Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Jean-François Lyotard

La peinture comme dispositif libidinal

Università di Urbino
Italia

numero **23** *aprile 1973*

serie **F**

La peinture comme dispositif libidinal

document de travail

I - PROPOSITIONS

1.

S'il y a lieu d'introduire le désir dans la considération de la peinture, ce n'est certainement pas pour en faire le contenu véritable de la peinture, «ce qui» réellement peindrait. Ce n'est pas pour en faire le secret de son concept (le secret du concept de peindre, ce serait le désir!), pas pour en faire la référence ultime de toute peinture, toute peinture renvoyant au désir. Ce n'est pas pour en faire le contenu véritable de la peinture, toute peinture ayant pour véritable contenu... je ne sais pas quoi, de la signification libidinale... Il faut tout de suite bien voir qu'il ne s'agit pas de mettre le désir à la place de ce que le 18e siècle appelait la nature ou bien de ce que Delacroix appelait le sentiment. Ce n'est pas un autre terme placé au même endroit. Si on fait cet usage-là, qui est à peu près l'usage que font beaucoup de psychanalystes lorsqu'ils parlent de peinture, mettre l'inconscient à l'endroit où, au 18e siècle, on mettait la nature, si on fait cette simple substitution sans modifier du tout le champ sur lequel on travaille, cette substitution est inutile.

Le désir, c'est un terme emprunté à Freud. Or, dans Freud lui-même, il y a une hésitation profonde et pas seulement circonstantielle, probablement même décisive, une hésitation sur la position et la fonction du terme désir. Il y a deux pôles: un pôle désir-Wunsch, désir-voeu, qui implique une négativité, qui implique dynamique, qui implique téléologie, dynamique avec une fin, qui implique objet, absence, objet perdu, et qui implique aussi accomplissement, quelque chose comme un remplissement du voeu. Tout ça fait un dispositif qui implique la considération du sens dans le désir. L'autre pôle de la catégorie du désir chez Freud, c'est le désir-libido, le désir-processus, processus primaire. C'est de ça que le grand texte de 1919 «Par delà le principe de plaisir» va faire l'élaboration; il fera la théorie du double régime du processus, le régime Eros et le régime pulsion de mort. Mais, sans m'attarder sur ces deux régimes pour l'instant, ce qui me frappe, c'est que pour l'un

comme pour l'autre, pour Eros aussi bien que pour la pulsion de mort (mais je répète qu'il ne s'agit pas de deux pulsions, mais de deux régimes de la pulsion, deux régimes de l'énergie), dans ces deux cas, il s'agit d'un processus d'afflux énergétiques et de liquidation de ces afflux dans ce que Freud appelle un appareil psychique, qui est aussi bien, du reste, le corps, ou même des points du corps, des éléments, des organes du corps, des organes partiels. Et, dans les deux cas, Eros comme pulsion de mort, donc toujours du côté désir-libido, on a affaire à un caractère non finaliste de ce processus, mais répétitif. Quand Freud parle de la répétition, qui est aussi bien la répétition dans le cas d'Eros que dans le cas du Todestrieb, dans les deux cas on a répétition, mais ce n'est pas répété selon le même régime, et cette catégorie de la répétition qui est introduite à ce moment-là est en «contradiction», si le mot a un sens, avec la catégorie de la finalité qui est impliquée dans le Wunsch. Répétition au niveau du principe de constance, au niveau du réglage de l'appareil considéré, en ce qui concerne Eros, i. e. répétition sous l'unité de référence (comme disent les cybernéticiens) du système considéré, c'est Eros. Répétition sous le zéro, sous la référence du zéro *ou* sous la référence de l'infini, comme on voudra, sous la référence de l'absence d'unité (vous allez me dire que je réintroduis l'absence, mais on pourra s'en expliquer), mais répétition sous la référence d'autre chose que de l'appareil dont on parle, c'est cela qui est appelé pulsion de mort. Les afflux d'énergie qui entrent dans l'appareil sont écoulés sans considération du principe de constance qui règle l'appareil. Dans les deux cas, on a affaire à de la positivité: aussi bien en tant que réglé dans l'appareil que comme déréglant l'appareil, le désir est posé comme de l'énergie transformable.

Ici je prendrai le désir dans le deuxième sens, le désir dans le sens de la libido, dans le sens d'un processus, le désir comme force productive, comme énergie susceptible de transformations et de métamorphoses, et comme une énergie soumise à un double régime: d'abord le régime du dispositif ou du système dans lequel elle est canalisée, dans lequel elle est mise au travail, dans lequel elle est productrice de certains effets, i. e. en fait métamorphosée en autre chose. C'est le principe de constance, pour parler comme Freud, la combinaison de ce qu'il appelle Eros et principe de réalité. Et au passage, vous voyez bien la congruence profonde qu'il y a entre une telle considération de la libido comme processus et ce que Marx appelle force, force de travail, comme ce qui sous-tend tout le système. Chez Marx, c'est cette même énergie qui opère mais selon Eros, en tant qu'elle est subordonnée, elle aussi, à un principe de constance qui dans le cadre du capitalisme est la loi de la Valeur, c'est-à-dire le segmentation en unités et la com-

mutativité de ces unités sous une catégorie extrêmement simple qui est l'égalité des valeurs (ou quantités d'énergie, ou quantités de travail).

Et ensuite, la libido selon l'autre régime; nous l'appelons le «non-régime» parce que nous parlons, parce que nous sommes en parlant dans le système du discours qui est aussi un système réglé, et que par conséquent nous ne pouvons parler de l'autre régime (qui n'est pas réglé) que négativement. De l'énergie qui circule selon cet autre régime, nous ne pouvons en dire que: elle est détraquante, elle est désordonnée, déconstruisante, elle est mort (ce que dit Freud). Nous ne pouvons dire que des choses négatives sur elle, mais c'est parce que nous sommes à un endroit par rapport auquel effectivement cette régulation au zéro *ou* à l'infini de la pulsion ne peut apparaître que comme dérégulation.

En fait, cette énergie c'est la même, et elle n'est pas moins positive, que celle qui est canalisée dans les réseaux du système. On pourrait penser qu'il y a de l'excès de positivité dans ce «régime»-là, comme il arrive à Nietzsche de parler d'«excès de jouissance». On pourrait la thématiser sous le nom de chimisme par opposition au biologisme, on pourrait la thématiser sous le nom de matérialité ou de bestialité comme chez Bataille, il reste évident que c'est à elle qu'il faut imputer - et c'est pour cela qu'on est bien obligé d'en faire l'hypothèse - le retour, la répétition, de désordres dans le régime de constance, de blocages, de stases (dit Freud), de crises (dit Marx), où certaines régions du système apparaissent comme des zones de souffrance, de désordre, etc.

En introduisant le désir dans la question de la peinture, c'est en fait à une économie libidinale que l'on recourt et, de ce fait, à une économie politique, immédiatement, parce qu'il est tout à fait impossible de prendre l'une sans prendre l'autre, de tenter d'articuler l'une sans articuler son branchement sur l'autre. Il faut penser le désir comme une énergie qui travaille (Freud est explicite dans ce sens: je pense à une petite note de la fin du chapitre sur le travail du rêve, où il reproche aux analystes de ne faire attention qu'au contenu manifeste et aux pensées latentes, alors que la seule chose importante, c'est le travail, c'est comment on passe de celles-ci à celui-là, comment le désir travaille. L'important est l'energie en tant qu'elle est métamorphose, métamorphosante et métamorphosée, par exemple la manière dont des pensées du rêve vont être transformées, manipulées, agencées, défaites, cassées, recollées, triturées, écrasées en contenu manifeste, ou encore la manière dont l'énergie va passer d'un état cinétique d'activité à un état quiescent. Et là vous voyez que l'on se trouve tout près de la peinture: comment tout d'un coup un geste va se déposer en couleur, étendue d'une certaine manière, sur un certain support, ou l'inverse, comment une couleur qui

est là, qu'on a regardée, va de nouveau relancer l'énergie chez celui qui la regarde, sous forme d'affect ou de danse ou autrement, si c'est un honnête homme il se mettra à danser, si c'est un mauvais homme (occidental), il se mettra à parler...

Donc, d'une part se répétant, cette énergie répétant indéfiniment des positions, des investissements, en tant qu'ils sont captés dans des dispositifs; mais aussi, diluant ces dispositifs, diluant les dispositions, les placements d'énergie, les remettant en route par excès, liquidant tout cela, le confondant; à la fois énergie en tant qu'ordre et que désordre, en tant qu'Eros et que mort, et cela, toujours ensemble.

2.

La peinture, si on la prend en considération de ce point de vue là, qui est celui de l'économie, la première chose qu'il faut en dire, c'est que, pour en saisir la portée, il faut détruire la région picturale en tant que l'un des Beaux-Arts, en tant qu'institution, qu'il faut détruire sa pseudo-autonomie, qui est une autonomie idéologique, et donc qu'il faut abandonner méthodologiquement pour commencer les habitudes que nous avons de nous reporter par exemple à l'«acte» de peindre (avec la théologie impliquée dans l'«acte»), aux «intentions» expressives ou pas expressives du peintre, à l'«inconscient» même du peintre. Je pense au travail que P. Kaufmann a fait sur l'«Espace émotionnel» où il est dit notamment à propos de Van Gogh que la peinture est un langage chromatique, un langage par couleurs, qui vient occuper rétroactivement la place laissée vide par le retrait du discours du père (excellente petite machinerie métaphysique; le père ne parle pas, ça fait du vide, et moi dans ce vide, je vais faire parler de la couleur). Il faut aussi renoncer gaiement à l'habitude de penser la peinture comme superstructure, et à la fonction dite «de classe» de l'institution picturale, sur laquelle du reste on n'a pas beaucoup de lumières.

Il faut plutôt commencer par *diluer* la région picturale pour procéder par une espèce de *lyse*, qui n'est même pas une analyse parce qu'il n'est pas du tout assuré, ni même impliqué qu'on finisse en remontant par produire les éléments constitutifs élémentaires. (On trouvera simplement de l'énergétique et toujours de l'énergétique). Et cette dilution, c'est la peinture moderne elle-même qui l'effectue: il suffit d'ouvrir les yeux, de laisser passer le flux énergétique que cette peinture lance de toutes parts pour s'apercevoir que précisément c'est cette dilution qui, déjà, est en cours, que cette peinture procède dans l'ordre de l'inscription picturale à une dilution qui est analogue à celle que décrit Marx pour ce qu'on appelle l'inscription économique, l'économie politique, même dilution, i.e. une espèce de destruction des codes qui

circonscrivent des régions, même passage d'afflux énergétique sous toutes les formes. Tout cela est plongé dans des eaux, Marx disait «dans les eaux froides du calcul égoïste»; d'abord elles ne sont pas si froides, et puis quel est cet ego? En revanche, il y a sûrement calcul en ce qui concerne le capitalisme puisqu'il y a une loi d'échange, qui est celle de la segmentation et de la commutativité des unités d'énergie (celle-ci segmentée sous forme de marchandises).

La question *de* la peinture procède du dispositif même, avec ses particularités très étranges, de la modernité, du capital. Le capital ne pose pas ses problèmes en termes de sens (Marx ne décrit pas le capitalisme comme un système de sens). Le capitalisme pose ses problèmes en termes d'énergie et de transformation d'énergie: transformation de matières, transformation d'appareils, production d'appareils, force de travail, manuelle, intellectuelle, production, transformation de cette force de travail, monnaie . . ., simplement de l'énergie qui circule et qui s'échange, i. e. qui se métamorphose. Il y a donc une espèce de polymorphie de cette énergie; du moment que c'est échangeable, métamorphosable selon la loi de la valeur, tout est bon et tout entre, c'est la seule condition. Or, il y a une polymorphie de la peinture moderne qui atteste d'une dissolution analogue des objets, des états, des configurations, des lieux, des modalités, qui jusqu'à présent circonscrivaient l'institution que l'on appelle la peinture. Il faut partir de ce fait, et y rester, ne surtout pas le quitter, il faut se plonger dans cex eaux-là d'une espèce de dissolution des institutions picturales, de dilution, de multiplication des lieux et des modalités de cette inscription.

Vous trouverez dans un texte de Kirili, fait en alternance avec Sollers, qui s'appelle «Traces, Inscriptions, Marquages», la notation suivante: «La division de la production intellectuelle peinture/littérature est le signe même de l'arbitraire de la culture dominante occidentale, car peindre et écrire relèvent d'un même travail d'inscription». Pleinement d'accord avec cela, mais il faut aller plus loin, ce n'est pas simplement le découpage peinture/littérature qui est arbitraire, ce n'est pas simplement le découpage lettre/ligne (Kirili va dire plus loin: l'important, c'est l'inscription, et donc la pictographie, parce que dans la pictographie on a à la fois littérature et peinture bloquées avant même qu'elles se divisent), mais il faut dire littérature, peinture *et économique* aussi, exactement pareil, pourquoi réserver l'inscription économique? L'économique est un marquage; une production, c'est une inscription, d'une certaine manière.

Qu'est-ce donc que cette dissolution de la peinture? On n'en finirait pas d'en dénombrer les traits: il y a les collages, il y a l'utilisation de

matériaux quelquefois collés sur la toile, de ferrailles, de photographies, vous avez l'utilisation de peintures industrielles, vous avez un instrument inédit d'inscription comme le pistolet à peinture, il y a des procédés nouveaux pour tendre la toile, vous avez la sérigraphie, et vous avez une multiplication incroyable de «scénographies», le cubisme, le surréalisme, le néo-réalisme, le réalisme, l'expressionnisme abstrait..., une espèce d'explosion qui part dans tous les sens et qui est évidemment un défi majeur à une nomenclature selon les catégories de l'histoire de l'art. Une telle dissolution, le fait que deviennent perméables les cloisonnements et puis les dispositifs qui réglaient les lieux et les modalités de l'inscription chromatique, une telle explosion devrait entraîner des effets, toujours au sens énergétique, au niveau de notre langage à nous aussi quand nous parlons de la peinture: au moins devrait se trouver induite, par cette dissolution de l'inscription chromatique, une dissolution aussi de l'inscription théorique sur la peinture. On pourrait s'attendre à ce que le dispositif théorique lui aussi claque comme le dispositif pictural ou comme le dispositif économique. Si vous prenez les Salons ou l'Essai sur la Peinture de Diderot, vous avez un discours sur la peinture qui glose la peinture, i. e. qui essaie de produire dans un ordre langagier des dispositifs «analogues» à ceux que Diderot décrit comme dispositifs picturaux, i. e. essentiellement représentatifs. Si vous prenez les textes de Dezeuze et de Cane, membres du groupe «Support-Surface», là aussi vous avez un discours théorique, qui n'est pas une glose, mais qui est une sorte de métalangage, qui vise à être la métalangue de la peinture. On peut se demander si vouloir continuer à produire un discours théorique sur la peinture, à élaborer une métalangue avec son lexique et sa syntaxe dont la peinture serait le domaine d'interprétation correspondant, si un projet de ce genre n'est pas anachronique, ne relève pas d'un modèle discursif qui, justement, dans la pratique picturale, n'à plus de répondant, du fait que les dispositifs qui règlent l'inscription picturale aujourd'hui forment par leur multiplicité une sorte de non-dispositif. Quand la peinture est en train de se dissoudre dans les métamorphoses énergétiques, dans les mêmes métamorphoses énergétiques que le capitalisme fait passer à travers toutes les institutions, est-ce que produire un discours théorique dont le modèle est essentiellement linguistique (comme chez Dezeuze et Cane) n'est pas aussi anachronique que si Marx, devant le capitalisme, avait voulu produire un métalangage du capitalisme dont le modèle aurait été sémantique, comme l'ont fait ses devanciers, alors qu'au fond, ce qu'il produit c'est une espèce d'équivalent en mots des procédés énergétiques «insensés» qui forment le capitalisme. Il me semble que produire un discours théorique sur la peinture, théorique dans le sens que le mot a aujourd'hui, i. e. une métalangue dont le modèle est linguistique for-

cément, ou langagier strict, je crois que ce serait reconstituer dans la région discursive un dispositif que la pratique picturale, i. e. le domaine d'interprétation qu'il s'agit de comprendre, est justement en train de liquider ou liquéfier.

Ce que nous avons à faire plutôt que d'essayer de comprendre, ce serait de transformer l'énergétique qui est mise en jeu dans ce qu'on appelle la peinture, non pas en un dispositif théorique, mais plutôt en une espèce de liquéfaction, en une espèce de production aléatoire, au sens où J. Cage l'entend; non pas essayer de résoudre la question de la peinture au sens d'en arrêter le sens, mais plutôt de dissoudre la question, au sens d'en dénouer les stases, y compris la théorie comme «stase». Ici je me sens bien plus près des analyses que fait Daniel Charles sur la musique, ou des articles de Daniel Buren, encore que chez Buren la dimension critique reste encore marquante. Dezeuze et Cane ont saisi qu'il fallait faire la critique de Freud par Cézanne, mais ils n'ont pas vu qu'il faut encore faire la critique d'un théorisme marxiste, disons par Pollock...

Peindre serait donc inscrire de la couleur, inscrire des pigments, produire des inscriptions chromatiques. Kirili dit: «Peindre et écrire relèvent d'un même travail, celui de l'inscription». C'est vrai, mais c'est trop et trop peu dire. Nager aussi est un travail d'inscription. Il faut, peut-être, quand même dire que l'inscription picturale a spécifiquement à faire avec la couleur, que c'est cela qui la spécifie. Peindre serait faire des branchements de libido sur de la couleur, et brancher tout cela, la libido chromatisée, sur un support; travail d'inscription en ce sens.

3.

Ces branchements-là obéissent à des dispositifs. Il y a des investissements, des blocages énergétiques qui conduisent l'énergie et qui assurent sa transformation selon certains canaux. La main prend le crayon de couleur et elle étend la couleur sur les lèvres. C'est de l'inscription picturale, de la peinture. Il est évident que vous avez affaire à un dispositif énergétique: la canalisation de l'énergie sur la main, le bras, la façon dont la couleur est posée sur la lèvre, tout cela est réglé.

Une main prend un pochoir, dans la paume de l'autre main se trouve déposée de la poudre d'oxyde de fer, la bouche souffle, voilà un dispositif. C'est comme ça que nos ancêtres peignaient leurs cavernes. C'est de la peinture selon un certain dispositif.

L'appareil photo capte de l'énergie lumineuse et l'inscrit sur la pellicule: c'est de la peinture? pourquoi pas? L'oeil capte la photo développée et projetée, la main répète la photo sur un support à une échelle 100:

c'est de la peinture? quantité de toiles pop et hyperréalistes sont faites comme ça. C'est un dispositif, ça marche.

Une main trempe un petit pinceau dans un liquide et l'étend sur les ongles de l'autre main, autre dispositif.

Les deux bras soulèvent un pot de peinture, l'homme monte sur une estrade qui est là et répand le contenu sur une toile par terre, c'est un dispositif aussi. Tout cela, c'est de l'inscription picturale, chromatique.

Un verre, une vitre (description d'un dispositif particulièrement fou qui est ce qu'on appelle «la peinture» en Occident entre le 15e et le 19e siècle), un verre est placé entre un objet et l'oeil. Le menton est bloqué dans une mentonnière métallique qui immobilise complètement la tête; la main trace sur le verre le contour de l'objet (il ne faut pas oublier de fermer un oeil); cette trace est reportée ensuite sur une toile; et ensuite on remplit avec de la couleur les régions cernées par le trait. Tel est le dispositif de Léonard et Dürer. Ce dernier est allé jusqu'à faire des gravures de ces dispositifs: nous avons, là, des répétitions de répétitions de répétitions.

Le dispositif, c'est une organisation de branchements: il y a de l'énergie qui canalise et qui régule l'arrivée et la dépense d'énergie en inscription chromatique.

Voici un modèle simple de dispositif selon un texte de Hans Bellmer, qui s'appelle: *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou l'anatomie de l'image*: «Les différents modes d'expression: pose, geste, acte, son, mot, graphisme, création d'objet, résultent tous d'un même ensemble de mécanismes psycho-psysiologiques, ils obéissent tous à une même loi de naissance. L'expression élémentaire, celle qui n'a pas de but communicatif préconçu, est un réflexe. A quel besoin, à quelle impulsion du corps obéit-il? Retenons parmi les réflexes provoqués par une rage de dent par exemple, la contracture violente des muscles de la main et des doigts, dont les ongles s'enfoncent dans la peau. Cette main crispée est un foyer artificiel d'excitation, une «dent» virtuelle qui détourne en l'attirant, le courant du sang et le courant nerveux du foyer réel de la douleur, afin d'en déprécier l'existence. La douleur de la dent est donc dédoublée aux dépens de la main; son expression, le «pathos logique», en serait la résultante visible.

Faut-il en conclure que la plus violente comme la plus imperceptible modification réflexive du corps, de la figure, d'un membre, de la langue, d'un muscle, serait aussi explicable comme tendance à désorienter, à dédoubler une douleur, à créer un centre «virtuel» d'excitation?

Cela est certain et engage à concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image. L'expression avec ce qu'elle comporte de plaisir, est une douleur déplacée, elle est une délivrance». Ce chapitre comporte en exergue une phrase de Paracelse: «Le scorpion guérit le scorpion». La douleur-là guérit la douleur-ci. Je fais des réserves sur ce texte, parce qu'il fait usage de certaines catégories: l'«expression», la catégorie très inquiétante de «la tendance à désorienter la douleur», «à déprécier la douleur», la «délivrance», etc. Mais il reste chez Bellmer la compréhension et la description de l'important: la dé-localisation de l'énergie par une re-localisation ailleurs (l'énergie afflue sur la dent: il y a, alors, déplacement et focalisation sur une autre région, par exemple la paume). Là vous avez un dispositif énergétique, vous avez un transformateur qui opère, en l'occurrence c'est un transformateur de la seule localité de l'énergie, c'est pourquoi il est «simple».

On pourrait chercher des dispositifs beaucoup plus complexes: les dispositifs langagiers que Benveniste décrit sous le nom de récit et discours. Il réfère à des plans d'énonciation différents. (Ce qui renvoie à une certaine linguistique, qui est celle de l'énonciation, donc de nouveau à un certain *dispositif linguistique*, non pas seulement langagier, mais linguistique, soit à un dispositif théorique portant sur le langage, où s'inscrit le langage lui-même). Les traits relevés sont les suivants:

— Dans le récit, il n'y a usage que de la troisième personne, et la troisième personne n'est pas une personne: du point de vue de l'énonciation, une personne, c'est le sujet qui parle ou qui peut parler ici - maintenant: *je* et *tu*. *Il* est celui qui ne parle pas.

— Pour le récit, il y a un groupement sélectif en français dans l'usage des temps que Benveniste appelle aoristiques: le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif (exemple de prospectif: «la lutte commerciale *ne devait pas* cesser dans le Bassin Méditerranéen entre les peuples du nord et les Sémites jusqu'à la destruction de Carthage»). «Ne devait pas cesser», le prospectif est la marque du futur dans le temps du récit. Au sein des possibilités d'usage des temps français, il y a donc des blocages, des éliminations, des filtres, certains temps sont permis, d'autres non.

— Du côté du discours, au sens de Benveniste, on a, au contraire, l'usage de la première et de la deuxième personne, et des temps «du discours» qui sont le présent, la parfait et le futur.

Benveniste n'a élaboré l'opposition de ces «plans d'énonciation» que

du point de vue des temps et des personnes. Mais ce qui y est impliqué, c'est ce que les linguistes appellent les aspects et les modalités. Les aspects et les modalités ne sont pas marqués en surface en français, mais ce sont des traits qui sont relatifs au rapport du sujet de l'énonciation avec le sujet de l'énoncé et ce sont des traits qui sont relatifs aussi au rapport du temps de l'énonciation avec le temps de l'énoncé. Prenez une expression simple comme: «il apparut»; elle se place immédiatement dans le récit, dans le «plan d'énonciation» du récit: vous êtes en troisième personne et vous avez le temps aoristique, par excellence, le passé simple français. Mais dans cet énoncé se trouvent, en outre, impliqués: 1) un aspect qui concerne le rapport énonciateur-énoncé; quand vous dites «il apparut» on ne sait pas si vous, l'énonciateur, y étiez ou n'y étiez pas, il y a une espèce d'occultation de l'énonciateur. - 2) un aspect qui marque le mode de déroulement du procès: «il apparut», c'est ponctuel. - 3) une modalité qui marque le mode d'assertion: c'est affirmatif. Etc... Si vous prenez ce groupe de modalités, vous verrez que ce que Benveniste appelle les temps d'énonciation, c'est beaucoup plus qu'un groupe de temps, ce sont de véritables dispositifs langagiers, *ce sont des agencements qui commandent l'orientation des flux énergétiques sur le champ d'inscription du langage, qui déterminent donc le branchement de la libido sur le langage comme surface d'inscription* (et c'est cela qui produit les fameux «effets de sens»).

Vous avez donc là des filtrages de possibilités: il y a le dispositif discours, le dispositif récit, le dispositif théorique. Vous avez des circonscriptions de modalités langagières; par exemple, dans le cas du récit vous avez une espèce de circonscription, le raconter, sur laquelle viennent se brancher le mythe, le récit, le roman, l'histoire, le scénario de film habituel. *Vous avez une métamorphose de l'énergie libidinale en des objets (ici de langage), i. e. des concrétions d'énergie quiescente,* force de travail morte, disait Marx, énergie quiescente sous forme de dispositifs langagiers, qui, à leur tour, vont se transformer en affects, en émotions, en inscriptions corporelles; les gens vont se mettre à rêver en entendant votre récit; ou bien, en guerres, en révoltes, en gloses sémiotiques ou «économiques», c'est-à-dire que cette énergie qui repose là, va déclencher des effets, elle va être métamorphosée en «effets».

Dans le dispositif du récit, nous avons donc effectivement un transformateur énergétique, mais cette fois-ci bien plus compliqué que ne l'étaient tout à l'heure la dent et la main; il y a ici des déplacements des modalités et des surfaces d'inscription. Il y a un très grand nombre possible de dispositifs picturaux. Ainsi, Dezeuze et Cane ont essayé de

produire une nomenclature de tout ce qui rentrait en jeu dans «peindre». Ils relèvent, par exemple, une catégorie du geste: geste digital, geste du poignet, geste du coude, geste de l'épaule, geste global du corps (ils oublient le geste de la bouche, du pied). Une catégorie de l'outil: pinceau, pointe, lame, couteau, ciseau, tampon, sceau, presse, air comprimé, vaporisateur, pistolet. Une catégorie du médium: l'eau, l'huile, l'essence, la résine, l'encre, la colle, la cire, etc. Et il y a aussi le pigment lui-même, qui n'est pas catégorisé. Il y a le support: papier, toile, plastique, bois, pierre, métal. Avec tout cela, il y a la force de travail vivante; comment va-t-elle procéder? Par tache, projection, vaporisation, par empreinte, imprégnation, impression, compression (oublié le frottage), par trait: trait graphique, trait gravé, fente, déchirure, découpage; par point: point graphique, perforation; par pli: pliage, rouage. Chaque dispositif pictural est une combinaison d'éléments sélectionnés dans ces différents moyens de production.

Telle combinaison donne, par exemple, les empreintes de Klein (de grandes toiles blanches, et des gens nus peints en bleu s'imprimaient sur la toile). Dezeuze et Cane parlent de «pratiques signifiantes» ou de «pratiques surdéterminées»; je crains que ce soit des emprunts très idéologiques. Ce qui est intéressant, c'est la tentative de dénombrer tous les dispositifs possibles, tous les branchements possibles de l'énergie produisant de l'inscription chromatique. Il faudrait en ajouter. Par exemple, pourquoi est-ce que, parmi les supports, il n'y a pas la peau? Tatouage: c'est de la peinture. Ce n'est pas parce que notre dispositif occidental a éliminé le tatouage ou l'a réservé aux «mecs», i. e. justement l'a dévalorisé et l'a circonscrit comme une preuve de sauvagerie, ce n'est pas pour cela que ce n'est pas de la peinture. Le maquillage, c'est le tatouage sans risque, c'est la tentation de la tentation du tatouage, comme disait Lévinas; mais même le maquillage n'est pas encore admis comme peinture, parce que ce n'est pas «noble», parce que c'est la peau, et que dans notre dispositif, le support peau n'est pas «noble», mais il n'empêche que c'est un très bon support pour faire de la peinture. Avec quelqu'un comme Klein, il y a une rupture du dispositif pictural occidental avec ses contraintes, avec ses censures, parce que quand il peint les gens nus et qu'il les imprime sur une toile, alors là, la peu est prise au sérieux. Elle n'est pas prise au sérieux comme support, mais comme véhicule de branchement. Il y a le sable aussi: les indiens Kwakiutl peignent sur le sable, ils prennent des pigments et les disposent sur le sable. Si chez nous le sable n'est pas pris comme surface, c'est que dans le dispositif occidental il y a une catégorie de l'oeuvre: il faut que ça reste, et dans le sable ça ne reste pas. Les indiens, eux, s'en foutent, le dispositif occidental est conservatoire.

Est-ce qu'il est essentiel à la peinture que l'énergie déposée sous forme d'inscription chromatique reste sous forme de trace chromatique? Les indiens pensent que si ça repart en vent chromatisé un instant, c'est bon, ça prouve que l'inscription communique avec les circuits généraux de l'énergie. On pourrait peindre sur les rochers, sur l'eau aussi (proposition, à la Biennale de Vincennes, d'un land-artiste: peindre l'eau du port de New York).

On constate que notre lieu d'inscription est étroitement circonscrit: les peintures, les inscriptions picturales sont déposées à l'intérieur de maisons, et particulièrement des maisons inhabitées, les musées, les galeries, les lieux d'exposition. Là aussi, on a affaire à une disposition qui régit le *lieu* de l'inscription picturale et qui est aussi étrange que la mentonnière du Dürer: mettre les inscriptions picturales dans des espèces de frigidaires pour être sûr que l'énergie picturale va être conservée. Disposition qui reste à analyser du point de vue énergétique. Si on prend au sérieux l'inscription picturale comme inscription chromatique en général, alors il faut dire que c'est l'illustré, c'est le vêtement, le maquillage, le design qui sont aussi la peinture, voilà des choses où se transforme de l'énergie tous les jours.

En ce qui concerne les modalités, il faut ajouter un autre groupe d'éléments décisifs dans le dispositif, c'est le rapport de l'inscription au support: est-ce que l'inscription chromatique, disons, *tolère* le support, est-ce qu'elle *occulte* le support, est-ce qu'elle *révèle* le support? J'emploie à dessein des termes qui sont pris à une problématique de la représentation. On pourrait garder les termes qui appartiennent à la problématique de l'économique, on dirait alors: est-ce que l'inscription *transmet* quelque chose au support? emprunte au support son énergétique propre? ne communique pas avec lui du point de vue libidinal, et ainsi en neutralise l'énergie? Ce que je voudrais faire ici, c'est travailler sur des variantes de cette dernière petite partie du dispositif pictural, la relation de l'inscription au support, en rapport avec la relation du support au lieu de l'inscription.

II - ANALYSES

Vous vous souvenez de l'Introduction de 1857 où Marx dit que c'est avec le capitalisme que le travail émerge comme catégorie. Cela ne veut pas dire que les sociétés antérieures ne travaillaient pas, elles travaillaient aussi, mais il fallait cette universalité vide du travail capitaliste, travail abstrait, indifférent, pour que a contrario on puisse saisir les dispositifs de canalisation et d'exploitation du travail dans les économies précapitalistes. Toutes choses égales, il faut cette flui-

UNIVERSITÀ
BIBLIOTECA BO
URBINO

dité de l'énergétique dans la peinture actuelle pour comprendre que déjà dans les dispositifs picturaux antérieurs, il s'agissait d'énergétique, mais que cette énergétique était canalisée d'une certaine façon qui ne permettait pas de la révéler comme énergétique, qui donc la produisait sous d'autres dispositions. On peut très bien imaginer, par exemple, si l'on n'oublie pas que la peinture n'existe pas comme région à part, que des sociétés ne *chargent* pas libidinalement l'inscription chromatique: on peut imaginer que la couleur ne sert qu'à marquer un objet et que toute la charge libidinale porte sur la véhiculation de cet objet, sur sa donation ou sur sa destruction; il peut se faire que la couleur soit seulement un signal, une marque qui «dit»: voici un objet qui peut être donné dans un potlach, ou: c'est un objet qui doit être conservé comme mémoire. Il est évident que dans un dispositifs de ce genre le potentiel énergétique chromatique est refoulé, négligé, mis en marge: la couleur n'est pas la région investie, elle marque la région investie (non pas flux, mais circonscription du flux).

Je voudrais montrer que même à l'intérieur de l'occident, il y a des espèces de variantes dans l'économie libidinale - plastique - politique, qu'il y a des immersions et des émergences de dispositifs picturaux (qui ne sont pas simplement picturaux mais libidinaux et politiques), mutations énergétiques qui peuvent être considérées comme des ruptures, mais pas comme des ruptures en surface, pas comme des ruptures dans une diachronie historique: à un moment donné plusieurs dispositifs picturaux et plusieurs dispositifs économiques peuvent très bien coexister en surface, à la surface d'une société, mais néanmoins il y a des moments où l'on voit apparaître à la surface un nouveau type de dispositif, et d'abord de localisation de l'inscription, picturale, mais aussi bien économique. Quand dans les Flandres, au milieu du 14e siècle, de nouvelles organisations se mettent à capter de l'énergie force de travail et puis de la matière première, et que commencent à fonctionner les premières manufactures, c'est tout un dispositif qui émerge, qui est de captation, localisation, métamorphose de l'énergie, et il est nouveau. Dans la peinture, on a des événements de ce genre.

Prenons un premier groupe de quatre images:

1.

Commentaire de l'abbé Béatus de Lebiana à l'Apocalypse de Saint Jean. Saint-Sever (milieu du XIe siècle).

2.

Piero della Francesca (1445 environ. Première génération des perspectivistes italiens). Flagellation (Palais Ducal, Urbino).

3.

Détail d'une fresque d'Ambrogio Lorenzetti (milieu du XIVe siècle). Ville (Pinacoteca Nazionale, Sienne).

4.

Francesco di Giorgio (Ecole de Piero della Francesca, 1440 environ). «La cité idéale» (Palais Ducal, Urbino).

Chacune de ces quatre images est supportée par un dispositif différent, et pourtant, il ne s'agit que de toutes petites variations par rapport à l'ensemble des dispositifs possibles.

Apocalypse de Saint Sever

L'approche formelle d'abord: dénombrement et caractérisation des éléments de l'inscription picturale ici. D'abord l'inscription linéaire proprement dite. On a ce que les linguistes appellent des syntagmes figés: vous prenez l'aile de l'ange en haut à droite et celle de l'ange en bas à gauche, c'est le même contour renversé, la même procédure, la même inscription. Vous prenez le haut du paletot de l'ange en haut à droite, vous prenez le boléro de Jean en bas, c'est le même. Vous prenez le pied du seigneur (ou les mains) et ceux d'en bas, ils sont pareils. Vous avez des unités d'inscriptions linéaires qui sont de véritables syntagmes, elles tiennent toutes seules, ce sont de grosses unités linéaires, on les prend, on les compose les unes avec les autres et l'on fabrique des figures au sens courant du terme. Leroi-Gourhan fait la même observation pour les peintures du paléolithique, il constate que la courbe du dos d'un cheval, et la courbe du dos d'un bison, c'est la même, on a l'impression d'avoir aussi un syntagme, i.e. un dispositif linéaire bloqué. Vous avez ce qu'on peut appeler une pictographie, au sens strict, non pas seulement de la graphie avec de la couleur, mais une espèce d'écriture de lignes, par lignes.

Si vous prenez un autre élément d'inscription classique, le modelé ou la valeur, vous voyez qu'ici il n'y en a pas. Un dispositif est toujours aussi remarquable par ce qu'il exclut que par ce qu'il inclut, comme on l'a vu, pour le récit et le discours. Là, il n'y a ni modelé, ni valeur, il n'y a aucune tentative de faire apparaître une épaisseur des figures, il n'y a pas de profondeur. On a une espèce de calligraphie.

Si vous examinez à présent le dispositif chromatique proprement dit, vous observez une opposition générale, un système général d'oppositions en bleu et rouge, vous avez un système bichromatique avec, néanmoins, du rose ou rouge très dilué sur les robes de l'ange, sur le trône ou sur le ailes; et puis, vous avez toujours le même brun: la

coiffure, les cheveux. Vous constatez aussi une inversion de la ligne (car les lignes sont elles-mêmes des éléments chromatiques, il n'y a pas de linéarité en noir et blanc, les lignes sont de couleur), et donc vous avez des systèmes de lignes qui sont complémentaires par rapport à la couleur de la surface: ligne rouge sur fond bleu, ligne bleue sur fond rouge, ligne rouge sur fond blanc, etc. Vous avez donc ici une petite combinatoire possible. On pourrait aussi dire que la couleur fonctionne comme marque, mais à ce moment-là, on sort d'une analyse proprement formelle. On pourrait montrer que le seigneur est vêtu d'une robe rouge et enveloppé d'un manteau bleu, ce qui est la règle dans le code byzantin, parce que c'est un dieu - et - homme.

Si vous étudiez maintenant le rapport entre l'inscription, le support et le lieu, rappelez-vous qu'il s'agit d'une illustration dans un livre sacré, que ce livre est destiné à circuler parmi des clercs et à demeurer dans des lieux eux-mêmes consacrés: l'abbaye, le trésor de l'abbaye, les évêchés, etc.

Les questions que nous avons à nous poser (en suivant D. Buren, *Limites critiques*), sont les suivantes: 1) est-ce que le médium et le pigment, la couleur, occultent le support, font oublier que l'image est inscrite en pleine page? Je dirait *non*, pour deux raisons: la première, c'est qu'il y a une reprise de l'inscription littérale ou scripturaire sur le support pictural lui-même, en haut vous lisez un texte qui dit «Ubi angelus a domino librum accipit» («où l'ange reçoit du seigneur le livre») et, en bas, «Jean parle avec l'ange». Vous avez une inscription au sens courant. *Où* est-elle inscrite? Quand Philippe de Champaigne fera un ex-voto pour la guérison de sa fille à Port-Royal, il écrira, lui aussi, sur la paroi - sur quelle paroi? Sur le mur de la cellule où il représente sa fille et la soeur Agnès? ou bien, sur le support plastique, sur la toile? On peut penser que dans ce cas là, cette écriture est destinée précisément à montrer qu'*il y a* un support et que ce support c'est le lieu *réel* que la peinture (perspectiviste) *cache* (v. Louis Marin).

Ici, on est dans un lieu, sur un support (le livre de l'Apocalypse) qui exclut qu'on puisse retirer la moindre impression illusionniste de l'inscription chromatique. Et il y a aussi l'ornementation du cadre qui fait renvoi aux pages écrites. 2) Est-ce que la surface occulte le fait qu'il y a un verso de l'image? Ce qu'il y a derrière la peinture, derrière l'écran plastique, est-ce donné, ou ignoré comme dans le peinture de chevalet? Réponse: dans un manuscrit, le dos est encore une page d'écriture; donc, comme on a affaire à des folios, qui sont écrits recto-verso, comme l'image s'inscrit sur un folio, elle ne peut pas prêter à illusion, elle ne cache pas le fait de son verso. 3) Est-ce

que le support, le livre avec ses inscriptions chromatiques, occulte les lieux dans lesquels celles-ci se trouvent comme le musée déconnecte l'oeuvre du contexte? Non, le lieu immédiat des images est un livre, ce livre est dans un lieu sacré, ce lieu sacré est un lieu dans la société, dans la circulation des énergies et des objets dépositaires d'énergie dans la société. Tout cela, dans la civilisation chrétienne du XIe siècle, est réglé explicitement. De sorte que dans un système de ce genre, aux questions que la modernité pose à la représentation, on peut répondre à tous les coups : il n'*y a pas* d'occultation.

Que veut dire maintenant sacré, consacré? Que la libido, avec son ambivalence eros-pulsion de mort, se trouve investie, fixée, se trouve canalisée dans des dispositifs stables, qui sont isomorphes aux dispositifs de la société en question (XIe siècle occidental). Vous avez d'un côté un dispositif langagier qui est justement bâti sur le modèle du récit-mythe chrétien. «Il apparut» c'est le noyau de tout récit mythique, et c'est exactement de cela qu'il s'agit dans le christianisme : «il apparut, il disparut... et il devait réapparaître». Vous avez, parallèlement, un dispositif à un niveau qui serait gestuel, corporel, le dispositif langagier du mythe-récit, c'est le dispositif du sacrifice, le dispositif rituel de la messe, qui est une projection du dispositif du récit.

Ces deux modalités d'inscription libidinale sont profondément insomorphes (voir Mauss). Et puis, vous avez un dispositif clérical-féodal, qui est économique, dispositif du don et du contre-don, qui est ici complexe. D'une part, il y a du *potlatch*, de la *dépense*, du *prestige*: si l'abbé Béatus s'est payé le luxe d'entretenir un moine à peindre ces images, c'est qu'étant effectivement dans une économie du prestige, l'abbaye de Saint-Sever tire de la présence de cet objet, en son trésor, un énorme bénéfice de prestige. Et si, en plus, cette abbaye *donne* cet objet, alors on est dans une opération de potlach, de dépense, par laquelle l'objet entre dans une circulation hautement libidinale de charges et de décharges, de transferts et de contre-transferts; par conséquent, vous avez là un dispositif «économique» avec l'ambiguité que le mot économie comporte. Si l'abbaye conserve le livre et les images, c'est parce qu'on n'est plus des sauvages, qu'on est déjà dans la conservation, dans la thésaurisation et peut-être déjà dans l'économie au sens de *l'épargne* et non plus dans la dépense. Il y a ici les deux, ambivalence. Mais de toutes façons, notre image s'inscrit dans cette économie.

Je crois qu'il y a une isomorphie profonde entre ces différents dispositifs qui canalisent les énergies dans des régions d'inscription différentes, le langage, la région très corporelle de la chair et du sang, mise en jeu dans le sacrifice, et la région économique, celle des «biens»,

il y a une isomorphie avec le dispositif pictural. On peut montrer sur l'image que vous voyez comment elle est solidaire des autres lieux d'inscription: dire qu'elle n'occulte pas son support, veut dire que cette image est solidaire d'un livre qui est lui-même solidaire du dispositif langagier. Car cette image, même si elle ne vaut que comme signal, ne peut valoir comme signal que si elle renvoie au dispositif langagier du mythe chrétien, si elle est reconnaissable par des gens qui connaissent ce dernier. Elle ne prend pas non plus sa valeur si vous ne la rattachez pas, si vous ne la mettez pas en communication avec le dispositif sacrificiel de la messe ou le rituel en général. C'est un livre qui va se trouver à un moment donné, engagé dans le rituel, il sera sur l'autel, ou sur le pupitre du frère lecteur au réfectoire. Vous ne pouvez pas non plus comprendre cette image si vous ne l'engagez pas dans le processus économique du don. Ce qui veut dire qu'en fait, cette image est une image très codée où la puissance énergétique des chromatismes est restreinte, refoulée, circonscrite, tenue en bride: s'il en est ainsi, c'est parce que les flux de charges et décharges libidinales passent dans le récit mythique chrétien, passent dans le sacrifice de la messe, ou le rituel du repas, passent dans les dons et les contre-dons de la société féodale-cléricale, et que la plastique iconique elle-même ne vaut que comme mnémotechnique dans ces autres dispositifs. A la limite, cette plastique ne marche - et c'est de cette manière qu'elle va opérer sur les murs, avec les fresques quand elle s'adresse à des gens qui ne savent pas lire - , elle ne marche que comme renvoi, que comme objet marqué dans un processus, renvoyant à ce processus. Si on voulait articuler le branchement de cet objet-là avec les processus en question, il faudrait montrer que ce n'est pas du tout un branchement représentatif, mais c'est plutôt un branchement du type marquage: un objet qui porte des inscriptions chromatiques de ce genre est signalé comme un objet qui peut circuler dans le sacrifice chrétien, dont les éléments plastiques (lignes, couleurs, etc.) ont leur «clé» dans le mythe, dans le dispositif langagier chrétien, et dont le support ne vaut que par sa relation avec l'économie de don et contre-don de la chrétienté féodale. En comparant avec les petites statuettes des (dites) Vénus paléolithiques, dont on s'étonne toujours de leur haut degré d'abstraction, on devrait penser à ce que dit Leroi-Gourhan de l'art paléolithique: que c'est la première phase de cet art qui est la plus abstraite. On devrait pouvoir comprendre que si l'art «primitif» est toujours très «abstrait», c'est qu'il ne fonctionne jamais pour lui-même, il n'est pas autonomisé comme région d'inscription à part, il appartient à un système de circulation et de métamorphose des énergies qui excède énormément l'inscription picturale, et où celle-ci opère simplement comme marquage. A la limite, elle peut être simplement un signal, voilà

l'inscription la plus archaïque: une encoche sur un bâton. Ce qui est alors important, ce n'est pas l'encoche, mais la circulation du bâton, c'est le don. *Ce qui est marqué, c'est la puissance même de donner*, le don potentiel; là où s'investit la libido, c'est dans le don, pas dans l'encoche. L'encoche n'est là que pour localiser le don, référer au don. Il me semble qu'une image comme celle de Saint Sever appartient encore, toutes choses égales, à un dispositif qui fonctionne de cette manière-là.

La «lecture» par éléments signalétiques d'une image composée de cette manière et fonctionnant selon un tel dispositif est vraisemblablement légitime: iconographie et sémiologie comme sciences religieuses...

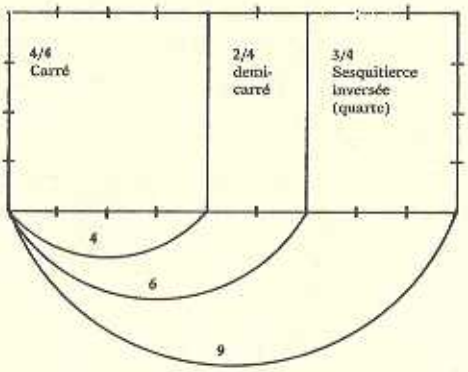
Le fragment «La ville» d'Ambrogio Lorenzetti

On pourrait, à partir de cette image, se mettre à délirer sur les vues cavalières, mais ce n'est pas pertinent. En fait, elle fonctionne exactement comme la précédente, i.e. simplement comme repère. Qu'est-ce qu'on voit? C'est une ville. Est-elle représentative? Pas du tout représentative, il n'y a pas la moindre tentative de produire l'équivalent de ce qu'on peut voir à l'oeil dit nu, ou à l'oeil avec mentonnière. L'image fonctionne comme un *signal*. Dans une fresque, elle fait signal qu'il y a une ville. Si vous retournez l'image (le haut en bas), c'est toujours une ville, le signal marche toujours très bien. La relation haut-bas, i.e. la relatio à l'oeil, au sujet qui regarde en ce moment, la relation qui va être valorisée dans le dispositif de la représentation, cette relation n'est pas opérante ici. Même à l'envers, l'image continue à fonctionner comme repère. Elle est encore une ville, l'oeil est sollicité comme puissance non de voir, mais de se souvenir.

La Flagellation de Piero (milieu du XVe siècle)

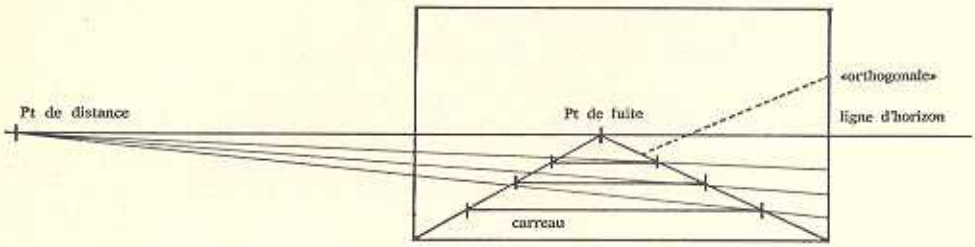
Si l'on fait d'abord, comme tout à l'heure, une approche formelle du dispositif linéaire, ce qui frappe, c'est qu'il y a ici un dispositif linéaire triple, ce qui est très différent de ce qu'on a vu sur le Lorenzetti et sur le manuscrit de Saint-Sever. Enorme importance du dispositif linéaire, et plus précisément de la droite. Il y a d'abord un tracé révélateur, il y a des contours qui permettent de reconnaître, d'identifier des objets comme s'ils étaient vus dans l'étendue tridimensionnelle: il y a des personnes, des bâtiments, des arbres. Il y a donc une ligne qui est celle qui sera tracée sur la vitre selon le canon de Léonard. Il y a en outre des tracés régulateurs, de deux sortes: un tracé médiéval classique; si vous observez les dimensions de ce tableau, vous pouvez déterminer sur la largeur trois grands éléments, l'un formé de quatre

unités, ensuite un autre de deux unités, puis le troisième de trois unités. La hauteur est faite de quatre unités. On aura donc une combinatoire qui est de 4 avec 9 et un rythme qui est de 4 à 6, puis de 6 à 9, si vous «balayez» de gauche à droite.



4/6 = 6/9 = 2/3

Cela, c'est le pythagorisme repris, remis à jour par le néo-platonisme des florentins et très marqué chez Piero, mais n'importe quelle bâtisse romane est construite sur un rythme de ce genre, i. e. musicalement. Vous avez ici des harmonies d'écarts, des égalités d'écarts qui sont tout à fait comparables à ceux d'une gamme. Là-dessus, Piero n'invente rien, mais il introduit un tout autre système, où il invente tout: un système perspectiviste avec un point de fuite. Le point de fuite qui est perdu, noyé dans un mur du fond, est placé également sur une horizontale, qui détermine la ligne d'horizon. Ce point de fuite est construit d'une certaine manière, il va déterminer la place que vous aurez à occuper pour «bien voir». Et pour déterminer la rapidité avec laquelle l'oeil s'enfoncera, il y a construction d'une série d'obliques, qui convergent en ce point-là, le point de distance, une série d'obliques par rapport auxquelles va se construire tout le carrelage de la surface. C'est en faisant se rejoindre les deux réseaux, fuite et distance, que vous allez pouvoir tracer par exemple un trapèze qui sera vu comme un carreau en espace tridimensionnel.



Qu'est-ce que ce point de distance? C'est la distance même à laquelle vous devez placer votre oeil pour avoir le «bon point de vue», c'est la distance orthogonale à la surface du tableau, mais après avoir subi une rotation d'un angle droit, elle est maintenant appliquée sur le support, de sorte que ce complexe linéaire ne va pas être vu du tout comme un trapèze, mais comme un carré en perspective. C'est ce qui se passe ici, en effet, d'autant que la mise au carreau sur un point de distance assez éloigné donne un enfoncement considérable, une scène très profonde.

Donc, trois systèmes linéaires:

— un système d'inscription de «figures», profils, contours de choses visibles;
— un système harmonique, qui est traditionnel et qui fait que l'oeil balaye musicalement le champ plastique;
— le système perspectiviste, qui n'est pas musical, qui ne fait pas référence à une organisation d'écarts arithmétiques réglés, mais qui est un système géométrique, donc à prédominance visuelle.

Dans un tableau de ce genre, vous avez à la fois une arithmétique acoustique d'origine pythagoricienne, néo-platonicienne, et une géométrie visuelle euclidienne révisée, simplifiée. Voilà un dispositif de régulation de l'inscription linéaire qui est incroyablement complexe et contraignant.

En ce qui concerne la valeur à présent - et c'est propre à Piero - les effets de modelé sont obtenus non pas par l'élévation ou la baisse de la tonalité, mais par des changements de couleurs. On est dans un système non pas de renforcement, par exemple en pigmentant avec du noir la même couleur, mais on a une couleur différente. Piero dit que c'est ainsi qu'on peut avoir du bon modelé. Les effets de modelé sont donnés par des inscriptions de couleurs, par exemple, des bleus différents. C'est à quoi l'on doit l'extraordinaire luminosité de la toile.

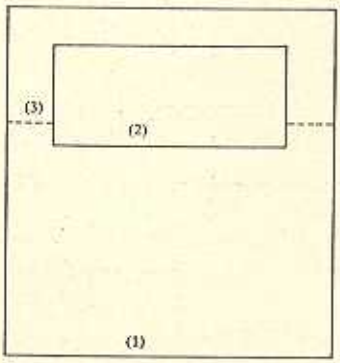
Le système chromatique lui-même est très réglé: en extérieur (il y a un extérieur et un intérieur, comme dirait Schefer) on a une dominante qui est du côté du rouge de la gamme et en intérieur une dominante qui est du côté vert et bleu, avec en contre-position chromatique du bleu tout à fait à droit (dans le froid) et du rouge tout à fait à gauche (dans le chaud). C'est une organisation chromatique relativement simple, qui est très harmonique et peut-être même encore très codée.

Et maintenant, le rapport inscription/support/lieu. Qu'est-ce que ça représente? ... Il y a une flagellation. Il y a ce Christ avec cette statue grecque au-dessus, étrange. Il y a un premier plan en extérieur: on suppose - c'est la tradition locale - que là, à droite, au milieu, se tient le frère de Frédéric de Montefeltre, Oddantonio, qui était alors duc

d'Urbino, entouré de deux conseillers envoyés par Malatesta, qui l'auraient tué. Episode dans les sombres affaires de luttes politiques entre principautés, entre tyrannies. On pense que le tableau a été demandé par le duc en commémoration du meurtre de son frère. Piero lui a envoyé cette Flagellation, qui aurait donc une valeur métaphorique. Mais comment se fait l'inscription sur le support? Les italiens pour commencer ont dit (de Masaccio) extraordinaire, il perce le mur! On a effectivement affaire à ce qu'on doit appeler strictement la représentation picturale: c'est dire d'abord et avant toute chose que l'inscription *occulte* le support, et qu'une partie de l'inscription *s'occulte* elle-même. L'harmonie médiévale guidait le regard, elle guidait le balayage du champ, elle donnait le rythme au balayage du champ, mais la construction perspectiviste, elle est purement et simplement effacée de toutes les obliques, il ne va rester que les «orthogonales», et encore, elles disparaîtront, le peintre s'emploiera à les dissimuler dans la scène. Les références au point de distance seront complètement effacées.

Cette occultation, l'occultation d'une partie de l'inscription, qui implique donc qu'on travaille en plusieurs temps, on va inscrire puis effacer (exactement comme quand on fait une «dissertation»), *c'est déjà une opération de mise en scène*. Dans ces effacements-là, vous avez l'essentiel du dispositif scénique. Regardez la (prétendue) *Cité idéale*, c'est la scène, c'est un projet pour un fond de scène, c'est probablement l'un des premiers fonds de scène peints en perspective trompe-l'oeil ou illusionniste, pour des représentations qui avaient lieu à Ferrare. Serlio, l'un des premiers metteurs en scène à l'italienne, se serait servi pour la première fois de cette toile de fond.

Ici on a un dispositif que l'on peut représenter schématiquement de la façon suivante:



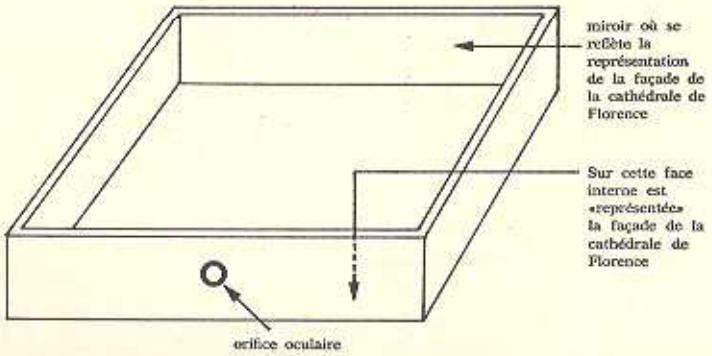
un dispositif de clôture qui est en fait le dispositif de captation et d'écoulement de l'énergie libidinale dans le cas de la représentation: vous

avez une première clôture qui détermine un extérieur et un intérieur et qui est le bâtiment du théâtre ou du musée, le bâtiment de ces lieux inhabités, désertés, qui va déterminer un écart entre la «réalité» et ce qu'on pourrait appeler après les psychanalistes «dé-réalité», un lieu qui serait un lieu dé-réel (le cabinet de l'analyste est un lieu dé-réel). Puis, vous avez un autre lieu, une deuxième limite à l'intérieur de la première, donc *dans* le théâtre, la rampe avec un cadre, le cadre du tableau, le cadre de la scène, quelque chose comme un vitre, la fameuse vitre de Léonard, le portillon de Dürer, et puis, peut-être, une troisième limite, invisible, et qui est le dessous de scène, la coulisse, la machinerie dans le cas du théâtre à l'italienne, qui dans le cas de la peinture va être la construction avec le point de distance, tout ce qui ne sera pas vu, mais qui rend visible. Il faut mettre aussi toute la scénographie derrière cette limite-là. *Tout ce qui efface et s'efface, occulte et s'occulte en même temps.*

On a un dispositif fort de canalisation des énergies. On peut modifier le rapport salle-scène, par exemple on place la scène au milieu, ou autour, ou l'on dispose la scène en éperon, ou même on construit un «théâtre total», un dispositif complexe où l'on peut obtenir la scène à l'italienne, la scène en éperon, la scène annulaire, la scène centrale, où l'on peut mettre les spectateurs au milieu, les faire tourner, faire tourner les acteurs... Dans tous ces cas, il semble qu'on garde l'essentiel de la représentation puisque de toute façon on garde toujours la limite:
1°) on a toujours d'abord la clôture, et souvent aussi la limite;

2°) mais pas nécessairement, on peut imaginer qu'à l'intérieur, il n'y a plus de limite, alors on aurait quelque chose comme le sociodrame, ou la révolution...

Ce dispositif représentatif-théâtral correspond, en peinture, à la boîte de Brunelleschi, petit dispositif optique, pour observer le dôme de Florence.



Le miroir y remplit la même fonction que l'écran de cinéma. L'orifice oculaire fait l'office de la mentionnère de Dürer: immobilisation qui permet la dé-réalité, celle du dormeur, du spectateur, de l'analysé.

Dans cette division et cette clôture, il me semble qu'on a les conditions de la séduction. Je dirais plutôt séduction qu'illusion, parce que le sujet qui regarde dans la boîte, s'il n'est pas fou, sait bien qu'il ne regarde pas la cathédrale même. Pour les gens qui viennent s'asseoir dans un théâtre, c'est pareil. Nous, qui regardons cette scène de l'école de Piero, nous savons bien que ce n'est pas du trompe-l'oeil: nous n'allons pas sauter dans l'image, sur la scène. Le trompe-l'oeil c'est un autre genre. Cette représentation, ce n'est pas du trompe-l'oeil, et ce n'est même pas l'illusion, c'est la séduction au sens propre du terme: on est divisé d'avec soi-même, il y a scission.

Pour voir comment ce dispositif est en rapport avec ce qui n'est pas peinture, avec ce qui se passe dans ce qu'on appelle «la Réalité», il faudrait montrer comment ce dispositif qui règle les transformations énergétiques de l'inscription picturale communique avec un autre dispositif qui est le dispositif politique, au sens propre du terme, i. e. le dispositif qui règle un certain nombre d'inscriptions au sein de la Polis grecque ou au sein de la cité italienne. Là aussi, dans le dispositif de la politeia, vous avez premièrement la clôture d'un espace: je fais allusion aux travaux de Vernant, de Vidal-Naquet, de Détienne sur la cité grecque, en particulier sur le fait que la cité se referme comme en cercle, que c'est une communauté d'hommes qui se referment comme en cercle sur eux-mêmes, qu'au milieu il y a un espace vide, et que cet espace vide, c'est la «dé-réalité». Il y a donc une première limite (1) dans la cité, qui va circonscrire et qui va filtrer les entrées d'énergie à l'intérieur, et particulièrement l'énergie sous forme d'individus (mais pas seulement: sous forme de biens aussi, sous forme de langage, de puissance armée). Les afflux à l'intérieur vont être filtrés exactement comme on filtre des spectateurs à l'entrée d'un spectacle. Ils vont être filtrés selon un certain nombre de codes, dont l'ensemble définit ce qu'on appelle la citoyenneté. A l'intérieur, il y a cet espace central, on le trouve déjà pour les communautés de guerriers chez Homère, «ès mèson», au milieu. Quand on parle en politique, on vient parler au milieu, et quand on parle au milieu, ce n'est pas la même chose que quand on parle autour. Quand on parle autour, on ne dit rien à certains égards. Qui peut parler au milieu? Les gens qui portent les armes. On a donc un dispositif de re-filtrage: les femmes ne portent pas les armes, et par conséquent, elles ne parlent jamais au milieu, et donc elles ne disent jamais rien. Tout le monde ne monte pas sur la scène. Et puis vous avez aussi des *processus d'effacement*: en fait, la richesse, le copinage, les groupes

de pression, la rhétorique, ce vont être des moyens de pouvoir venir parler au milieu, des scénographies, mais elles seront effacées et doivent être effacées, pour que se constitue la scène politique. Je crois que la modalité de l'inscription picturale représentative est profondément isomorphe à la modalité de l'inscription politique prise au sens de la politeia. Il faut dire que le peintre est comme un prince et que le prince est comme un peintre, ce sont des *effaceurs effacés*, ce sont des gens qui travaillent sur la limite (3) et qui s'effacent sur la limite (2), sur la scène; ce qui ne veut pas dire qu'ils ne peuvent pas y apparaître, on peut peindre des princes et même des peintres, mais ils peuvent être sur la scène comme des modèles ou comme des orateurs, dans la salle comme des spectateurs ou comme des citoyens, leur puissance proprement dite est effacée. La limite (3), la scénographie, la mise en scène, les dessous de la politique, n'apparaissent jamais : la machinerie reste cachée.

Dans un dispositif de ce genre, la charge libidinale n'est pas du tout sur le sujet, sur le thème, sur ce qui est raconté : la représentation peut ne plus rien raconter. Ce dispositif-là n'est plus accroché à un dispositif langagier de récit; pendant très longtemps, certes, on va continuer à raconter sur la scène picturale, mais on peut très bien peindre une nature morte (une cruche que l'on peint pour la représenter). A la limite, ce sera l'élimination de la référence au récit, le décodage de ce qui se passe. Sur la scène, c'est l'indifférence: on peut tout représenter, on peut tout jouer, n'importe qui peut venir parler, etc. Il y a potentiellement dans un dispositif de ce genre, à l'intérieur du lieu pictural, théâtral, représentatif, une espèce de liquidation, de liquéfaction, beaucoup de codes vont sauter (c'est la démocratie), beaucoup de dispositifs contraignants, mais ce qui ne saute pas c'est (1). Là où il y a des investissements et des contre-investissements stables, donc des contraintes, des refoulements, des filtrages d'énergie, c'est en (1) et (2). A l'intérieur, n'importe quoi, du moment qu'il y a filtrage en (1) et qu'il y a la scène, vous pouvez dire, représenter tout ce que vous voulez (comme à l'Université).

Il nous est à présent possible d'approcher l'économique de l'oeuvre moderne. Soit un groupe de cinq oeuvres :

— Cézanne, *Vue de Gardanne*, 1885-6, huile sur toile (81x65), British Museum.

— Cézanne, *Nature morte aux oignons*, 1895-1900, huile (66x81), Jeu de Paume.

— Delaunay, *L'équipe de Cardiff*, 1912-1913, huile (196x130), coll. part.

— Delaunay, *Formes circulaires*, 1912-1923, huile sur toile (100x68), Musée National d'Art Moderne.

— Klee, *Auserwählte Stätte*, 1927, aquarelle sur papier (46x30,5): Sesquialtère, coll. part.

Prenons Cézanne, nous observons tout de suite un détraquement de la relation représentative axiale. Je veux dire par ce détraquement, que le problème de Cézanne a été un problème d'espace extrêmement précis, arriver à produire cette chose très difficile: un creux et une remontée de l'espace, que le plan descende et remonte, s'approfondisse et remonte. - Dans cette peinture-là, ce qui frappe tout de suite, c'est que les inscriptions sur le support sont visibles en tant qu'inscriptions. Une partie importante du travail d'inscription, du branchement de la couleur sur le support est visible. Il y a des traces de ce qui trace. Ce qui jusqu'à présent était purement effacé, n'est plus effacé. Les touches sont visibles. Le support lui-même est visible, de la toile apparaît, parce que Cézanne se sert du support en tant qu'actif, autrement dit, le médium pigmenté ne cache pas, n'occulte pas le support, ne le refoule pas si je puis dire. Non seulement il le tolère, mais à certains égards, il le révèle comme quelque chose qui lui aussi est inscription, le bistre de la toile va fonctionner du point de vue chromatique, en même temps que l'absence de lignes dans toute la partie de droite en bas, l'absence des lignes qui circonscrivent les surfaces peintes comme les toits ou les façades des maisons, dont les contours sont fortement soulignés, cette absence de lignes fait que la toile émerge dans une espèce de buée, de tension immobile, qui va donner un «effet de sens», en ce qui concerne l'espace (chaleur, silence).

Pour la «Nature morte aux oignons», vous avez encore des détraquements, des déconstructions réputées aberrantes, aussi bien en ce qui concerne les orthogonales, les lignes de perspective de la table, qui sont parfaitement incorrectes, qu'en ce qui concerne l'ovale du verre qui n'est même pas fermé, ou la symétrie du pied du verre, totalement défaite, ce qui fait que tout ce qui est sur la table est animé d'un mouvement vers la gauche. On observe ici des effets énergétiques qui sont visiblement recherchés par Cézanne en tant que tels, je parle des lignes, mais si l'on analysait les couleurs, ce qui est infiniment plus difficile et plus important, on arriverait à des remarques identiques. Outre ces «déformations», notez aussi le traitement du fond, il ne peut avoir de valeur qu'énergétique; s'il visait des fins représentatives, Cézanne ne mettrait pas un tel écran plat et plan au fond; ce fond c'est déjà ce qu'on appellera abstraction. Tout bouge et se polarise dans la direction indiquée par le oignons de l'extrême gauche, en même temps que l'énorme masse blanche que vous trouvez constamment dans les natures mortes de Cézanne, et qui est une fixation, une condensation de l'énergie chromatique, tombe, i. e. ancre la composition vers le bas. On constate donc, comme précédemment, une organisation par rapport à un espace visuel, le sujet reste

placé dans un espace toujoure visuel, i. e. dans la représentation, mais la scénographie change profondément : le *support* n'est pas traité comme une vitre transparente donnant vue sur un paysage, un spectacle, *mais il est traité à des fins proprement énergétiques*. On ne peut absolument pas approcher l'oeuvre de Cézanne si on ne passe pas par la considération de l'énergétique, de l'économique, c'est de l'économie chromatique. Il y a encore quantité de traits qui appartiennent à la représentation, mais les choses commencent à se distordre et on ne peut pas trouver à cela d'autre raison qu'écoulement, fixation, polarisation, échange de flux, chromatiques ou linéaires.

Voici maintenant le modèle même de ce que Delaunay appellera le simultanéisme ou le simultanisme, c'est une inscription strictement chromatique, pas une ligne, pas un coup de crayon, où la touche, l'attaque du pinceau est parfaitement visible, où par conséquent, le travail de la force de travail ne se laisse pas ignorer, ce qui indique que cette force de travail est toujours là, toujours vivante, toujours puissante. La distribution des couleurs implique presque toute la gamme, c'est pourquoi le tableau est extraordinaire: il n'est presque pas sélectif en matière chromatique; inscrire presque toutes les couleurs sur un même tableau, c'est strictement interdit par l'école. Et cela, cette abondance chromatique, à des fins strictement énergétiques. A certains égards, une chose comme celle-là accomplit pleinement le vieux désir de Cézanne qui disait toujours : «il faut que ça tourne». Eh bien, ici, ça tourne, et ça tourne sans modelé, sans perspective, sans profondeur, sans illusion, ça tourne comme le soleil. Il faut noter un point de contact extrêmement chargé, violent, qui condense le maximum de contraste dans tout le tableau, c'est le contact du bord le plus sombre avec la région la plus claire. C'est l'endroit où toute l'énergie chromatique se trouve ramassée, puis elle est redistribuée à la fois en rayons qui éclatent, et en même temps en cycles, en enveloppes, c'est pourquoi ça tourne; la façon dont les couleurs se succèdent n'est pas quelconque, elle est en rapport avec le spectre. Et puis, il n'y a pas une seule ligne droite, qui empêcherait de «tourner».

Dans «l'équipe de Cardiff», toujours pas de lignes, seulement de la couleur, un système chromatique sans doute moins explosif, moins dilué que l'autre, plus subordonné à des allusions, il y a une allusion à la ville, au jeu, en ville, à la publicité, il y a des «citations», néanmoins la figure ciclique de la roue, de cette espèce de cible de toutes les couleurs, et l'utilisation des maillots des joueurs, impliquent que le tableau ne fonctionne plus du tout comme représentatif, même s'il reste encore allusif par rapport au précédent. Si vous le comparez aux *Oignons* de Cézanne, vous voyez que ce qui était encore très représentatif là, devien ici allusif, de plus en plus le tableau s'autonomise, il s'autonomise comme objet,

i. e. comme dépôt d'énergie chromatique distribuée d'une certaine manière et qui attend que quelqu'un le regarde pour prendre de cette énergie.

Voici *Auserwählte Stätte* de Klee. Vous avez quatre couleurs étendues verticalement en couches, avec un montage tantôt *cut* (par exemple: le contact du brun et du bleu du ciel), tantôt en fondu; et vous avez un contraste inverse, d'une part une ligne que Klee appelle ligne *mediale*, i. e. une ligne qui se referme sur elle-même, qui est comme un tracé labyrinthique avec ici un fort parti-pris de l'angle droit et où ce sont des couleurs presque neutres qui sont déposées, et d'autre part, de grandes surfaces, de grandes plages de couleurs intenses. Ce dispositif élastique très contrastif ne peut pas avoir d'autre fonction que de capter et retenir de l'énergie chromatique et linéaire, comme énergie libidinale en puissance.

Voici une oeuvre de Y. Tanguy, qui s'appelle *Construire, détruire*, c'est très allusif, très surréaliste, c'est un travail sur la scène, c'est la fin de la représentation au sens de l'achèvement du récit, ça ne raconte rien immédiatement: ce qu'il y a sur la scène est indifférent et c'est cela qui est montré. Il y a tout un travail sur l'éclairage scénique, celui-ci est tellement fort qu'il est ironique, dérisoire; il y a même des erreurs perspectivistes intentionnelles. Mais l'important, c'est que cette scène sans histoire est une scène sans fond, il n'y a pas de ligne d'horizon visible. La représentation persiste comme dispositif de visualisation, de séduction; elle perd certains de ses traits.

Dans le groupe Cézanne, Delaunay, Klee, les flux libidinaux sont captés sous forme chromatique, non pas - c'est la différence avec Tanguy - dans la relation axiale de la représentation, dans la mise sur un axe de l'oeil et de la chose, cette espèce de relation qui est une relation en miroir; mais sur l'objet pictural lui-même, par le simple jeu des composantes plastiques. Quand on disait qu'il s'autonomisat, c'est cela que l'on voulait dire: l'objet n'est plus représentatif, il est donc rendu indépendant par rapport à un supposé signifié, représenté, référent, etc. et il est aussi autonomisé par rapport au lieu qu'occupe l'oeil, il n'y a pas une «bonne distance» pour le regarder, il n'y a pas de spectateur privilégié, l'effet énergétique n'atteint pas son paroxysme lorsque le spectateur est placé en un point donné de l'étendue environnante.

Cette autonomisation du tableau, du point de vue énergétique, elle va donner lieu à une masse considérable de discours idéologiques, chez Klee lui-même: idéologie cosmologique; chez Kandinski: idéologie du langage; chez Delaunay: idéologie de la lumière; l'idéologie des musicalistes (de la Section d'Or) va réapparaître, l'idéologie arithmétique et géométrique du cubisme, due constructivisme, et finalment la sémiologie, tous ces discours sont des tentatives pour produire sur la peintu-

re un effet de canalisation, de rationalisation, au moment même où ce qui se passe, c'est une espèce de balayage et de capture de l'énergie chromatique sur le tableau en lui-même et pour lui-même, sans finalité, sans justification, sans référence.

Dans ce cas-là, l'inscription n'occulte plus rien et dans ce sens n'est pas séduisante. Il y a constitution de l'objet pictural au sens où l'on parlera d'objets musicaux ou de livres-objets, etc... de quelque chose dont l'existence n'est pas suspendue à une loi, ni à un sens, mais qui vaut simplement comme de la force cristallisée.

En ce qui concerne le rapport au *lieu*, cette formation d'objet est équivoque: quel que soit le théorisme auquel l'objet moderne se réfère, l'art dont il porte témoignage: conceptuel, abstrait, etc., si l'on peut continuer à dire: il a en lui-même son propre principe, il est de l'énergie déposée sous forme chromatique, le simple fait qu'on dise que cette énergie est *déposée, conservée* en tant qu'énergie potentielle, implique que le problème de l'oeuvre n'est pas encore posé. Bien sûr, le support n'est plus occulté, mais ce qui reste occulté, c'est l'énergétique libidinale elle-même, et c'est parce qu'elle reste occultée qu'un tas d'idéologies discursives vont être possibles sur ce genre d'objet. L'oeuvre comme objet conservable et donc le lieu de l'oeuvre, restent intacts. Quand Duchamp prend un urinoir, le signe, le met dans un musée, il veut dire que ce qui maintenant est important, c'est le *lieu*: si je place un urinoir dans un musée, alors il devient une «oeuvre». Quand Delaunay accroche ses couleurs dans une galerie, cela veut dire que le potentiel chromatique et par conséquente libidinal du tableau est subordonné à un dispositif qui n'est plus un dispositif de scénographie porté sur le tableau lui-même, mais celui de la galerie, celui du lieu de la peinture. De nouveau, on va avoir des filtrages, qui auront lieu à l'entrée dans la galerie, c'est-à-dire sur la limite (1).

Un objet pictural moderne n'est plus codé, est-ce qu'il est réellement fluide, réellement fluctuant, est-ce que c'est de l'énergie qui est réellement libre, potentiellement transformable à chaque instant? Bien plus, assurément, que la *Flagellation de Piero*, mais c'est encore un objet fétiche, c'est encore, non pas une oeuvre en tant que *bonne forme*, en tant qu'elle est connectée avec des codes auxquels tout le monde est renvoyé, dont tout le monde dispose pour dire: c'est *bien*, c'est fait comme il faut, mais c'est un objet arbitraire, libidinalement chargé et *placé sous interdit, sous filtre*, et au fond tel est le fétiche, objet comparable à celui que Marx décrit comme marchandise, i. e. n'importe quoi de libidinalement chargeable et placé sous l'interdit de la loi de la valeur, de la propriété.

On peut essayer de défaire la cadre du lieu pictural privilégié. Voici un Tom Wesselmann : *Collage à la baignoire n° 3* (1963) (2,13 m x 2,69 m x 46 cms d'épaisseur) : une vraie porte appliquée contre un mur, avec un vrai porte-serviette, une vraie serviette (rions, en disant «vrai», vous voyez que c'est la fameuse réalité, l'extériorité, *vous pouvez vous essuyer* avec cette serviette-là). Derrière, c'est un panneau peint avec une imitation de carrelage, de peignoir, une fausse serviette. Usage de couleurs intentionnellement industrielles. Voici une toile d'Andy Warhol, ce sont des boîtes de soupe, quatre sérigraphies travaillées à l'huile après coup, les noirs, donc les valeurs, et la distribution des plages chromatiques sont faites en sérigraphie, il sont strictement identiques d'une boîte à l'autre. Principe de répétition, absolument essentiel chez Warhol. Il introduit des objets qui sont des objets de la réalité industrielle (avec quand même ici une concession sur la variété et la richesse «fauve» des couleurs), il les dispose en quatre panneaux qui forment série, centrés connotativement sur le problème de la répétition, de l'écart dans l'identité, de l'indifférence avec un petit écart, i. e. au fond sur le problème de la nature même de la marchandise industrielle, car elle est toujours la même chose avec un petit écart, une singularité (ici la pigmentation) qui fait qu'elle va pouvoir être échangée et être valorisée. Même cette composition, qui chromatiquement ne va pas sans concession, reste néanmoins, en ce qui concerne la critique du dispositif pictural, assez forte parce qu'elle nous rapproche très près de ce qui se passe dans le fétichisme de la marchandise. (Il aurait fallu étudier des environnements complets d'Oldenburg ou de Kienholz: vous entrez dans une «vraie» chambre à coucher de série; mais vous percevez des allusions au fait de la représentation - de cette chambre à coucher par exemple, le grand lit est traité avec des effets de perspective, c'est un objet tridimensionnel, donc «réel», mais il se rétrécit vers le sommet le plus éloigné. Procédure de critique de la représentation, mais inversée, et qui signifie non plus : la représentation, c'est la marchandise, mais : la marchandise, c'est toujours la représentation, c'est toujours le fétichisme). On voit bien chez tous les artistes Pop une relation avec l'objet «réel», en dehors du musée, donc avec la marchandise capitaliste industrielle, une relation très étonnante parce qu'en même temps qu'ils l'exhibent, ils l'acceptent; ce n'est pas du tout une attitude critique au sens européen du terme, c'est tout à fait autre chose. On montre non seulement le caractère libidinalement chargé de ces objets, mais leur caractère échangeable, obsolescent, le fait que ça disparaîtra, ça sera consommé, que ça n'a pas d'importance. Et en montrant cela, on indique (mais on indique négativement) que ce qui est important, c'est l'énergétique, la fluidité, la désir dans sa déplaçabilité et que ces objets sont des concrétions destinées à disparaître, exactement comme ce qui est

important dans une marchandise pour le capital, n'est pas ce qu'elle est, mais ce en quoi elle va être transformée; c'est la métamorphose qui compte, pas l'objet lui-même. Il y a donc des éléments de *dé-conservation*, de liquidation dans le Pop, néanmoins les objets peints restent des oeuvres placées dans des musées, dans des galeries, et donc la limite (1) demeure.

Nous sommes maintenant dans un espace pictural qui est polymorphe, un espace pervers polymorphe, un espace où toutes sortes d'inscriptions chromatiques sont possibles. Je dis pervers polymorphe par allusion à Freud et à la perversité normale de l'enfance, de même que la surface du corps est une région où toutes les inscriptions érotiques sont possibles (et c'est la perversité polymorphe normale de l'enfance), je dirai que l'espace pictural tend à devenir analogue à cela, la région picturale tend à devenir une surface de corps pervers polymorphe enfantin, i. e. on sait maintenant que le peintre peut inscrire sur n'importe quoi, n'importe comment, du moment que l'énergie libidinale, cristallisée un instant sous la forme d'inscription chromatique, peut se métamorphoser en autre chose, ne fait pas blocage. Il se passe la même chose au théâtre : quand le scénographe ou l'architecte cherche un théâtre total (Piscator), il cherche un espace théâtral pervers polymorphe, où il pourrait faire toutes les inscriptions. Il y a, dans de tels bâtiments, une surface d'inscription hétérogène, faite de plusieurs régions, qui peuvent être investies, tantôt là tantôt ici, d'une façon aléatoire. Ce trait polymorphe est aussi en profonde congruence avec l'espace économique capitaliste moderne, espace dans lequel l'inscription dite économique est potentiellement quelconque; il y a, certes, toujours une limite (1) extrêmement précise qu'on appelle propriété ou la loi de la valeur, mais potentiellement, le capitalisme esquisse la possibilité de prendre n'importe quoi et de le mettre en circulation sous quelques conditions minima, et d'abord sous la condition qu'il y ait de l'énergie libidinale cristallisée dans la chose, ce que Marx appelait force de travail. Il faut qu'il y ait de l'énergie dans la chose et, si c'est le cas, alors elle est métamorphosable en autre objet, autre action, affect, n'importe quoi. Comparez avec la circulation économique précapitaliste, celle imposée par exemple par les guildes médiévales, vous verrez un dispositif, où, au contraire, la production de l'inscription économique et sa mise en circulation, sont réglées minutieusement, avec une minutie obsessionnelle.

On voit donc, par cette comparaison même, qu'il n'y a pas de solution au problème de la peinture tant que la ségrégation du lieu pictural ne sera pas levée; et que maintenant la seule tentation-tentative, c'est de faire éclater la limite (1), de faire sortir la peinture des murs, des lieux inhabités. Là commence le problème de la peinture en tant que problème

de la non-peinture, problème de l'inscription libidinale généralisée. Si vous peignez sur les murs du métro, des maisons, ça ne vas pas, si vous vous emparez de la sono de la gare Saint-Lazare, et si vous passez du Berio au lieu de la bande d'accueil à l'arrivée des trains, ça ne vas pas. La «résolution» de la question de la peinture, c'est la dissolution de la limite (1). Il faut dissoudre, il faut aller dans le sens d'une lyse généralisée. L'objection est: on ne pourra jamais supprimer la limite (1) parce qu'on ne peut pas ne pas être dans la représentation. Contre question au plus près: quand Freud pose le problème entier de l'image en termes de représentation, à quoi le doit-il, à son ignorance en matière de peinture contemporaine et au caractère réactionnaire de son esthétique, au fait que vraiment pour lui, l'art, c'est la scène à l'italienne, de sorte qu'il va penser l'imaginaire sous cette forme-là au moment où se produit toute la révolution picturale de Cézanne jusqu'aux abstraits à laquelle il ne voit rien? Ou bien, est-ce qu'il le doit à l'impossibilité intrinsèque de surmonter la métaphysique, au «fait» qu'en effet, le sens de A est (dans) B, et que l'on est toujours dans le rapport, dans la représentation, dans le représentation d'autre chose, que toute la tentative de description énergétique ou économique est vaine, et simplement illusoire, qu'on ne peut pas sortir du problème du sens en tant que différé, et que la limite (1), c'est tout simplement l'écart constitutif même de cette différence, i. e. constitutif du sens?

Notre hypothèse (et notre conviction) ici, appuyée sur le mouvement de polymorphisme dans la peinture et dans l'économie contemporaine, a été que la force de ce qui est peint ne réside pas dans son pouvoir de renvoi, dans sa séduction, sa «différence», dans son statut de signifiant (ou de signifié), c'est-à-dire dans son manque, mais dans son plein de libido commutable.

Paris-VIII

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

pubblicati

1 / D
J. Courtès
Nature et culture dans les «Mythologiques» de Cl. Lévi-Strauss

2 / D
P. Zumthor
Le langage de la chanson de geste

3 / F
R. Lindekens
Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques

4 / B
P. A. Brandt
Proposition, narration, texte

5 / D
Michael Egan
A Note on the Computability of Some of Lévi-Strauss' Procedures

6 / A
C. P. Bruter
Secondes remarques sur la percepto-linguistique

7 / C
A. J. Greimas et al.
Analyse sémiotique d'un discours juridique

8 / A
Le Lexique d'E. Benveniste (1ᵉ partie)
par J. C. Coquet et M. Derycke

9 / D
H. Ouéré, M. Olsen, C. Prudi, G. Le Gauffey
Analyse narrative d'un conte littéraire «Le Signe» de Maupassant

10 / B
Groupe de Liège
Rhétorique poétique: le jeu des figures dans un poème de P. Eluard

11 / D
Elli Köngäs Maranda
Theory and Practice of Riddle Analysis

12 / D
A. M. Cirese
I proverbi: struttura delle definizioni

13 / D
J. C. Coquet
Sémantique du discours poétique: les "colchiques" de G. Apollinaire

14 / C
M. A.K. Halliday
Towards a sociological semantics

15 / D
M. Arrivé
Problèmes de sémiotique littéraire: les langages de Jarry

16 / A
Le Lexique d'E. Benveniste (2ᵉ partie)
par J. C. Coquet et M. Derycke

17 / B
Fe. Rastier
La grammaire et la rhétorique latine: bibliographie

18-19 / F
M. C. Ropars
Analyse d'une séquence: remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans un texte filmique

20-21 / D
Leo H. Hoek
Pour une sémiotique du titre

22 / E
G. Stefani
La ripetizione in Bach: i preludi 'ad arpeggio' del Clavicembalo

23 / F
J.-F. Lyotard
La peinture comme dispositif libidinal

da pubblicare

Ch. Bouazis
La théorie de l'écriture comme domaine d'objet
(pré-publication)

Cl. Chabrol
De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle
(pré-publication)

S. Chatman
Towards a Theory of Narrative
(pre-print)

G. Genot
Sémiotique des stratégies dramatiques
(document de travail)

P. P. Giglioli
Linguaggio e contesto sociale: introduzione
(pre-pubblicazione)

D. Hymes
Breakthrough into Performance
(pre-print)

B. Uspensky
Study of Point of View: Spatial and Temporal Form
(pre-print)

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse. Rethorics

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguisti
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Etno-Linguisti

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore; poétique.
Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelle
Visual and audio-visual Semiotics