

« L'écriture avec de l'« essayer dire » : pour une expérience langagière de la communauté esthétique »

Barbara Bourchenin

Pour citer cet article :

Bourchenin, Barbara. 2016. « L'écriture avec de l'« essayer dire » : pour une expérience langagière de la communauté esthétique », *Postures*, Dossier « Écrire avec », n°23, En ligne
<<http://revuepostures.com/fr/bourchenin-23>>

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

L'écrire avec de l'« essayer dire » : pour une expérience langagière de la communauté esthétique

Barbara Bourchenin

« Autrement dit : l'événement visuel du tableau n'advient qu'à partir de cette déchirure qui sépare devant nous ce qui est représenté comme souvenu, et tout ce qui se présente comme oublié. Les plus belles esthétiques – les plus désespérées aussi, puisqu'elles sont en général vouées à l'échec ou à la folie – seraient donc les esthétiques qui, pour s'ouvrir tout à fait à la dimension du visuel, voudrait qu'on ferme les yeux devant l'image, afin de ne plus la voir, mais de la regarder seulement, et de ne plus oublier ce que Blanchot nommait "l'autre nuit", la nuit d'Orphée. De telles esthétiques sont toujours singulières, se dénudent dans le non-savoir, et n'hésitent jamais à nommer vision ce que nul éveillé ne voit. Mais à nous, historiens ou historiens d'art, nous qui désirons savoir, nous qui nous réveillons chaque matin avec le sentiment d'une visualité du rêve souveraine mais oubliée, il ne reste que l'écriture ou la parole pour faire de cet oubli un support éventuel de notre savoir, son point de fuite surtout, son point de fuite vers le non-savoir¹ ».

Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*.



Sophie Calle, *La couleur aveugle*, Ensemble de 11 éléments. 10 toiles, acrylique noire, acrylique grise, fusain, une photographie couleur, 50 x 120 cm (chaque toile), 126,5 x 157 cm (photographie), 1991, Courtesy Galerie Perrotin.

¹Georges Didi-Huberman, 1990, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », p. 189-190.

Les toiles s'affichent sur les murs blancs en camaïeux de gris. Ces tableaux monochromes, monumentaux, jouent de variations infimes, et le gris résiduel s'exhibe en de multiples événements visuels. Face à eux, un homme. Il déambule, spectateur attentif. Mais bien vite quelque chose nous trouble. Son attitude d'abord : yeux clos face à l'œuvre, puis sa canne blanche. Sophie Calle, dans *La couleur aveugle* (1991), met peut-être en scène le comble de l'attitude esthétique désespérée dont fait écho G. Didi-Huberman. L'artiste et le philosophe ont une préoccupation commune : celle du langage, des mots que l'œuvre d'art et la posture esthétique produisent. Il est donc intéressant d'analyser les œuvres de Calle² au regard des théories du philosophe. L'artiste demande à des aveugles ce qu'ils perçoivent et confronte leurs descriptions à des textes d'artistes (Klein, Richter, Reinhard, Manzoni) sur le monochrome. L'exposition de restitution de cette « performance » propose la photographie couleur d'un aveugle face à un monochrome entourée par huit toiles grises de « réponses ». Quoi de plus étrange que de demander à un aveugle de décrire une œuvre ? Dérangante, cette idée l'est à coup sûr : beaucoup ont dû être outrés de l'immoralité de la question.

Mais ce faisant, l'artiste pointe du doigt une réalité de l'expérience esthétique : jamais une œuvre, dans son événement visuel, ne se laisse décrire ou saisir tout à fait. Pourtant, qu'il s'agisse du spectateur mondain, du critique, de l'historien d'art, du chercheur ou de l'amateur curieux, tous, lorsqu'ils sont confrontés à une œuvre, cherchent à en capter la « visualité » toujours évanescence, cette quasi-image de rêve que Didi-Huberman évoque. « L'écriture ou la parole », plébiscité par le philosophe dans la citation en exergue, définit le *écrire avec* qui nous taraude face à l'art et accompagne nos expériences. Cette production langagière spontanée s'érige contre une certaine idée de la réception passive-contemplative, mais également contre les conceptions mythiques de l'œuvre et de l'artiste-créateur. *Écrire avec* est avant tout une attitude, une expérience langagière connexe à celle de la découverte d'une œuvre. Les travaux de Sophie Calle n'illustrent pas ce que serait le « concept de l'écrire avec » : ils le fondent en acte. Les œuvres de l'artiste, dans la logique des bouleversements des années 1960, instituent de nouvelles habitudes de réception et d'appréhension de l'art, mais également de partage et

²Nous nous appuyons en particulier dans cet article sur deux œuvres de Sophie Calle : *La couleur aveugle* (1991) et la série *Fantômes* (1989 et 1991).

de discussion de celui-ci.

Qu'implique le *écrire avec* en termes de modalités esthétiques? En quoi faire l'expérience d'une œuvre met en jeu notre attitude face au commun? L'étude et l'analyse d'une attitude descriptive en régime esthétique (qu'elle soit écrite ou parlée) doit nous permettre de mettre au jour les mécanismes de notre expérience : une expérience *esthétique* qui s'éclaire à la lumière de l'expérience langagière que nous faisons de l'art. Les aveugles de Sophie Calle incarnent cette *posture esthétique* : leur cécité ne leur permettant pas d'appréhender l'œuvre de manière *optique*³, ils en passent par une médiation langagière qui, bien loin de détourner notre attention de l'œuvre, va la recentrer sur celle-ci. Ainsi, le *écrire avec* initial ne peut-il pas être élargi au *dire avec*⁴, plus ouvert et générique? Il s'agit dans les deux cas de la mise en place d'un dialogue avec l'œuvre dite originale, d'une réaction langagière qui en dit long sur le commun de nos expériences. Par ailleurs, quelle écriture ou quelle parole, quels dires, peuvent témoigner des productions langagières de celui qui expérimente une œuvre? Quelles sont les caractéristiques communes des dires spectatoriaux? Préoccupation actuelle, touchant tant à la sphère de l'art qu'à celle de la psychologie, de l'anthropologie ou des sciences cognitives⁵, interroger l'*écrire avec* – rejeton heuristique de l'*essayer dire*⁶ – est une nécessité à l'heure de la médiatisation

³ Dans l'œuvre de Sophie Calle, le choix des monochromes gris n'est pas anodin : cette non-couleur est bien un « résidu inoptique » qui nous interroge sur la place de l'œil dans la réception contemporaine. Les aveugles de S. Calle nous sortent de l'oculocentrisme séculaire dans lequel nos pratiques et habitudes (visuelles, cognitives, représentationnelles...) se sont enfermées.

⁴ Cette expression est connexe à l'*écrire avec*. Toutes deux sont des arborescences de l'*Essayer Dire* théorisé par G. Didi-Huberman. Ici, nous prêtons attention aux actes de langage. Il est cependant possible qu'un *essayer dire* ne passe pas nécessairement par les mots. Le *dire avec* fait état d'une parole vive, spontanée, que l'écriture n'a pas encore figée.

⁵ En témoigne le dernier ouvrage de Jean-Marie Schaeffer (Jean-Marie Schaeffer, 2015, *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 366 p.) Nous recommandons en particulier le Chapitre II : « L'attention esthétique » dans lequel J-M Schaeffer reprend les analyses de Roland Barthes – dont la question du « Texte », « bruissement » périphérique aux œuvres. Schaeffer cherche à définir la façon dont la « lecture » d'une œuvre active chez le sujet-spectateur des modalités spécifiques d'attention.

⁶ L'expression « *essayer dire* » est ici directement empruntée à Georges Didi-Huberman dans son ouvrage éponyme. Elle nous paraît particulièrement appropriée et en corrélation directe avec les aveugles de S. Calle : *essayer dire* est bien une posture qui interroge les difficultés de formulation d'une œuvre et les stratégies

croissante des expériences.

Écrire avec : la fin du « décrire pour »

L'héritage iconologique séculaire a toujours voulu qu'une œuvre soit « lue », déchiffrée en ses signes, dénudée de son mystère. Ainsi se sont constituées des pléiades de descriptions exhaustives, à vocation axiomatiques : *ekphraseis* sans fin et réticulées, tenant plus du catalogue ou du dictionnaire que de l'étude attentive de l'œuvre à proprement parler. Les historiens de l'art en particulier sont bien ces êtres avides de savoir : un savoir réglé et immuable qu'ils pourraient embrasser à chaque nouvelle confrontation avec l'œuvre. Mais celle-ci n'a de cesse de se dérober dans ses aspects et de produire toujours de nouvelles visions. *Écrire avec* serait donc pour un temps renoncer à cette avidité mortifère du « décrire pour ».

Ekphrasis ou le « décrire pour décrire »

Dans une société de l'urgence de la consommation, flâner dans les musées, contempler une œuvre, devient presque obsolète : cartels, visites guidées, médiations audio et autres paratextes⁷ viennent parasiter notre rencontre avec l'œuvre et semblent nous dispenser de regarder. Et si le temps manque pour se confronter aux œuvres, le temps du discours, de l'écriture est quant à lui toujours d'actualité. Les déconstructions savantes prennent souvent le pas sur le « regarder » : nous décrivons mieux les œuvres que nous ne les regardons⁸. Le

langagière mises en place pour contourner ces difficultés-mêmes.

⁷ Nous pourrions presque parler de « para-œuvres », à la fois écran à leur compréhension et entreprise de médiation. Gérard Genette souligne l'ambiguïté de ces bruissements connexes : « *Para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit. » Gérard Genette, 2002, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », p. 8. L'obsolescence programmée de notre expérience de l'art n'est-elle pas liée au développement prométhéen de sa médiation textuelle ?

⁸ Dire que nous « décrivons mieux » les œuvres ne confère pas aux descriptions une valeur supérieure : l'expression suggère que nous sommes facilement portés à discourir sur l'œuvre. Elle entérine l'idée que nous désirons fixer au plus vite le « sens » de celle-ci, au risque de la priver de toute nouvelle « vue ». Se dessinent

discours produit, qu'il soit oral ou écrit, interfère avec l'expérience esthétique à proprement parler. Fioriture du discours, simulacre platonicien tant sa teneur ontologique est faible, l'*ekphrasis*, le « décrire pour décrire » (Adam, 2016) dénoncé par Jean-François Marmontel – et avec lui la menace de la description émancipée – trouve son origine dans l'idée que la description ne peut être envisagée que comme moyen. « Décrire, c'est donc d'abord un "décrire pour", une pratique textuelle à la fois codée et finalisée [...] » (Hamon, 1998, 14). *Écrire avec* n'est plus dès lors qu'un « décrire pour » où la restitution langagière tient lieu de savoir savant : l'œuvre est écrasée par le discours – historien ou critique le plus souvent –, discours du régime d'évidence dans lequel l'art s'est un moment perdu. Le *écrire avec*, s'il se soumettait à cette grande tradition humaniste iconologiste, en serait réduit à un *écrire selon* qui suivrait les règles de lecture établies. Comment redéfinir l'approche langagière d'une œuvre autrement que dans une dynamique de lecture iconologico-figurativo-représentative? Quel langage réalise ce passage d'une écriture simplement efficiente à une écriture efficace? L'œuvre méta-conceptuelle de Sophie Calle, par l'entremise de la figure de l'aveugle, « déçoit [...] chez son spectateur, le vœu – ou l'idéal – de "stabiliser" l'image pour en mieux "fixer" le vocabulaire (c'est le souhait, au fond pervers, de tout historien de l'art en mal de diagnostics établis, de tout critique d'art en mal de jugements rédhitoires, ou de tout philosophe en mal d'essences immuables) » (Didi-Huberman, 2014, 63-64). Les propos des aveugles chez Calle sont soigneusement recueillis et reflètent cette tentative – vaine chez les aveugles – de stabilisation de l'image par les mots :

A gauche je vois un marron – un marron avec des reflets roses. A droite, je vois du noir, une plaque noire ou plutôt gris foncé, en forme de cercle. A gauche une lumière, une luminosité, se balade sur la couleur, tandis qu'à droite ce sont des taches de vert, de rouge, de jaune qui s'affichent. Mais je ne prête plus attention à ces couleurs qui surgissent. Je suis surtout fixé sur le gris. (Calle, 2011, 68)

Je le ressens plus comme du vide que comme du noir. Ça

déjà deux attitudes descriptives : celle du *décrire pour* qui prête une attention superficielle à l'œuvre et celle du *décrire avec* qui la regarde et la voit. Quand, avec les aveugles de S. Calle, nous disons qu'il faut fermer les yeux devant l'œuvre, ce n'est que pour mieux la *voir* : entendre par-là, pour nous permettre de renouveler cet événement intempestif qu'est la vision. Regarder c'est donc fermer les yeux un instant pour réhabiliter le voir.

n'est pas la couleur noir, ça n'est pas un rideau noir, ça n'est pas un ciel d'orage, ça n'est pas la tête enfermée. Ce sont des points lumineux, des figures abstraites faites de petits points sur une toile de fond opaque. (72)

On dirait une lumière de jour déclinant. C'est une lumière sans teinte. Une lumière fragile, floue, vague, presque inexistante. Toujours sur le point de disparaître, de s'éteindre. (74)

Nous notons dans ces descriptions, les accumulations colorées, souvent contradictoires, l'utilisation des modalisateurs « plutôt », des comparatifs « plus comme ... que comme » qui visent à ménager un compromis entre des sensations confuses. L'emploi du mode conditionnel est également un indicateur de l'instabilité du langage : instabilité qui fait écho à l'instabilité visuelle de l'œuvre⁹. Le caractère protéiforme du discours ekphrastique, les capacités performatives de sa « logique interne »¹⁰, font de la description « [...] l'endroit où peuvent se compromettre la lisibilité et la fameuse "clarté" classique » (Hamon, 1998, 7). Décrire une œuvre, c'est donc céder à la menace descriptive du « décrire pour décrire », où la description, dans une dynamique heuristique de l'écrire avec, échappe avec bonheur à l'exigence de clarté et de concision, d'intelligibilité pragmatique que le positivisme ambiant exigeait. Les écrits d'artistes utilisés par Calle comme pendants aux réactions des aveugles marquent bien cette rupture : il n'est plus question d'identifier une œuvre dans un vocabulaire strict. Ce renoncement passe par l'abstraction du monochrome et l'abandon de tout référent :

[Pour G. Richter :] Rien, absolument rien, pas de personnages, pas de couleur, rien (Calle, 2011, 63).

⁹Notons que traditionnellement, une œuvre doit pouvoir être « découpée » par les mots. Pensées en des termes extensifs, les œuvres sont soumises, dans la tradition iconologique, à un système d'unités articulées (suivant les théories langagières de Saussure). Ici, le monochrome déjoue cette « division » en détails, la couleur ne se laisse pas saisir : les détails qui échappent sensiblement aux aveugles ne permettent pas d'établir un vocabulaire immuable, d'extraire des unités immuables qui décrirait de manière certaine ces monochromes.

¹⁰Face aux capacités performatives du discours ekphrastique, « est-ce qu'il n'est pas permis de se demander non seulement si, de même qu'indépendamment des choses représentées [...], il existe une logique de la peinture en soi, il n'existerait pas une certaine logique interne du texte, propre au texte [...] fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction », Claude Simon, dans J.M Adam, *op. cit.* Également : Claude Simon, 2006 [1972], « La fiction mot à mot » dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 1188.

[Pour Y. Klein :] D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue (65).

[Pour A. Reinhardt :] Pas d'esquisse, pas de dessin, pas de ligne ni de contour, pas de forme, de figure, de premier plan, ni d'arrière-plan, pas de volume ou de masse, pas de cylindre, de sphère, de cône, de cube, etc., pas d'avancée ni de recul, pas de forme, pas de substance, pas de plan, pas de couleurs, pas de blanc, pas de lumière, pas de clair-obscur, pas d'espace, pas de mouvement, pas d'objet, pas de sujet, pas de matière, pas de symbole, pas d'images, pas de signes... (66).

Le « rien », le « néant », ou l'anaphore de « pas » renforcent la construction d'un « voir » en négatif, d'un savoir qui nous est soustrait à la vue et qu'il faut reconquérir. Le désaisissement de la vision proposé passe ici par de l'énoncé verbal, négatif lui aussi. « La raison, l'art, la poésie ne nous aident sans doute pas à *déchiffrer* le lieu d'où ils ont été bannis. Mais ils nous demeurent nécessaires, et même vitaux, pour le *déchirer* [...] » (Didi-Huberman, 2014, 10, l'auteur souligne). Plutôt que de *déchiffrer* à tout prix une œuvre, plutôt que de vouloir par tous les moyens lui arracher son code de lecture, il nous faut la *déchirer* et faire du *écrire* avec une dynamique d'ouverture. Car engager ce dialogue avec l'œuvre nous permet d'en saisir ses résistances, ses restances ineffables comme autant de résidus visuels. C'est également donner une nouvelle définition anthropologique de l'acte fondateur de la vision.

Essayer dire pour essayer voir

Si la mutité première de l'expérience esthétique semble constituer l'enfance du *écrire avec*, c'est qu'elle laisse souvent place à ce que Didi-Huberman nomme un « essayer dire ». La concrétion de ces deux verbes met en place un « geste double », dialectique qui force et contraint notre langage et notre entreprise identificatoire :

« Comment essayer dire? » (*how try say?*), se demande Beckett. Et il répond par l'indication d'un geste double ou dialectique, un geste constamment reconduit à la façon dont nos propres paupières ne cessent d'aller et venir, de battre devant nos yeux : « Yeux clos » (*clenched eyes*), pour ne pas croire que tout serait à notre portée comme le matériau intégral d'une *demonstratio ad oculos*. « Yeux écarquillés » (*staring eyes*), pour s'ouvrir et s'offrir à

l'irrésumable expérience du monde. « Yeux clos écarquillés » (*clenched staring eyes*), pour penser enfin, et même pour dire, essayer dire tout cela ensemble. Si le langage nous est donné, le dire nous est constamment retiré, et c'est par une lutte de tous les instants, un essai toujours à recommencer, que nous nous débattons avec cet innommable de nos expériences, de notre défaut constitutionnel devant l'opacité du monde et de ses images (53).

Un *essayer dire* qui induit un *essayer voir*, une tentative de déchirer l'opacité des œuvres et d'atteindre leur visualité. La *couleur aveugle* exemplifie peut-être l'oxymoron de Beckett : « yeux clos écarquillés ». Les aveugles de Sophie Calle sont un manifeste à l'usage de ceux qui voient, mais ne regardent plus. Ils incarnent l'attitude paradoxale du spectateur qui voit sans voir, et pense voir en identifiant. Or, dans l'*essayer dire*, le dire n'est ni scientifique ni dogmatique : il doute, tâtonne et joue de ses intuitions. Il se distingue en cela de tout « essayer de dire » : entreprise du décrire comme moyen, précédemment évoqué. Le spectateur de l'*écrire avec* est donc celui qui clôt un instant ses paupières, se fait aveugle aux signaux familiers, pour enfin « dire » l'œuvre, pour *essayer voir*. Car « il y a donc dire et dire. En face du *dire* en acte – donc en perpétuels mouvements d'essais, d'approches, de tâtonnements ou d'expérimentations –, il y a le *dit* des pensées déjà closes, des partis déjà pris, des discours déjà faits, déjà prêts » (66, l'auteur souligne). Réactions langagières qui s'apparentent à des « pré-jugés », les *dits*, en pensées déjà closes, ne nous apprennent rien de l'expérience esthétique que nous faisons des œuvres. Quant à la communauté qu'ils fondent, il s'agit principalement d'une communauté mondaine « d'experts » autoproclamés. Or, l'attitude de l'*essayer dire* se distingue en tout point de celle du prétendu « expert ». « Que faire alors, concrètement, pour ne pas verser l'essayer-dire dans un discours de l'emprise identificatoire, qu'elle soit historique ou critique? Que faire d'abord, sinon essayer? C'est-à-dire : *faire une expérience* » (83, l'auteur souligne). Et c'est dans la confrontation répétée aux œuvres, et dans l'utilisation d'un certain type de langage, que le spectateur actif pourra non seulement faire cette expérience, mais surtout y *rester* pour un temps, expérimenter ce bijou du commun qu'est l'expérience esthétique.

Le langage phatique

Quel peut donc être ce langage si particulier de l'essayer *dire*, et *a fortiori*, de l'écrire avec? L'acte de dessaisissement de la vision, que Sophie Calle exemplifie dans son œuvre, tend à interroger nos habitudes de reconnaissance visuelle. Ainsi, le motif de l'aveugle « [n'est-il pas, au fond, qu'une ruse, un moyen maïeutique, devant l'image, de mettre en question notre *accession au langage*, dans la mesure même où celui-ci, quoique fondateur, *ne nous est pas donné*? » (56, l'auteur souligne). Et si le langage ne nous est pas donné, c'est qu'il surgit, de manière intempestive, non pas toujours pour communiquer et faire de la parole un « dire pour », mais simplement pour se manifester, faire entendre sa voix. Le langage s'acquiert, se construit, devient conscient de lui-même¹¹, dans sa simple présentation :

J'étais comme fatigué du langage jusque-là mis à ma disposition. Je me sentais comme « indéfini » – et pas seulement indécis, incapable de jugement – devant cette image. N'étais-je pas moi-même à l'image de cette forme indéfinissable qui me faisait face, cette forme peut-être inventée par l'artiste pour *indéfinir mon langage* devant elle? Regarder cette œuvre me mettait en défaut de langage, mais défaut n'est pas absence irrémédiable : le défaut dénote bien plutôt une incomplétude en mouvement, donc une virtualité, une puissance. *Défaut c'est désir*, en sorte que regarder, coi, revient à *ouvrir* une possibilité pour le langage lui-même (52, l'auteur souligne).

Face aux discours rebattus sur les œuvres, nos habitudes langagières conditionnent notre capacité à regarder les œuvres. *Écrire* avec serait donc redéfinir un langage pour mieux voir. La fonction phatique est le symptôme de cette re-construction. Celle-ci désigne en effet une fonction du langage¹² lorsqu'il est utilisé uniquement pour

¹¹Le passage par l'énonciation est décisif dans ce processus de prise de conscience. La parole, l'écriture, permettent à celui qui énonce de faire retour sur cette construction patente. Nous pouvons dire que le langage devient conscient de lui-même en ce sens qu'il est, à nos yeux, indissociable de l'acte de pensée, et par là-même de l'énonciateur.

¹²À noter que nous isolons ici une fonction particulière du langage (la fonction phatique) à des fins démonstratives. Cette distinction typologique n'est pas aussi nette dans le flux de la communication : le langage est un réseau complexe de fonctions disjointes ou conjointes à des degrés divers.

établir une communication, sans apport d'informations. Cet acte énonciatif, où la langue est utilisée, abstraction faite de ce à quoi on veut référer, n'en reste pas moins porteur de sens. Il est à la fois « mise en fonctionnement de la langue » et « expression d'un rapport au monde » (Benveniste, 1974, 86) :

B. Malinowski l'a signalée sous le nom de *communio phatique*, la qualifiant ainsi comme phénomène psychosocial à fonctionnement linguistique. Il en a dessiné la configuration en partant du rôle qu'y joue le langage. C'est un procès où le discours, sous la forme d'un dialogue, fonde un apport entre les individus. [...] « Chaque énonciation est un acte visant directement à lier l'auditeur au locuteur par le lien de quelque sentiment, social ou autre. Une fois de plus, le langage en cette fonction ne nous apparaît pas comme un instrument de réflexion, mais comme un mode d'action » » (86-88).

L'*ekphrasis*, forme descriptive de l'*écrire avec*, est donc dans cette fonction sociale, ce mode d'action à valeur performative qui fonde la communauté. C'est un discours à la limite du dialogue qui se noue entre l'œuvre et le spectateur. L'*écrire avec phatique* est une façon de remettre au cœur d'un réseau de pratiques sociales les arts et l'expérience que l'on en fait. L'*écrire avec ekphrastique* en tant que phatique a fonction de contact, de méta-structure de notre relation à l'œuvre. L'*essayer dire*, cet intempestif du langage, sort des sentiers représentatifs et ne s'envisage plus uniquement dans sa capacité transitive : il remet la sensation au cœur du langage. Ses capacités représentatives, qui construisaient de manière seconde des effets présentatifs, s'effacent donc au profit de la sensation, du perceptif et de l'affectif de la présentation.

Le langage de l'*écrire avec*, la fonction phatique de l'*essayer dire* sont empreints d'un désir : celui de la « nécessaire expérimentation de nous-mêmes » (Didi-Huberman, 2014, 54) et de la communauté esthétique dans laquelle nous évoluons. « "Essayer dire" (*try say*), voilà qui désigne à présent l'effectivité du désir, de l'essai, la fécondité du conflit même où se débat tout exigence de dire » (55). Faire le choix de l'*écrire avec*, c'est tenter le pari risqué de rester *dans* l'expérience, de prolonger l'instant de la découverte de l'œuvre, et de conjurer la séparation brutale et l'oubli, le solipsisme de l'individualité. Ainsi, loin des discours axiomatiques qui cristallisaient les attitudes mondaines du

critique ou de l'historien d'art, le discours phatique de l'amateur d'art¹³ fait de l'écrire avec « un langage de l'essayer dire perpétuel, un langage de l'approximation toujours suspendu entre le sensible et l'intelligible, un langage expérimentant sur lui-même le trouble inhérent aux expériences du regard » (69-70). *Écrire avec* devient donc une pratique sociale, une expérimentation heuristique de la découverte de l'œuvre, mais également de la découverte de l'attitude esthétique qu'engage le commun. C'est dans l'écrire avec, dans cette redéfinition du langage esthétique « que l'expérience du voir commence d'être pensée » (65, l'auteur souligne). L'œuvre de Sophie Calle déroutait ce que pouvait être notre conception de l'expérience : elle nous pousse toujours à penser un nouveau « voir », un nouveau « dire » et un nouvel « écrire » — un *écrire avec* commun.

Écrire avec : la fin du « écrire après »

Écrire avec est donc une rencontre avec l'œuvre. Au-delà de ce premier pôle d'interaction, c'est une rencontre avec l'artiste, l'auteur, le créateur de celle-ci. Dans une dynamique palimpseste, le spectateur engage un processus à la fois créatif, critique et éthique vis-à-vis de la production initiale. Si toute interprétation de l'œuvre met en jeu des questions de filiation et d'héritage, elle n'en reste pas moins originale. *Écrire avec* devient le lieu de convergence d'une création conjointe, événement de la rencontre esthétique.

L'écriture comme mise en dialogue

Faire du *écrire avec* un dialogue réinvente la place du créateur : si nous sommes bien face à une démythification du sujet écrivant, du maître de l'écriture et du discours (tant dans la sphère littéraire que dans celle de la création plastique), *écrire avec* n'est pas pour autant « écrire sans l'auteur ». Il remet simplement en cause le « écrire après », la causalité chronologique qui contraignait l'expérience esthétique à une approche temporellement et historiquement orientée. *Écrire avec* est donc toujours une appréhension d'autrui : de l'œuvre, mais aussi de son auteur. S'installe alors un dialogue fécond, une parole fertile dans cette rencontre des individualités. Il ne s'agit plus, après l'auteur, de trahir ou aduler, mais toujours de mettre en œuvre une « patience impertinente », posture théorique, mais également pratique que Georges Didi-Huberman, s'efforce de mettre en œuvre :

¹³ Et dans l'« amateur » se dit bien, étymologiquement, l'amour, le désir que motive le langage en défaut.

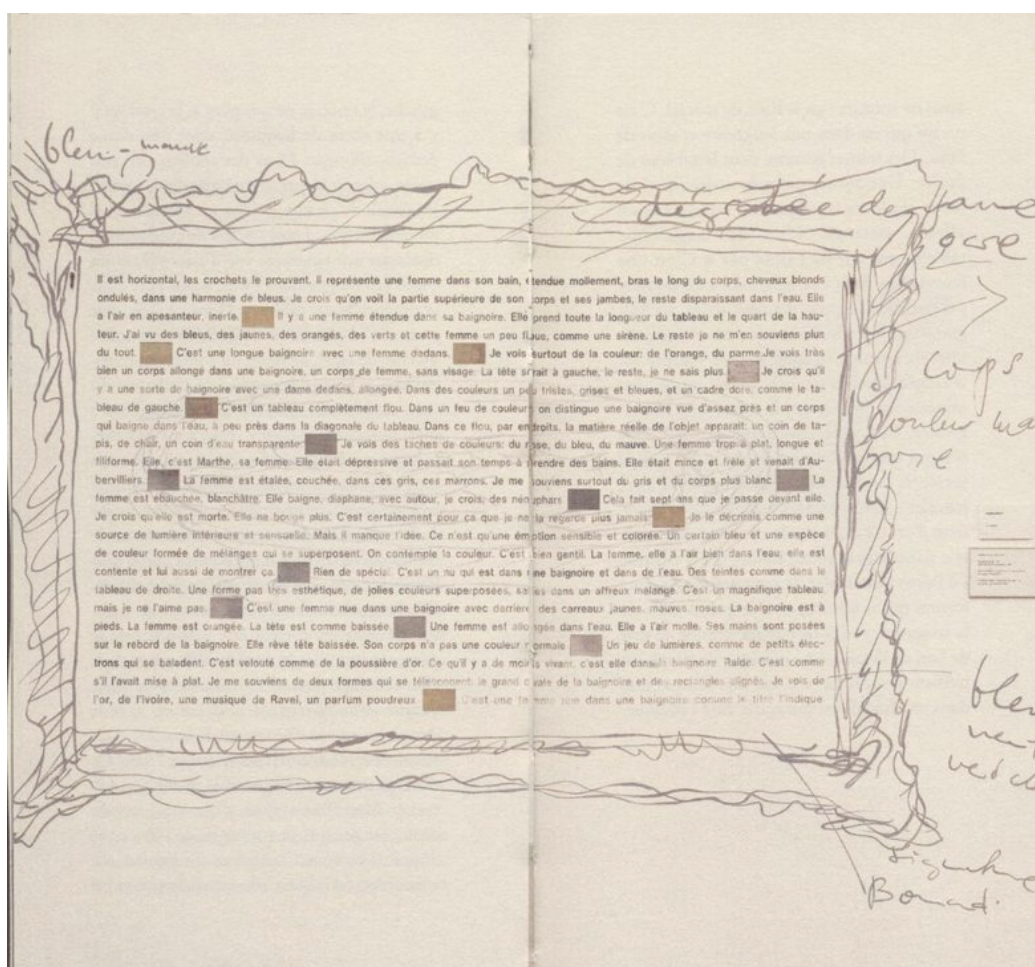
Il m'est arrivé, jeune homme – notamment avec *l'interprétation des rêves* de Sigmund Freud et *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault – de respecter le livre, son phrasé, sa continuité, au point de le recopier presque intégralement. [...] J'ai, ensuite, compris qu'il fallait passer du respect au jeu et de la patience à l'impertinence, ou plutôt qu'il fallait pratiquer la lecture comme un respect enjoué, une patience impertinente. [...] Un remontage en tout cas : opération qui tranche en respectant, décision qui redispose en conservant la multiplicité du texte lu (Didi-Huberman, 2011, 53).

Cette réflexion sur l'allégeance à l'auteur est un éloge du geste obstiné de relecture des œuvres et des textes. Relecture ou « ré-écriture » qui dévient une métaréflexion sur le propre travail du chercheur confronté à ses corpus d'étude. Et si le dialogue s'installe avec le créateur de l'œuvre, il s'instaure également avec l'œuvre. S'il s'agissait précédemment de se rendre aveugle à l'art, l'expérience d'une œuvre nécessitait également pour un temps de nous rendre sourds à ses « bons mots ». Car faire l'expérience de *l'écrire avec* de *l'essayer dire*, c'est devenir attentif à nos habitudes perceptives et quitter le monde de l'expérience mondaine : « Si « parler ce n'est pas voir » [d'après Maurice Blanchot], inversement, regarder, c'est d'abord ne pas avoir le temps de parler (voilà pourquoi je n'aime pas l'exercice, habituel aux critiques d'art, des « visites d'atelier », et encore moins des vernissages où, trop souvent, le spectateur est d'emblée requis de « dire un mot », sinon de « dire son mot », un « bon mot » comme il se doit » (Didi-Huberman, 2014, 48). Dire « son bon mot », conventionnel souvent, quand nous devrions plutôt nous faire l'écho de la voix de l'œuvre.

« Ce sont de tristes tableaux, ceux auxquels il est impossible de prêter l'oreille » (Claudel, 1946, 152). Produire un discours pertinent sur l'œuvre d'art serait donc possible si chacun, un instant, prêtait l'oreille à la peinture, la sculpture ou l'installation qui lui fait défi. Car si ces tableaux sont tristes chez Claudel, ce n'est pas qu'ils n'ont pas de voix, mais personne pour les entendre. Inlassablement ils appellent les mots, mais jamais ceux-là ne viennent à eux. Cette remarque inciterait donc le spectateur à « entendre le visuel », ou, dans une réciproque et selon l'expression de Louis Marin, à « voir la voix ». Cette réciprocité, voilà que l'auteur la nomme « double hypotypose » (Marin, 1994, 330) : *l'écrire avec* est une « mise en dialogue », un « contraste puissant qui, pour ainsi dire, [nous] divis[e] entre la sensation de ce *rien à dire* – une sensation de flottement éprouvée devant l'œuvre, sensation vaguement coupable, vaguement agréable –

et la certitude aiguë qu'il fallait mettre cette étrange chose [...] en dialogue avec d'autres images [...] » (Didi-Huberman, 2014, 47, nous soulignons). L'œuvre n'est plus le véhicule d'un message comme elle a pu l'être à l'époque du christianisme ou de la peinture romantique. Ici, il s'agit plutôt d'entendre la voix « comme une des notions clefs du dire » (Marin, 1994, 330), comme un enjeu fondamental de la représentation. « Donner à voir la voix, ce serait l'étrange entreprise, et peut-être le comble de l'entreprise nommée représentation de peinture. Écrire, décrire ce "voir" de la voix, ce serait alors [, écrit Marin,] mon propos dans ce texte de la laisser s'entendre [...] comme la substance même du dire » (*Idem*). La voix serait donc dotée d'un « œil » bien à elle. Le « voir » de la voix devient la substance même du dire : sous-entendu qu'il existe dans le commentaire, dans l'*écrire avec*, quelque chose de visuel en soi, du visible en substance, la restance commune de l'un à l'autre des médiums en jeu.

L'écriture palimpseste



Sophie Calle, *Fantômes*, 1989-1991

La fin du « décrire après » est une remise en définition du caractère spatio-temporel de l'œuvre. L'écriture palimpseste qui s'engage est ainsi une présentification perpétuelle de l'œuvre. *Fantômes* (deux séries réalisées par Sophie Calle en 1989 et 1991) problématise la question de l'œuvre palimpseste. Les œuvres, temporairement prêtées ou retirées du musée, laissent un vide que leur *ekphrasis* vient combler, complètement, en lieu et place de :

Les *Fantômes* (1989-1991) de Sophie Calle ont pour mission [...] de réintroduire de la présence au cœur de l'absence. Ce sont aussi, de façon plus prosaïque, ces bouts de carton que les conservateurs affichent à l'emplacement d'un tableau lors de son prêt (ou de sa disparition¹⁴) et que Sophie Calle va utiliser à ses propres fins comme substituts » (Sauvageot, 2007, 49).

Dans ces pièces, Calle demande aux gardiens et spectateurs du musée de se remémorer les tableaux enlevés. L'art devient lieu de convocation de représentations enfouies. Le travail de mémoire est un « jeu de re-présentation » et, souvent, d'« esthétis[ation] de l'existence » (Ardenne, 1999, 19). Si l'artiste joue toujours sur les souvenirs et autres impressions mémorielles des habitués des lieux et des œuvres, ici, c'est la façon dont ces *ekphraseis* s'exposent qui nous interpelle. Les descriptions (textuelles et graphiques dans ces cas) sont donc retranscrites à même le mur, à l'emplacement même de la toile manquante. L'artiste prend soin de « cadrer » ces *ekphraseis* multiples : esquisse d'un cadre baroque, simple trait tremblant ou véritable cadre pointilliste, l'espace est soigneusement balisé. À noter parfois, alentours de cette représentation principale ou lisible sous le texte en filigrane, des annotations. Ainsi, autour des *ekphraseis* de *L'Assassin menacé* (1926) de Magritte (prêté à un autre musée à ce moment-là), nous distinguons les mots et phrases suivantes : *gramophone et blood out of mouth*¹⁵. Sous les descriptions tapuscrites, nous devinons un

¹⁴ Sophie Calle raconte l'une de ses disparitions à travers son œuvre *Last Seen (Disparitions)* : « Le 18 mars 1990, six tableaux de Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer, cinq dessins de Degas, un vase et un aigle napoléonien furent dérobés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Les cadres des peintures de Vermeer, de Flinck et de Rembrandt avaient été abandonnés sur place. En 1994, après restauration, ils furent à nouveau accrochés à l'emplacement qui leur revenait, délimitant ainsi l'absence. J'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et autres permanents du musée, ainsi qu'aux visiteurs, de me dire ce qu'ils voyaient à l'intérieur de ces cadres. » Sophie Calle, 2013, *Fantômes*, Arles, Actes Sud.

¹⁵ Nous nous basons pour cette description sur la reproduction de l'œuvre dans

dessin, *ekphrasis* graphique s'il en est, qui n'est autre qu'un croquis réalisé par l'une des personnes interrogées. Nous sommes donc face à une véritable « superposition » d'*ekphraseis*, d'œuvres, en un même lieu. Et si elles sont comme les unes « sur » les autres, ce feuilletage implique une profondeur, une épaisseur ou une densité de représentations. La question de la surimpression, de la superposition est évoquée à travers le concept de « *double exposure* » :

Que se passe-t-il donc dans la tête de celui qui lit une description. Et je préciserai la description d'une image, ce qui est encore différent. Si les historiens de l'art et autres phénoménologues ont proposé la notion de « double perception » pour rendre compte du phénomène, les théoriciens du texte ne sont pas en reste : témoin, Carlos Blake qui définit le phénomène ambiguë de « double exposure ». Il s'agit ici de la description d'une vision présente, celle de l'événement, à laquelle se trouve comme superposée une vision passée, comme en une visualisation imaginaire. [...] L'anglais joue sur la polysémie de « exposure » révélation, exposition voire exhibition. C'est le terme utilisé pour « l'exposition » photographique de la pellicule argentique à la lumière produisant l'image en négatif (Louvel, 2010, 250).

Et c'est bien là ce qui se passe dans l'œuvre de Calle. La double « exposition » de l'œuvre est une « surimpression » (terme photographique témoignant d'une malencontreuse manœuvre – ou d'un malheur heureux). « Dans la double exposition/révélation ekphrastique, deux œuvres d'art, qui parfois n'ont rien à voir ensemble, sont superposées, un peu à la manière du palimpseste [...] » (251). *Ekphrasis* et peinture font toutes deux actes de communication et engagent un dialogue mutuel (l'une et l'autre « prennent langue » pour reprendre l'expression de Louvel). Palimpseste, cette œuvre de Sophie Calle l'est incontestablement. Et l'*ekphrasis* qui la constitue ne peut faire l'impasse sur cette composante essentielle. « Alors le cadre n'est plus seulement celui dans lequel on voit, mais aussi celui par lequel on voit » (*Idem*). Comme le visuel « trouve » le langage, l'*ekphrasis* devient ce « cadre profond », prisme de visibilité de l'œuvre originale. « [...] Dans les cadres, s'ils existent, il demeure toujours une ouverture, une fente, un trou, une brèche dans laquelle l'œil, et l'esprit peuvent

Sophie Calle, 2013, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, p. 22-23. Le cadrage de la photographie est serré autour du tracé du cadre, ainsi peut-être omettons-nous certaines inscriptions.

s'infiltrer pour voyager, se déplacer dans d'autres lieux » (*Idem*). Décloisonnement des médiums, decloisonnement des pratiques « comme si écriture et peinture, débloquée par l'énergie illocalisable qui les parcourt, étaient "à la recherche impossible d'un titre qui serait exclusivement peinture, qui serait exclusivement écriture" »¹⁶ (Vouilloux, 2005, 21). *Écrire avec* est donc faire de l'expérience esthétique un événement palimpseste, où vision et diction se jouent en double exposition.

Anachronisme et survivance de l'expérience esthétique

L'*écrire avec* est par ailleurs un acte de mémoire, ou pour parler avec Didi-Huberman, de « survivance » : survivance des œuvres, des hommes et des temps. Ainsi, le spectateur devient « homme de la survivance » : « [...] celui qui [...] assume la tâche de reprendre la parole, de réinventer son propre langage et de transmettre pour autrui quelques images de pensée arrachées à ses "taches de mémoire" » (Didi-Huberman, 2014, 20). L'acteur de l'*essayer dire* est « celui qui nomme », qui laisse la parole ouverte, et assume la responsabilité de se faire « l'acteur d'une transmission culturelle » (22). Il est l'instigateur conscient d'une mise en dialogue des œuvres et de la communauté. Cette expérience de la « hantise » – que les « fantômes » de Sophie Calle nous font expérimenter – est une rencontre qui invoque une modalité spatio-temporelle spécifique : celle de l'anachronisme. Ce dernier met donc en jeu un présent toujours renouvelé : l'anachronisme est le « remontage » des temps, l'« exercice *présent* de toute survivance » (24, l'auteur souligne). Car notre expérience des œuvres « [...] n'a de pertinence qu'à élaborer son propre rapport au *présent qu'elle divise* [...] » (25, l'auteur souligne). La logique historiciste de l'« écrire après » est bel et bien derrière nous. Notre expérience, et avec elle notre langage en perpétuelle construction, se soumet donc à « l'oscillation des temps et des aspects » (63) : elle met en jeu une temporalité elle aussi heuristique, un va-et-vient permanent entre œuvre et langage, créateur et spectateur.

***Écrire avec* : la perspective d'une communauté esthétique**

Une communauté des « jeux de langage » ?

L'*écrire avec* de l'*essayer dire* interroge non seulement notre

¹⁶ Reprise d'une citation de Michel Vachey, dans sa communication, « L'espace indien », dans *Butor. Colloque de Cerisy*, 1974, Paris, U.G.E, coll. « 10/18 », p. 103.

implication dans la communauté, mais également la façon dont il la remodèle. Si la tradition des Salons et son caractère mondain font dès le XVIII^e siècle écho à une forme politique, à un « partage du sensible » pour parler avec Jacques Rancière, c'est qu'elle a été longtemps inféodée à la question du jugement de goût. La communauté est dès lors définie selon Yves Michaud par les « jeux de langage » qu'elle met en place. *L'écrire avec* serait-il donc assignable à cette catégorie langagière? Rien n'est moins sûr. Car le « *jeu de langage partagé* » (Michaud, 2005, 68, l'auteur souligne), auquel le jugement personnel de l'individu se soumet, s'inscrit dans la logique du « jugement tout fait », d'un dire qui relève « [...] de la singerie pure et simple, de la reprise de clichés et de manières toutes faites de parler » (73). Un jugement esthétique est donc souvent un « jeu de langage esthétique » (71). Mais *l'écrire avec* n'a pas, semble-t-il, vocation au jugement. C'est une pratique langagière qui nous permet de rester dans l'expérience esthétique. La question des jeux de langage met donc en place une théorie sociologique du monde de l'art. « Les concepts de jeux de langage et de critères rendent compte du fonctionnement du discours esthétique alors que les facteurs sociaux rendent compte, eux, de la contingence des différents discours et de leur pluralité » (79-80). Les jeux de langage esthétiques sont donc les symptômes d'une communauté esthétique déjà en place et dont les normes (de jugement et de langage en particulier) sont déjà fixées. Or, questionner le *écrire avec* et s'engager dans une dynamique de *l'essayer dire* relève non pas d'un jeu de langage¹⁷, mais plutôt d'une sortie de la sphère du jugement esthétique. « [...] Comme l'a écrit superbement Gilles Deleuze, "le jugement empêche tout nouveau mode d'existence d'arriver. [...] C'est peut-être là le secret : faire exister et non pas juger [...]" » (Didi-Huberman, 2014, 70). Il faut donc « s'étranger » aux jeux de langage – ou peut-être les perpétrer, les développer en tant qu'action et non pas jugement.

Construire une communauté esthétique de *l'écrire avec*

Toucher aux fondements anthropologiques de la communauté esthétique, c'est donc sortir de toute problématique de jugement pour entrer dans celle d'un *écrire avec* voué à un « faire exister ». *Essayer*

¹⁷ Le jeu de langage requiert par ailleurs l'intégration d'une norme. En effet, entrer dans un jeu de langage demande au locuteur une connaissance des codes et des pratiques qui se jouent au sein du groupe. Y. Michaud a de ce fait basé ses réflexions sur les théories de David Hume et de la norme du goût (norme qui, plus qu'une norme de jugement, était une norme de langue).

dire est un « mode d'existence » à part entière qui met au jour une attitude esthétique dans sa spécificité : une expérience du commun pour la communauté. Ainsi, pour Jean-Marie Schaeffer, « [...] l'expérience esthétique fait partie des modalités de base de l'expérience commune du monde[,] elle exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles, émotives et hédoniques, mais en leur donnant une inflexion non seulement particulière, mais bien singulière » (Schaeffer, 2015, 12). Quelle serait donc la communauté construite par l'expérience esthétique? Certainement une communauté de l'attention, motivée par un *essayer dire* – et plus spécifiquement, un *écrire* ou *parler avec*. C'est l'attention en régime esthétique qui nous permet de mettre en œuvre et d'entretenir cette phatique, cette « inflexion » qui a bien rapport à la voix. L'attention esthétique devient le « style » (100) de notre « écrire avec » : la dynamique descendante (qui amorce un retour attentionnel vers le *stimulus*), entraîne un phénomène volontaire de « catégorisation retardée » (102). C'est un style cognitif divergent, créatif, qui en retardant l'identification des choses laisse notre attention « ouverte ». C'est notre capacité à supporter cette catégorisation retardée qui nous permet de mener plus ou moins loin nos expérimentations, d'aller « [...] à l'encontre de certaines règles fondamentales de la *communication* langagière pragmatique » (97) – dont les jeux de langage normés, et de « rester » dans ce temps recomposé de l'expérience. Nous parlons de « style cognitif » à la manière dont nous parlerions de « style littéraire ». L'*ekphrasis*, en tant que « genre » (sinon style) littéraire attesté, ne serait-elle pas une exemplification du « style cognitif » spécifique à l'infléchissement esthétique de l'attention? Forme d'*écrire avec*, l'*ekphrasis* est un « embrayage méta-attentionnel ». Elle met au jour la qualité fondatrice de l'expérience esthétique, sa qualité méta-représentationnelle, le moment où « mon attention elle-même [, écrit Schaeffer,] devient l'objet de mon attention » (98-99). Dans *La couleur aveugle* (1991), les aveugles qui se soumettent à l'exercice proposé par S. Calle sont conscients que leurs « réponses » ne recouvrent qu'une partie infime de la portée de l'œuvre : c'est leur attitude attentionnelle qui est surtout mise en avant, attitude explicitée par leur propos, attitude commune qu'ils ont tous en partage (y compris avec les artistes « visionnaires » auxquels leurs propos sont confrontés). Le *écrire avec* ekphrastique de l'*essayer dire* est donc le moment privilégié où le spectateur prend conscience de son appartenance à la communauté qu'il fonde en acte – actes langagiers plus spécifiquement.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Jean-Michel. 2016. « Description ». *Encyclopédie Universalis*, En ligne < <http://www.universalis-edu.com/fileadmin/pdf/C071058.pdf> > consulté le 6 janvier 2016.

ARDENNE, Paul. 1999. « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXe siècle » dans Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre (dir.). *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Paris : Éditions Dis voir, 122 p.

BENVENISTE, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*, 2, « Partie II : la communication ». Paris : Éditions Gallimard, 286 p.

CALLE, Sophie. 2011. *Aveugles*. Arles : Actes Sud, 166 p.

CLAUDEL, Paul. 1946. *L'œil écoute*, « La lecture, par Fragonard ». Paris : Éditions Gallimard, 256 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1990. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 332 p.

_____. 2011. « Petites boîtes de lecture, pour voir » dans Thierry Davila et Pierre Sauvanet (dir.). *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*. Dijon : Presses du réel, coll. « Perceptions », 363 p.

_____. 2014. *Essayer voir*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 96 p.

HAMON, Philippe. 1998. *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Paris : Éditions Macula, 288 p.

LOUVEL, Liliane. 2010. *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*. Rennes : Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 291 p.

MARIN, Louis. 1994. *De la représentation*, « Mimésis et description » [conférence prononcée au colloque d'Amsterdam, Avril 1987]. Paris : Éditions Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 396 p.

MICHAUD, Yves. 2005. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris : Éditions Hachette littératures, coll. « Pluriel », 117 p.

SAUVAGEOT, Anne. 2007. *Sophie Calle : L'art Caméléon*, « F. comme Fantôme ». Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 300 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 2015. *L'expérience esthétique*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 366 p.

VOUILLOUX, Bernard. 2005. *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*. Paris : CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », 135 p.