

# Rhétorique et art moderne

Mon hypothèse est la suivante : on assiste aujourd'hui à l'écroulement d'un monde – le monde classique, monde de l'âge classique –, où tous les procédés visaient à produire un sens. La modernité comme récusation du sens de l'âge classique, la déconstruction des œuvres et procédés qui transmettaient ce sens, de la rhétorique qui le sous-tendait.

Le problème alors est le suivant : la récusation et la déconstruction du sens (classique), évidentes aujourd'hui, sont-elles *des refus de sens*, en général ? Une récusation de sens qui s'accompagne de proposition, ou au moins de recherche, d'un nouveau sens, est moins « grave » qu'un refus délibéré du sens. La « crise », ou la « décadence » de l'art contemporain tient moins à son iconoclasme (les iconoclasmes sont toujours provisoires) qu'à sa récusation potentielle du sens.

Dans les réflexions qui suivent, je ferai une place au monde de la rhétorique, pour trois raisons :

- c'est ma formation initiale et principale ;
- tout est lié dans l'expression, et il y a manifestement une rhétorique du visible, comme il y a une rhétorique des mots. Les figures du texte, par exemple, me paraissent totalement transposables au monde de l'image : tout simplement parce qu'elles ne sont pas, ainsi qu'on a pu longtemps nous l'enseigner, des ornements du discours (logique), mais des catégories mêmes de la perception ;
- enfin, et en général, la rhétorique elle-même a une signification anthropologique, et il faut en dresser une philosophie. Elle n'est pas, suivant le mot profond de Baudelaire, une suite de règles ou de techniques arbitrairement inventées et imposées à l'esprit, mais elle correspond à ce qu'il appelle « l'organisation générale de l'être spirituel ». Je pense aussi à ce que dit Proust (cf. *Le Temps retrouvé*) à propos du style : « Le style est une question non de technique mais de vision. » L'état de la rhétorique et du style répond exactement à la situation et à l'état de l'esprit à un moment donné de son histoire.

\*\*\*

La première rupture est le brouillage systématique du signe lexical opéré par la *métaphore* à partir de Rimbaud, qui correspond exactement à la dilution des formes et au brouillage du signe pictural (de la touche, qui est le *vocabulaire* de la peinture), opérés par l'impressionnisme.

Jusqu'à Rimbaud, il n'y a pas, en littérature (exception faite des métaphores-clichés ou lexicalisées, comme la « flamme » pour l'« amour », etc.) de généralisation de la métaphore in *absentia*, qui est substitution effective d'une réalité à une autre, sans que l'esprit puisse voir d'où l'on part (ce que les linguistes appellent le « thème », ou « élément comparé », de la métaphore : le thème est le « référent »

de la métaphore). Rimbaud, le premier, présente systématiquement des « phores » (ce vers quoi on arrive, élément comparant) sans « thème ». Il substitue à un langage un second langage, tout différent. Son programme est certes : « Je voyais une mosquée à la place d'une usine ». Mais ses réalisations sont : « La mosquée », etc. – tout simplement (« usine » ne figure plus dans le texte). Baudelaire encore n'aurait pas osé cela. Tout ce qu'il aurait osé est : « L'usine, cette mosquée »... Le « brouillage » verbal est donc désormais maximal (poussé à son point extrême).

De la même façon, le signe se brouille dans la peinture impressionniste, et devant ce type de tableaux on hésite désormais sur le *nom* des objets, comme Proust l'a bien vu à propos des « métaphores d'Elstir » (cf. *À l'ombre des jeunes filles en fleur*).

Une phrase comme celle de Mallarmé par exemple : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de le deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve », correspond tout à fait au brouillage du signe (signe dilué ou évasif) dans la peinture impressionniste.

– Sur le problème de la *communicabilité* de l'œuvre dans l'abstraction ainsi conçue, voir : [Loin du rivage](#), et [Clairières](#). Dans un film, le trajet du « thème » au « phore » se laisse mieux percevoir, par la mise en séquence des images, les effets de zoom et de travelling. Voir : [Métamorphoses](#), et : [Le monde englouti](#).

\*\*\*

Certes il y a des effets très positifs au départ dans ce brouillage. Devenant polyvalent et matriciel, le signe peut susciter de nouvelles interprétations. Il suffit de regarder un nuage pour s'apercevoir de sa richesse inépuisable, due au fait qu'il change constamment de forme.

Le signe alors sur le tableau peut *appeler* le sens, au lieu de le *rappeler*, comme il le faisait jusqu'alors. On connaît la filiation de l'impressionnisme à l'abstraction (la meule de foin de Monet inspirant Kandinsky).

Dans la création moderne, le signe-matériau est premier. De lui on part, pour ensuite (et éventuellement...) aller au sens. Marc Le Bot cite ce beau mot de René Char : « Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux. » Mais ici encore je pense à la parole de Mallarmé, à l'adresse de Degas parlant des idées qu'il faut avoir pour écrire un poème : « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers. C'est avec des mots... »

Ce qui est brouillé, à partir de ce moment, est un *langage net*, subordonné aux choses qu'il servait fidèlement jusque là. Un nouveau *langage confus et polyvalent* apparaît. C'est la fin du « réalisme » linguistique (et plastique) classique, et l'apparition du « nominalisme » moderne (dans le texte et en art). On passe d'un langage conçu comme *vitre transparente*, à un langage *vitre opaque ou brouillée*,

fonctionnant bientôt comme un *miroir*, où se voient à la fois auteur et récepteur. – Voir : [Premier plan](#).

De ce brouillage du signe naissent des conséquences importantes. La rhétorique tout entière (du texte et du tableau) pourra basculer de l'auteur vers le récepteur. Dans le tableau, le sens s'intériorise, et est construit par le spectateur. Comme dans la métaphore *in absentia* du texte, le sens est seulement supposé, et construit par le lecteur (celui qu'on appelle l'auteur ne lui tenant plus la main).

C'est l'opposition que fait Duthuit (cf. *Le Feu des signes*) entre la « représentation » (classique) et la « présence » (moderne), ou entre l'« art-théâtre », et l'« art-cérémonie ». Dans le premier, on *assiste* à (un spectacle), dans le second, on *assiste quelqu'un* (l'auteur). De spectateur (passif), on devient assistant (aide de l'auteur). Mais si la « représentation » est assertive, la « présence » reste hypothétique. Aujourd'hui donc :

– l'auteur n'est plus censé connaître exactement tout ce qu'il dit, « empoigné et jeté, comme dit Breton, à son corps défendant dans l'immortel » – c'est-à-dire empoigné par « plus grand que lui ». L'auteur est détrôné, l'homme n'étant plus le maître dans sa propre maison (cf. le discours de la psychanalyse).

– et les figures de l'expression deviennent aussi des figures de la réception. Dans l'expression de Rimbaud (cf. « Aube ») : « Et les ailes se levèrent, sans bruit », « ailes » peut être une synecdoque des oiseaux, ou une métaphore des buissons frissonnant sous le vent. On ne sait trop... L'œuvre s'ouvre, se fait des interprétations portées sur elles.

\*\*\*

Deuxième rupture et deuxième brouillage, non plus du vocabulaire cette fois, mais de la *syntaxe* (du texte et du tableau). Cette rupture est sans doute plus importante.

Les linguistes nous disent que toucher à la syntaxe d'une langue est bien plus lourd de conséquences que toucher à son vocabulaire. S'il n'est jamais très « grave » d'importer dans une langue des mots étrangers, il l'est beaucoup plus de transgresser ou de déconstruire les constructions. L'esprit et son fonctionnement sont sans doute plus impliqués dans ce dernier cas.

Mallarmé compose en synchyses (mot grec qui veut dire : « confusion »), c'est-à-dire qu'il bouleverse l'ordre des mots dans la phrase. Le discours n'est plus unifié et hiérarchisé, il éclate en petites unités de significations juxtaposées. C'est la fin de la vision d'ensemble, du regard synoptique. Le regard erre de façon éparpillée sur les choses :

« *Victorieusement fui le suicide beau  
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête...* »

Aux métaphores *in absentia* (« or », etc.), Mallarmé ajoute ici le décousu du discours. Le discours est brouillé de deux façons : vocabulaire obscurci, et syntaxe décousue.

Exactement de la même façon, Degas, Cézanne brouillent l'organisation de l'espace dans le tableau: il y a chez eux pluralité des espaces juxtaposés, plusieurs points de fuite différents dans le tableau. L'angle de champ adopté est plus large que celui de la vision ordinaire, yeux gardés immobiles. Cette figuration est incompatible avec la vision en perspective et à point de fuite unique, supposant un spectateur unique et immobile, issue de la Renaissance italienne.

Monet, Renoir sont très sages dans la figuration de l'espace, qui n'est pas chez eux « tordu » ou « bossué » comme chez Cézanne, ou Van Gogh. (Je ne sais pas pourquoi on appelle ces derniers encore des « impressionnistes ».) La tête d'un des deux *Joueurs de cartes*, de Cézanne, est deux fois plus petite que celle de l'autre : juxtaposition de deux distances visuelles incompatibles. *La Chambre*, de Van Gogh, a une perspective extrêmement accélérée, et est peinte comme on dirait en photographie au grand angulaire : premier plan trop grand, et / ou arrière-plan trop petit. Ce « grand angulaire » ouvre l'espace à un nouveau regard, « barbare », qui est, en comparaison de la vision classique, un regard errant, mobile, éparpillé. Le regard s'émancipe, devient nomade. Ce n'est plus la « boîte optique » traditionnelle, contraignant et dirigeant l'œil, renaissante et post-renaissante. Cette dernière unifie. La nouvelle vision juxtapose. Voir : [L'œil multiple](#).

À une composition fondée sur la subordination « hypotactique » (regard de la vision unifiée et attentive : *perspicere*), succède une composition juxtaposante ou paratactique, fruit d'une vision errante. Aucun tableau post-cézannien (cubiste, etc.) ne peut se voir d'un seul coup d'œil. Il faut supposer que le peintre l'a peint fragment après fragment, se concentrant d'abord sur cet endroit, puis sur cet autre, etc. Et le spectateur, s'il veut accommoder chaque fois sur les différents endroits du tableau, doit se situer chaque fois à une distance différente, donc mentalement se déplacer.

En rhétorique, ce décousu est visible dans maintes figures. Je pense non seulement à la synchyse (qui finalement est une sorte d'anagramme, non plus limitée au mot, mais transposée à la phrase), mais surtout au choix syntaxique général appelé « parataxe », asyndétique ou non, succédant au discours lié, d'essence hypotactique.

« Je regardais le ciel et il était bleu et doré », écrit Camus, dans *L'Étranger*. Dans cette phrase, il y a juxtaposition de deux visions, de deux remarques, dont aucune n'est liée à l'autre. Cette figure par l'esprit est un *hendiadyn*, qui consiste à dire : « Bleu et ciel », pour « Bleu du ciel ». Il rend compte d'une vision surprise et mouvante, non unifiée par la logique et l'intellect.

Les tableaux cubistes, par leur composition formelle, sont des synchyses ou des anagrammes plastiques, où le discours spatial renaissant ou post-renaissant se dé-

coud. Par l'esprit, ce sont des parataxes, des asyndètes, des hendiadyns, des anacoluthes même si on sent la représentation renaissante comme la norme.

\*\*\*

Je vais faire sentir la différence entre l'impressionnisme et le cubisme au moyen d'un exemple.

Les tableaux impressionnistes relèvent de la métaphore, ou brouillage des nominations, ou bien encore de *l'hypallage*, ou brouillage des qualifications, ainsi que de la façon ordinaire ou « logique » de présenter la perception. Ainsi, une phrase comme: « Au bois, il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte » (Rimbaud), est un tableau impressionniste, unissant métaphore *in absentia* (« cathédrale », pour « arbres de la forêt ») et hypallage, soit de qualification soit de perception ; « qui descend » et « qui monte » peuvent être vus comme des qualifiants (alors intervertis), ou bien cette façon de dire simplement inverse la perception (habituellement, l'arbre « monte », et on « plonge » dans l'eau). Mais au fond cela revient au même : dans son esprit, l'hypallage revient toujours à inverser la façon habituelle de percevoir. Ici, c'est le reflet et le réel qui se mêlent, et *s'inversent*, *s'échangent*, comme le dit l'étymologie d'« hypallage » (en grec : « échange ») : ce qui est (« objectivement ») en haut, passe en bas, et inversement.

Mais si, dans la formulation de Rimbaud, le lexique est brouillé, et les formes diluées, l'organisation syntaxique traditionnelle, elle, est respectée.

Un tableau cubiste serait, au contraire, en gardant même les termes propres, la synchuse : « Forêt au bois il y a et lac. » Ici j'ai ajouté pour faire bonne mesure *l'hyperbate*, ou adjonction inopinée, comme quand se ravise.

Autre exemple d'un ordre verbal dit « normal » : « Pupille de l'œil / Christ / Vingtième siècle ». Mais il est brouillé ainsi dans « Zone » d'Apollinaire :

« *Pupille Christ de l'œil*  
*Vingtième pupille des siècles il sait y faire... »*

Tandis que l'hypallage brouille la caractérisation (qualification, présentation perceptive), on peut dire que c'est *l'énullage* qui en général résume ce brouillage dans l'organisation du discours moderne (aussi bien verbal que visuel). Par exemple, si en parlant je dis « je », puis « tu », en m'adressant à moi-même, je fais une énullage de pronoms, et un tableau cubiste, puisque je juxtapose deux perspectives antinomiques :

« Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter »

Je peux aussi, après « je », dire « il », parler de moi à la troisième personne. Comme si je peignais quelqu'un à la fois de face et de profil, de trois quarts, etc.

Il y a aussi des énallages de temps, qui brouillent la sacro-sainte concordance des temps, comme les cubistes ont brouillé la concordance des espaces sur le tableau. Je peux refaire à ma façon le vers d'Apollinaire (« Zone ») :

« Tu n'oseras plus regarder tes mains et à tout moment je voulais sangloter »

Je crée encore de nouvelles *perspectives*, que je juxtapose aux premières. Pourquoi pas ?

\*\*\*

Depuis longtemps repérées dans le discours, par la rhétorique classique elle-même, toutes ces transgressions, toujours fascinantes, sont évidemment dangereuses. Elles existent, à l'époque classique, paraissent parfois, aux yeux des meilleurs esprits, pour ce qu'il y a de plus beau et de plus précieux dans le discours. Cependant, elles ne sont pas – loin s'en faut – aussi hardies, et elles sont toujours endiguées et contrôlées.

Ces figures ont l'immense mérite de nous mettre face à face avec la perception elle-même, saisie à la racine, avant la mise en ordre et les corrections opérées par l'intellect. Elles sont purs surgissements sensibles de ce qui apparaît sans médiation, pure phénoménologie.

En fait, je pense qu'elles sont des vestiges d'un état archaïque de l'esprit, qui s'en est dégagé ensuite par le discours lié cartésien (« les longues chaînes de raisons... »). À cet état alors fait retour la création moderne, après la parenthèse disciplinée des époques classiques (on a souvent souligné le lien qu'il y a entre maintes formes modernes et maintes formes archaïques).

Mais il y a une *folie potentielle* dans chacune des figures du brouillage, lexical et syntaxique, qui tient précisément à la reddition de l'intellect, de son activité liante, organisante, hiérarchisante et subordonnante.

Par exemple l'agnosie visuelle, l'incapacité de reconnaître les objets et de mettre un nom sur les choses, est le gouffre qui guette la métaphore *in absentia* (qui une hallucination, substitution véritable d'une réalité à une autre).

La déconstruction psychique guette aussi l'hendiadyn. « Elle et ses lèvres racontaient », d'Éluard, mène à la « prosopagnosie ». On commence d'abord par dire : « je vois le chapeau *et* la femme » (au lieu de « le chapeau *de* la femme »), puis on ne distingue plus la femme du chapeau (cf. Oliver Sacks, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*). Le regard errant est celui du grand poète (cf. le début de l'*Énéide* : « Je chante les armes et le héros »), du peintre cubiste, et du fou. Il est très grave de ne plus pouvoir subordonner, c'est-à-dire organiser, hiérarchiser. Il se produit une décomposition psychique (repérée par Sartre, dans *La Nausée*).

L'artiste aujourd'hui se décompose, se démembré ou est démembré : Osiris-Orphée. Mais le moi pluriel de l'énallage est aussi une pathologie : on voit un autre en soi, ou on se voit de l'extérieur. C'est un phénomène d'« autoscopie », comme Maupassant le décrit dans *Le Horla*. « Je est un autre », dit aussi Rimbaud.

Aux époques classiques, ces dangers sont bien vus, et il y a des garde-fous ou des contre-feux dressés.

Par exemple, il y a *guidage* des métaphores, préparation du sens par le *contexte*, etc. Ces procédés existent encore chez certains modernes (les classiques parmi les modernes).

« Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige » (Baudelaire) est un discours ordonné : rhétorisé, composé. Un tableau comme on en voit, si on veut, de Poussin à Delacroix. « Soleil cou coupé » (Apollinaire, « Zone ») semble au contraire être un discours totalement paratactique et décousu : un tableau cubiste ou post-cubiste. Mais encore la métaphore, qui d'ailleurs n'est pas *in absentia*, est *préparée* par ce qui précède : « Aujourd'hui tu marches dans la rue et les femmes sont ensanglantées. » Valéry non plus n'ose jamais une métaphore *in absentia* sans la préparer (discrètement, c'est là tout l'art). Pour ces poètes, l'essentiel est le trajet que peut faire l'esprit entre les notions. L'artiste, comme l'esprit, fait et défait. Il est « Pénélope-Sisyphé », comme dit Valéry. Il y a très grand danger à perdre un des deux pôles.

Mais ces précautions, ces préparations n'existent plus chez les modernes : Breton, surréalistes et post-surréalistes. L'écriture automatique, le « cadavre exquis » sont le naufrage de l'esprit.

Aux époques classiques, l'aléatoire n'avait pas cours. « Une merveille absurde est pour moi sans appâts », écrit Boileau. Mais ensuite a triomphé le « divin hasard »...

L'exact équivalent du « cadavre exquis » surréaliste est le collage en peinture, qui succède à la composition (préméditée) du tableau. La rencontre se fait dans un télescopage abrupt de réalités. Tout cela est préfiguré par le mot de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table à dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. » Toute la modernité est là : des premiers collages non composés aux résultats, imprévus du tachisme et du *dripping*.

On commence à en voir les fâcheux effets.

Aucune rencontre n'est préparée aujourd'hui. Rien n'est plus justifié. Esthétique du marché aux puces, de la brocante. Esthétique aussi du journal télévisé, où plus aucune transition n'est faite entre les nouvelles. L'auteur est halluciné, le récepteur est hébété.

La catastrophe psychique d'aujourd'hui se voit par exemple dans le changement de sens de la parataxe. À l'époque classique elle était une sommation à faire des liens. L'escamotage même des liens, appelé ellipse, était là pour faire penser.

L'asyndète elle-même, malicieusement polysémique, faisait penser. Voir le début des « Deux pigeons », de La Fontaine:

« Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre.  
L'un d'eux, s'ennuyant au logis, etc. »

L'asyndète est pleine de sens, et très malicieuse : rien qui fasse plus penser que cela. Pourquoi précisément un des deux pigeons s'ennuyait-il ? Malgré l'« amour tendre », ou à cause *de lui* ? C'est la grande question...

Montaigne écrit « Je ne peins pas l'être, je peins le passage » : parataxe asyndétique. Mais toujours le lecteur reconstruit mentalement (ou devrait toujours reconstruire) : « Je ne peins pas l'être, mais je peins le passage » (parataxe avec coordination), ou « Si je ne peins pas l'être, je peins le passage » (hypotaxe). L'esprit est ainsi fait qu'à l'absence de liens il oppose une reconstruction des liens.

Aujourd'hui, au contraire, la parataxe esthétique juxtapose dans une équanimité absolue des éléments de signification dont chacun forme une petite totalité close. Il n'y a plus de discours (d'ensemble), auquel la parataxe même serait soumise. Réalité punctiforme et pulvérisée. Esthétique du « staccato », comme on dit en musique (et non plus du « legato »). Style « hip hop », rap et rapt.

On peut opposer le grand cinéma classique, qui était elliptique (Fritz Lang), servant un *discours*, au cinéma de plus en plus répandu maintenant, dont chaque séquence est auto-signifiante, et autosuffisante : la « bouillie visuelle » d'aujourd'hui (selon ce que dit Serge Daney, dans *Le Salaire du zappeur*).

« Tout art, disait Malraux, est un système d'ellipses. » Mais aujourd'hui la parataxe n'est plus elliptique, et elle déconstruit l'esprit, en lui enlevant la capacité de faire des liens et de soumettre ce qu'il voit à autre chose, une réflexion d'ensemble qui lui donne *sens*.

Caillois, après Jung (*Problèmes de l'âme moderne*), a critiqué non seulement Picasso (comme « liquidateur »), mais Malraux lui-même, par le risque d'incompréhensibilité que peut recéler l'accumulation même, « paratactique », des œuvres dans le « Musée imaginaire ».

D'autre part, la parataxe annule les différences qualitatives et leur perception. Apollinaire encore mêle le sublime et le kitsch, dans la « Chanson du mal-aimé » par exemple, et de ce mélange naît l'« aura » particulière de la modernité (hybridité, polytonalité). Mais très vite le voisinage sans préparation mélange toutes les formes et les annule. Esthétique du « tout se vaut », de l'*anything goes*.

Je pense à un effet pervers à cet égard du *zeugme* (sémantique). Il est le principe de toute la création moderne depuis Rimbaud :

« Départ dans l'affection et le bruit neufs » (« Départ », dans *Illuminations*)

Au départ, le zeugme déstabilise volontairement et salutairement la logique. Mais à l'arrivée, il peut faire tout s'équivaloir.

Il serait facile aussi de montrer que de soumise à l'esprit et d'intention didactique qu'elle était aux époques classiques, toute la *caractérisation* artistique (dans le texte et dans le tableau) est devenue ludique, et gratuite. Il y a eu invention de la caractérisation *pittoresque* dans le texte au XIX<sup>e</sup> siècle, totalement inconnue des classiques, pour lesquels une caractérisation n'a de sens qu'en fonction d'un enseignement. « L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours » n'est absolument pas une caractérisation pittoresque. Ce vers ne sert qu'à faire comprendre la suite de la fable : le héron doit voir les poissons dans l'eau.

Le ludisme et la décoration marquent, de même, la fin de la peinture *cosa mentale*. L'œil gagne ce que l'esprit perd.

\*\*\*

On assiste donc aujourd'hui à la déconstruction d'un héritage. Le danger n'est pas la déception qu'il y a à le voir déconstruit, car l'esprit, s'il perd la naïveté, gagne la lucidité et l'intelligence (propres aux époques mûries). Le danger de la déconstruction est la perte possible de l'idée d'un *sens extrinsèque* aux choses mêmes qu'on voit – perte donc du *besoin de sens*, constitutif pourtant de l'esprit.

Quand un tableau ne se donne que pour ce qu'il est, c'est un truisme, ou une tautologie. Ce que vous voyez est ce que vous voyez (rien d'autre). *What you see is what you see*. L'art ainsi déconstruit (je pense au mouvement Support-Surface) est dans une position grave.

Même dans le langage, en effet, on peut douter qu'il existe de vraies tautologies. Il n'y a que des pseudo-tautologies. Si je répète un mot, l'esprit aussitôt est porté à chercher un nouveau sens à ce mot ainsi répété: « Un homme est un homme », « Une femme est une femme », « La France est la France », « Rome n'est plus dans Rome », etc. J'oppose chaque fois une circonstance à une essence, une définition, un archétype, et c'est cette recherche de sens chaque fois qui rend le jeu verbal passionnant.

Ce changement de sens, on l'appelle parfois aujourd'hui « diaphore », mais je préfère à ce mot pédant le beau mot classique d'« antanaclase ». Étymologiquement, ce mot signifie reflet, ou réflexion (de la lumière), écho, ou réfraction (du son). Cet « écho » ressemble pour moi à celui « de notre grandeur interne », comme dit Valéry dans « Le cimetière marin ». Jusqu'à présent, l'esprit n'a jamais admis qu'une chose ne dise rien d'autre qu'elle-même. Malheureusement, le sentiment de cet écho, ou ces différents échos ou « reflets » que prennent les choses, n'est pas éternel. À quoi fait *penser* l'urinoir de Marcel Duchamp ?

La crise d'aujourd'hui me semble être celle du *symbole* ou de la *symbolisation*. Est-il rien de si pathologique qu'un regard littéral ? La folie n'est-elle pas l'asymbolie (cf. les réactions toujours littérales des enfants atteints d'autisme) ? – Voir : [Art](#) et [Néant](#).

\*\*\*

Le dernier problème qui se pose est la figuration quasi à l'identique d'un monde unidimensionnel ou sans écho (mental) attaché aux choses. C'est le problème de *l'antiphrase plastique posé* par Warhol et le pop'art. Warhol peint-il vraiment, comme certains l'ont dit, des vanités ? Là je bute sur une difficulté. Qu'est-ce qui sépare l'utilisation à l'identique d'un langage dégradé dans *La Cantatrice chauve* par exemple, et dans un tableau de Warhol ? Peut-être toute la différence entre le verbal et le visible, que je me suis constamment efforcé de comparer, mais qui ne me semblent pas totalement identiques.

Aucune image ne me semble dire son propre néant, avec autant de force que le texte, quand il se dénonce lui-même : « Forêt vierge bien nettoyée » (Flaubert) – « Un tapis de prière en soie accroché au mur » (Perec, *Les Choses*) – « Dorique du XX<sup>e</sup> siècle » (sur le complexe architectural « Antigone » de Ricardo Bofill à Montpellier). Tout cela peut être dit, et alors tout est dit – et en bien peu de mots. Mais aucune image ou aucune photo ne peut directement montrer cela.

La voix aussi vient avant la lumière, il me semble, dans la Bible...

© Michel Théron – 2011

### Bibliographie

JUNG, Carl-Gustav, *Problèmes de l'âme moderne*, Buchet-Chastel, 1976. Chapitres « Uysse » (sur Joyce), p. 407, et « Picasso », p. 439 : la descente aux enfers de l'artiste moderne (*nekuia, katabasis eis antron*).

CAILLOIS, Roger, « Picasso le liquidateur », *Le Monde des livres*, 28 novembre 1975.

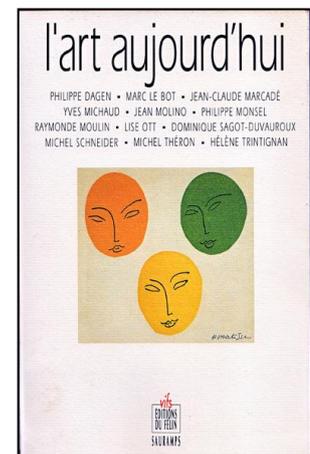
« Image », dans *Vocabulaire esthétique*, Gallimard, coll. « Idées », 1978 : l'imposture surréaliste en poésie.

LÉVI-STRAUSS, Claude, « Le métier perdu » (à partir des impressionnistes), *Le Débat*, mars 1981.

« Art contemporain : peintres ou imposteurs », *Le Monde des débats*, février 1993.

THÉRON, Michel, *Le Style par l'image : sur la rhétorique du visible*, Centre régional de documentation pédagogique de Montpellier, 1993.

Texte publié d'abord dans :



Éditions du Félin,  
1993 – pp. 41-57