre*, selon laquelle « la Beauté (entre toutes les essences) jouit seule du privilège d'être la plus visible et la plus charmante^[12]. »

L'espace figural : du désir au "corps sans organe"

Il y a, écrit Lyotard^[13], une « connivence du désir avec le figural ». On pourrait, afin d'élucider ce point central, et par un détour que n'eût sans doute pas désavoué Lyotard, rapprocher ce désir de la force vitale, telle qu'elle s'entend depuis Nietzsche : à savoir la manifestation. Qu'est-ce en effet que la vie pour Nietzsche, sinon la Volonté de puissance : autrement dit un vouloir sans sujet, qui veut toujours vouloir, sans but ni finalité autre que de

manifeste sa vitalité ? « Ce qui est vivant veut avant tout déployer sa force. - La vie elle-même est Volonté de puissance : l'instinct de conservation n'en est qu'une des conséquences les plus indirectes et les plus courantes » Pareillement l'on pourrait dire que Lyotard pense le désir comme un vitalisme foncier dont l'essence est de se manifester, de se montrer. La manifestation du désir est celle d'une transgression, d'une violence déformante et défigurante, car telle est la force constitutive du désir que d'être violence faite à un ordre législatif préalable. Reprenant l'analyse freudienne du désir comme « expression travestie d'un désir caché », Lyotard montre à juste titre que le rêve n'est pas un discours greffé sur le désir, ni ne parle du désir, mais est le désir lui-même à l'œuvre et au travail. Les quatre opérations freudiennes de la formation du rêve (condensation, déplacement, prise en compte de la figurabilité, élaboration secondaire) sont autant d'étapes par lesquelles le rêve se forme *en tant que transgression*. Le travail du rêve ne s'opère *pas* d'une *manière* abstraite en forme concrète, ni par le passage d'un contenu latent à un contenu manifeste, mais bien comme processus de transformation et de déplacement. Ce que le rêve donne *à voir* dans le même temps à comprendre, c'est la force de déplacement et de transgression du désir. Il ne s'agit donc pas ici de traduire dans une langue intelligible le rêve-rébus, d'en décrypter le sens latent. Pourtant, tout ne s'épuise pas dans le visible et dans cette extériorité de la manifestation. L'inconscient originaire, l'espace fantasmatique du désir, relève en effet d'une « figure-matrice » qui n'est pas « plus visible qu'elle n'est lisible » [6].



La « figure-matrice »

Voilà une figure quelque peu énigmatique, qu'il paraît difficile, et pour cause, de dire ou de figurer. La « figure-matrice », contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne désigne pas une origine conditionnant les deux autres modalités de l'« espace figural », à savoir la figure-image (le tracé géométrique) et la figure-forme (le schème) ni quelque origine cachée, une réserve en deçà du visible, ou son invisible condition de possibilité.

« Celle-ci (la figure-matrice) atteste que ce qui est en jeu est bien l'autre du discours et de l'intelligibilité. Etablir cette matrice dans un espace textuel *a fortiori* systématique, ce serait l'imaginer comme un *archè*, ce serait nourrir à son endroit un double fantasme : celui d'une origine dicible. Or la matrice fantasmatique, loin d'être une origine, atteste l'inverse, que notre origine est une absence d'origine, et que tout ce qui se présente comme l'objet d'un discours originaire est une *figure-image* hallucinatoire, précisément placée dans ce non-lieu dit *initial* »

On dira que la figure-matrice nourrit à chaque instant l'espace figural de sa violence et de sa différence constitutive : origine en négatif, c'est en somme le fantasme à l'état pur, l'Utopie même de la transgression qui se joue là. Il ressort donc que l'invisibilité, l'immatériel qui fait le sens du figural, ne relève pas d'une pure transcendance, mais d'une *émanence fondamentale* Enigme d'un invisible qui tient viscéralement, comme sa doublure, au monde visible [6]. La lecture de Merleau-Ponty, comme celle d'un Cézanne qui « pense en peinture », sous-tend finalement la problématique figurale : en tant que l'esthétique se donne à explorer, à montrer l'énigme de l'immanence, la liaison *simultanée* du visible et de l'invisible. L'analyse de l'invisible effectuée par Merleau-Ponty passe, si elle ne la conditionne pas véritablement, dans la « figure-matrice » de Lyotard : espace de pure

transgression opposé à un espace d'*articulation* (qui n'est autre que l'espace du sens et du discours). « L'affirmation de la présence nécessaire d'une épaisseur d'invisibilité essentielle et constitutive du visible est une fois de plus claire et forte : (conforter) Lyotard dans ses recherches sur le non-dit, cette part anti-logique de l'être ». La figure-matrice intervient donc de façon décisive dans la déconstruction du « logocentrisme » de la pensée occidentale.



Retenons, en guise de définition, les quelques points suivants : 1) Le figural est une figure purement visible, autonome, dégagée de tout référence externe : en l'occurrence de l'ordre discursif (concept, *historia*, narration, pour autant qu'ils « surplombent » les images). 2) Le figural est la figure de l'infigurable, de l'*« omnia in omnia »* : il s'agit bien de faire voir un excès, un débordement des figures, une logique de transgression par rapport à la clôture systémique du discours (« logique » du désir, donc, mais aussi des forces vitales que Deleuze repère chez Bacon, ou encore des hallucinations subjectives du Dr Caligari, analysées par Philippe Dubois¹], enfin de l'altérité et de la différence constitutive du divin chez Denys l'Aréopagite lu par Didi-Huberman). 3) Mais pourquoi ce privilège de l'image pour exprimer la transgression ? C'est que le figural donne figure à ce qui par *essence la manifestation*, à l'expansion vers le dehors, pour y laisser trace, s'y inscrire comme force dynamique rythmique et pulsionnelle. 4) Ainsi la « définition » ouverte du figural, comme nous le notions plus haut, est par nécessité paradoxale : la figure de l'infigurable est une figure-défigurante, défigurée, engageant une logique des « ressemblances dissemblables ».

Dans une perspective différente de celle de Lyotard, mais non sans parenté, Deleuze reprend ce « concept » pour appréhender la spécificité de la peinture de Bacon. Là encore, l'intervention de cette notion paraît largement justifiée par la volonté de cerner une pensée authentiquement visuelle. C'est bien d'un vitalisme a-logique qu'il s'agit chez Deleuze : non plus la force de transgression du désir, mais celle de la sensation et de la pure vitalité d'un « corps sans organe ». « Contrairement à une peinture misérabiliste qui peint des bouts d'organes, Bacon n'a pas cessé de peindre des corps sans organes, *le fait intensif du corps*²]. » Les effets de déformation de cette peinture n'ont rien d'un jeu gratuit sur la figure : il y a là cet effort prodigieux, « athlétique » ajoute Deleuze, du corps sortant de soi, par quoi s'exprime l'intensité de la force vitale. Reprenant d'Artaud cette notion de « corps sans organe », Deleuze désigne par là même la « vie » en tant qu'elle excède la structure organique et son espace délimité, constitué. En des termes qui doivent beaucoup à Nietzsche, et en singulière affinité avec la pensée vitaliste du poète-philosophe Novalis³], Deleuze conçoit l'expression de la force vitale comme un procès variable et pluriel, sans sujet. Le « fait intensif du corps » n'est pas une autoaffectation du soi, mais un « devenir animal », force en deçà du moi qui le traverse, parce qu'elle le constitue dans la diversité.

« Le problème n'est pas celui d'être ceci ou cela dans l'homme, mais plutôt d'un devenir inhumain, d'un devenir universel animal : non pas se prendre pour une bête, mais défaire l'organisation humaine du corps, traverser telle ou telle zone d'intensité du corps, chacun découvrant les zones qui sont les siennes, et les groupes, les populations, les espèces qui les habitent⁴]. »

L'esthétique de la sensation et de la force vitale de Bacon (« peindre le cri et non pas l'horreur », comme il l'explique à David Sylvester), construite selon deux mouvements simultanés, l'un centripète et l'autre centrifuge conduit remarquablement à défaire l'espace de re-présentation au profit de celui de la *présentation* : en d'autres termes, l'intensité vécue et a-organique du « devenir-animal », en dénouant une logique constituée (celle de l'espace mimétique de la ressemblance *historia*), ouvre l'espace *figural* de la pure présence de la Figure.

Susanne Ritter et la Figure de l'autre

« L'intérêt que l'on porte à la thèse de Lyotard sur le figural nous pousse alors à nous interroger sur la création possible d'autres figuraux », note François Aubrès^[1]. A notre tour, ouvrons cette enquête. L'œuvre du peintre allemand Susanne Ritter^[2] pourrait bien être une des tentatives contemporaines les plus remarquables de création d'une beauté intégralement figurale. L'objet unique et quasi obsessionnel de cette peinture est la Figure de l'autre. Mais ici, peindre l'autre et essentiellement son *visage* n'est assurément pas céder à quelque mode passéiste du retour à la Figure humaine ressemblante : c'est d'abord, très exactement, s'inscrire dans la voie dessinée par Deleuze entre le figuratif et l'abstraction (et travailler à la suite de Bacon, mais aussi de Giacometti) : celle d'une Figure arrachée à tout discours régulateur.

Peindre l'autre dans son altérité, dans son halo de présence chaque fois singulier, c'est à coup sûr faire l'expérience qu'il y a un surplus de visibilité ; ou, comme l'écrit Philippe Dubois dans son analyse du cinéma muet des années 20, « des excès de visibilité^[3] », un régime de la figuration débordant celui de la Narration significative. Tel est l'espace de la « désignation » irréductible et antérieur à celui de la « signification » dont nous parlait Lyotard. Et face à ces visages, dont on ne sait ce qu'ils veulent, ni pourquoi ils nous font face avec une telle intensité, s'ils sont d'hommes ou de femmes, on éprouve, non sans malaise, la force de la *pure présence de l'autre*. Là où Bacon, à en croire Deleuze, dans l'expression du « devenir-animal », du « devenir-viande » inhumain, arrache proprement la peau de l'homme (celle-ci étant encore comme une enveloppe superfétatoire, faisant jaillir la « tête-matière » sous le visage-ressemblant), Susanne Ritter, dans un geste également impudique mais inverse, arrache histoire et décor, nous confrontant à la *laudité paradoxale de l'homme vêtu* « Je suis depuis toujours fascinée par la magie de l'objet », aime à dire Susanne Ritter. « La peau, l'enveloppe, le vêtement de l'homme me fascinent tout particulièrement : ils nous apprennent en effet quelque chose sur l'individu, et c'est en même temps le contraire, à proprement parler, ils cachent tout. » Dialectique fascinante d'un voilement-dévoilement, dans lequel s'exprime l'énigme supra-visible d'autrui, ces portraits tout droit sortis du *Quattrocento* et des rues de Francfort (où le peintre rencontre ses modèles) relèvent, sans défailir, le pari d'une beauté figurale encore à venir.

Olivier SCHEFER

Reproduit ici avec l'autorisation de l'auteur et de la revue *Critique*, 1999.
Texte téléchargeable ici (format pdf). Ci-dessous sous Issuu :



Notes

[1] Paris, Klincksieck, 1971.

[2] Voir notamment Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, en particulier le chapitre intitulé "Figurable, figuratif, figural", p. 148 sq.

[3] Voir la lecture des Annonciations de Fra Angelico que propose Georges Didi-Huberman, visant à faire émerger une logique de la dissemblance picturale, envers de la logique de l'*animésis*, inscrite dans le projet théologique de la figuration de l'infigurable mystère de l'Incarnation. Didi-Huberman, largement tributaire du concept lyotardien, évoque ainsi « le mode de pensée figural, mode fondamental de la pensée chrétienne (...) aux antipodes de toute notion de lexique ou de "vocabulaire" iconographique », dans *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* Paris, Flammarion, 1995, p. 96.

[4] *Esthétique de la peinture*, facsimilé des œuvres de la philosophie, trad. Alexandre J.-L. Delamarre, Paris, Gallimard, 1985, p. 1097.

[5] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996, p. 9.

[6] Erich Auerbach, *Figura*, trad. Marc André Bernier, Paris. Belin, 1993.

[7] Philippe Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », *Figure, figural*, op. cit, p. 11-24.

[8] Cité par Auerbach, op cit, p. 11.

[9] Auerbach, op. cit, p. 12.

[10] Ph. Dubois, *ibid.*, p. 14. G. Didi-Huberman note pour sa part « le caractère absolument opératoire et différentiel de cette notion (la figure) (...). Cette nature purement opératoire de la figure explique pourquoi il est si difficile, impossible même, de la définir comme une chose ou comme une relation simple : la figure est toujours entre deux

choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de significations (...). Elle est entre la forme sensible (*schéma*) et son contraire la forme idéale (*éidos*) », *op. cit.*, p. 96.

[1] Alberti, *De pictura*, trad. J-L. Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 153.

[2] C'est du reste, indépendamment du domaine pictural, l'objet de la seconde partie de l'ouvrage d'Auerbach consacrée à l'analyse des "figures prophétiques" de l'Ancien Testament, anticipation "figurée" du Nouveau Testament, proposée par les pères de l'Eglise.

[3] J.-F. Lyotard *Discours, figure* *op. cit.*, p. 9. Voir l'article de François Aubral, « Variations figurales », in *Figure, in figurale*, éd. cit., p. 197 sq.

[4] Lyotard, *ibid.*, p. 14.

[5] Voir Ressenlaer W. Lee, *Ut pictura poesis*, trad. Maurice Brock, Paris, Macula, 1991.

[6] Lyotard, *op. cit.*, p. 64.

[7] Lyotard, *ibid.*, p. 402.

[8] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 61.- Lyotard reprend cette question. *op. cit.*, p. 53 sq.

[9] M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 167.

[20] Dans son analyse figurale de l'écrit, Lyotard note que l'essence même du figural, espace de l'inconscient et de l'expression (*op. cit.*, p. 19), travaille le texte mallarméen : « car il s'agit bien avec cette singulière disposition typographique de lever l'expression du désir qui dans l'écrit affecte l'espace figural », *op. cit.*, p. 64, n. 25. - Sur la lecture figurale de l'écrit en tant qu'expression d'une pensée visuelle spécifique, voir l'article de Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », dans *Figure, figurale*, éd. cit., en particulier les remarques sur le *surtitre* dans le *Docteur Caligari* de Robert Wiene, p. 253 sq.

[21] Expressions de Philippe Dubois *op. cit.*, p. 260.

[22] *Phèdre*, 250 d.

[23] Lyotard, *op. cit.*, p. 271 sq.

[24] Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* § 13. hg. G. Colli, M. Montinari, Dtv/de Gruyter, 1988, p. 27.

[25] Le rêve donne avant tout à voir, et ce qu'il donne à comprendre ne relève-t-il pas d'un surplus de lumière ? Goethe ouvre quelque chose comme un espace figural, lorsqu'il fait écrire à Odile dans son journal : « On a beau faire, on se figure toujours que l'on voit. Je crois que l'homme rêve uniquement pour ne pas cesser de voir. Il se pourrait bien que la lumière intérieure se répandît un beau jour hors de nous-mêmes, en sorte que nous n'aurions besoin d'aucune autre » (*Les Affinités électives*, trad. Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, 1954. p. 253).

[26] Lyotard, *op. cit.*, p. 278.

[27] Lyotard, *op-cit.*, p. 271.

[28] M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 85 : « (...) le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. »

[29] François Aubral, *op. cit.*, p. 203. L'auteur note à juste titre (*ibid.*, p. 202) l'émergence de la notion *figural* dans une des notes de travail du *Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty.

β0] A ce titre, il faudrait se demander dans quelle mesure la beauté figurale n'ouvre pas une voie parallèle (une « issue » ?) au « postmoderne ». Post-moderne dont Lyotard écrit qu'il a pour objectif, comme quintessence du « moderne », de « présenter qu'il y a de l'imprésentable. Faire voir qu'il y a de l'imprésentable. Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir : voilà l'enjeu de la peinture moderne » (*Critique*, avril 1982). Présentation « négative » ou blanche tandis que le figural présente l'excès de présentation (excès relatif au discursif), présentation « extra-visible » pourrait-on dire, ou « sur-présence ».

β1] Article cité, p. 258 (l'écriture figurale comme opérateur de subjectivité).

β2] G. Deleuze, *Logique de la sensation*, éd. cit., p. 34.

β3] Novalis note ainsi dans un des fragments de son *Brouillon général* (n° 235) : « *Lavie* est en général le *Menstruum universale* absolu - et le *mode de liaison* universel - (Il y a des genres infiniment nombreux de vie. Tout organe est *excrément* ou *produit* de la vie.) » La vie n'est pas délimitée dans et par l'organe, c'est plutôt celui-ci qui est le "produit", le rejeton, l'"excrément" de son procès infini et relationnel. Voir également le n° 442 : « La théorie des degrés de la vie - c'est-à-dire de ses multiples fonctions - de ses mouvements ~~et~~ passages - des causes de ces passages », dans *Novalis Werke*, Bd. 2, Carl Hanser Verlag, p. 514-515, p. 560.

β4] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Ed. de Minuit, 1990, p. 22.

β5] Voir M. Buydras, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.

β6] *Op. cit.*, p. 243.

β7] Voir les deux monographies : *Susanne Ritter, 24 Köpfe*, Oberon Verlag, 1999 ; *Bildnisse*, Bollman Verlag, 1993.

β8] *Op. cit.* p. 263.

Commentaires

2008-05-11 13:17:25 - P.-O. D - podittmar@gmail.com

Merci pour cet article très clair sur une question qui ne l'est pas.

Pour en rester à mes dadas, une question trotte encore: Le figural, tout en déconstruisant le "logocentrisme" de la pensée occidentale, ne reconduit-il pas son anthropocentrisme, son carnophallogocentrisme dirait Derrida?

Derrière la "figure" ne se cache-t-il pas un forme bizarre d'humanisme?

Pour illustrer ma question, Suzanne Ritter pourrait-elle peindre le "tout autre" : de la pierre, des pierres, par exemple (et cela sans chercher/créer une quelconque visagèité qui rabattrait de nouveau ces formes vers de l'humain)?

Serait-ce encore du figural?

Question absolument ouverte...

2008-05-12 14:55:44 - gomitoto

pour répondre au commentaire de POD:

il est vrai que Bacon et Susanne Ritter peignent des figures humaines, et que dans "figural" il y a "figure". Mais quand Didi-Huberman emploie le terme, c'est pour désigner les marbres peints par Fra Angelico ; on pourrait dire aussi que l'ornement médiéval, tel qu'analysé par Jean-Claude Bonne, est du figural (il figure sans la représenter la transcendance divine). Il est très synonyme de ce que Didi-Huberman désigne par "visuel" (dans *Devant l'image*): une sorte d'excès ou de béance, dans la matière du visible, qui indique qu'il y a autre chose (mais quoi ?).

Ce que ne dit pas assez l'auteur, c'est qu'entre l'usage par Deleuze du figural, et son usage par Lyotard-GDH, il y a une très grande différence. Chez ces derniers, les modèles de pensée sont la psychanalyse et la phénoménologie. Le travail du figural dans l'image relève d'un inconscient optique: il n'est donc ni un choix d'artiste ni une interprétation du spectateur. Il est quelque chose qui éclate comme un symptôme (pour le côté psycha) ou une apparition (pour le côté phéno). Bref, il y a une intériorité invisible qui fait une brèche dans le visible (l'inconscient ou l'être). Chez Deleuze, tout se joue en surface, il n'y a aucune intériorité; et même tout se joue au dehors. Le figural met plutôt en jeu un rapport entre une chose et autre chose qui lui est extérieur, étranger. Par exemple les figures de Bacon ne crient pas leur douleur d'être au monde, mais elles entrent en contact avec un corps étranger qui les fait crier, se déformer (la viande, l'animal). Deux figures de la création, très opposées, en ressortent: soit la création comme "expression", sortie de-, soit une "hétérogenèse", devenir-autre.

2008-05-13 21:05:08 - Olivier Schefer

Le deuxième commentaire répond assez bien au premier. Mais il reste clair à mes yeux que le figural circonscrit un espace du sujet humain, sans pour autant relever d'une idéologie anthropocentriste normative, disons ce qui dans le sujet n'est pas/plus lui ou qui l'ébranle.

La question principale qui m'intéressait était celle d'une figure non mimétique, ou d'une représentation de sujet sans ressemblance.

Le visuel qui fait signe vers autre chose (mais vers quoi ? en effet) peut tout aussi bien s'appeler symbole.

Le deuxième commentaire [Thomas] a tout à fait raison de souligner cette différence flagrante entre l'approche psychanalytique de Lyotard et celle de Deleuze sur le dehors et la surface (cf. la fameuse formule de Nietzsche sur les Grecs et le sens de la surface, l'épiderme, la peau) mais ce n'était clairement pas l'objet du texte - que d'ailleurs j'ai dû resserrer au format de signes.

2008-06-21 10:01:27 - YoM

« La peinture doit arracher la figure au figuratif »
(Gilles Deleuze, "Francis Bacon. Logique de la sensation")

2008-11-21 11:08:29 - Arasse -
<http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/dossiers/2004/arasse/>

simpleappareil@free.fr -



Copyright : appareil simple - 2008-03-19 13:58:29