

Préface

Par Jacques Leenhardt

Qu'est-ce que l'énigme du visible? Pour répondre à cette question, Éliane Chiron ne prend pas le chemin habituel de qui pose et développe une interrogation dans les limites de l'argumentation discursive. On sent plutôt un certain soupçon à l'égard d'une rationalité trop organisée dont l'ordre aurait pour visée inavouée de manquer sa proie, de s'en tenir aux remous superficiels du désordre. Or Éliane Chiron vise le désordre même, dont la porcelaine est le biscuit fragile. Et puisque le détour par l'ordre des raisons n'a pas entièrement sa confiance, c'est le chemin des parcours *pathiques* qu'elle explore, prenant prétexte de ce qui la touche. Les idées donc, dans le cadre d'un ouvrage qui ressortit pleinement au débat philosophique, avancent pour le lecteur à la manière des processions dionysiaques où se suivent danses et images dans leurs chocs réciproques et féconds. Il n'est pas aisé de pousser la réflexion en ces terres extrêmes. L'histoire de l'art a souvent eu tendance à éviter l'affrontement avec ces marges de la rationalité parce qu'elle privilégiait la déduction logique et la continuité historique. Or Éliane Chiron entend bien montrer que ces stratégies d'évitement ne laissent pas moins le visible revenir sur nous sous la forme d'une énigme; qu'il y a là un objet spécifique à ne pas manquer, même si se laissent mal approcher ces figures qui empruntent toujours quelque trait au monstre et à l'excès.

L'histoire de l'art n'est cependant pas dépourvue d'exemples hardis qu'on peut aisément placer dans ce que serait une généalogie de *L'Énigme du visible*. Et le plus important serait sans doute Aby Warburg, dont l'inspiration est en quelque sorte parallèle ou fraternelle à celle d'Éliane Chiron. Elle ne saurait lui être étrangère, en tout cas, dans la mesure où l'énigme de l'une rejoignait le *fascinum* de l'autre. Et c'est bien la question du *fascinum* qui est posée par Éliane Chiron dès l'orée de son essai sur le *Dessinateur du modèle féminin* de Dürer.

Le regard fixe du dessinateur représenté par Dürer dit assez clairement qu'il s'agit pour lui moins de la sage tâche de représenter le réel dans sa généralité que d'affronter le dessin comme une affaire de la dernière importance. Que nous montre Dürer? La femme allongée qui fait face à l'artiste n'est recouverte que d'un tissu léger qui voile sans doute à son regard ce que Courbet appellerait l'origine du monde. Il y est donc moins question de pudeur que du saisissement qu'éprouve le dessinateur devant la question de l'origine, celle-ci serait-elle cachée. L'énigme frappe, quand bien même elle ne serait pas donnée à la vue, d'autant plus peut-être qu'elle se refuse aux pleins feux de la visibilité. Il y a là un paradoxe qui alimente toute la réflexion d'Éliane Chiron, son trouble aussi,

puisque précisément la reprise réflexive ne s'entend que d'une commotion originelle et difficilement domptable.

La méthode qui est mise en œuvre par l'historienne et artiste – et sans doute cette double affiliation de l'auteure a-t-elle toute son importance à l'égard de cette démarche – nous est révélée dans une phrase : « Ce qui est tenté ici, dans le temps de l'écriture, est tout simplement de regarder l'œuvre suffisamment longtemps pour qu'elle s'anime d'une vie étrangère à tout savoir, qu'elle semble devant nous se défaire de ce savoir, nous en dessaisir, comme lorsque nous-mêmes sommes aux prises avec une œuvre en train¹. »

La poïétique que met en œuvre Éliane Chiron commence par nous dessaisir de ce que Barthes appelait le *studium*, cette assurance que dresse le discours du savoir devant le risque qui sans cesse surgit à nouveau de l'image. Face à l'art, le *studium* est armé, et sous son empire le sujet regardeur ne saurait être inquiété par ce qui se révèle à ses yeux. Sans doute chez Warburg, le *studium*, le savoir accumulé, joue-t-il un rôle essentiel dans la démarche à travers laquelle le trouble sera mis à jour. La recherche sur l'Antiquité classique est pleine de ce savoir qui fait découvrir l'origine de certains motifs renaissants dans les ménades des cérémonies bachiques. Mais cet appui pris sur le savoir n'est pas moins évident chez Chiron, puisque la liberté des associations, le choc des mises en regard ou en parallèle, sont saturés également par une science de l'art qui vient de l'histoire comme de la pratique même de l'art.

Toutefois, chez les deux historiens, derrière ce que le *studium* est susceptible de mettre en ordre sous l'égide du savoir, toujours ressurgit l'inquiétante fascination. « Parce qu'enfin, pourquoi le *Dessinateur du modèle féminin* fascine-t-il encore aujourd'hui? demande Éliane Chiron. Quelle est la résonance en nous, indépendamment du système perceptif dont il fait l'éloge, indépendamment des fantasmes qu'il suscite? Qu'est-ce que cette scène attend de nous encore pour dérouler son énigme? »²

La poïétique à laquelle nous sommes conviés dans ce livre haletant prend un malin plaisir à contourner les affirmations péremptoires de l'histoire de l'art en nous entraînant sur des terrains labiles, à la suite de rapprochements qui trouvent leur origine dans cette inquiétante étrangeté qui s'appelle « énigme ». C'est donc sous la loi du *punctum* barthésien, de cet aiguillon de la sensibilité, que se construit la poïétique comme pratique de lecture selon ce qui en a été énoncé : regarder l'œuvre dans le temps de l'écriture.

Ainsi, il n'est de véritable expérience de l'œuvre, pour le regardeur, qu'à deux conditions. La première a trait à la modalité temporelle du rapport à l'œuvre

1. É. Chiron, *L'Énigme du visible*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 65.

2. *Ibid.*

elle-même : celui-ci doit se dérouler sous la règle du temps long. L'œuvre ne se rencontre pas à la va-vite, elle est exigeante et demande du temps. Cette durée est, si je puis dire, inscrite dans la fixité du regard du dessinateur de Dürer. Fixité hallucinée que son immobilité forcée, symbolisée par le petit obélisque qui menace de lui crever l'œil et qui fonctionne, en dehors de tout symbolisme phallique, comme l'épée de Damoclès sur toute jouissance du voir et du pouvoir.

La deuxième condition concerne la nature ou la qualité de ce rapport. Pour Éliane Chiron, la compréhension est certes intuitive mais en même temps elle doit impérativement se transformer en écriture. Il n'y a de véritable confrontation à l'énigme de l'art qu'autant qu'une pratique d'écriture lui est associée. Celle-ci est même constitutive du pouvoir de l'œuvre. Songeons à ce que les surréalistes disaient de l'écriture automatique : il s'agissait de capter le flux incontrôlé des images produites par la libre association d'un esprit délié de toute contrainte. La fabrique des constructions imaginaires permet d'aller plus loin, non pas tant, comme chez Breton, dans la connaissance intime du sujet, au plus près d'une vérité qu'occulent les bienséances du savoir socialisé et de ses formes normalisées d'expression, mais d'aller plus loin dans la connaissance des objets d'art eux-mêmes, à la faveur d'une relation plus profonde et sans contraintes avec le regardeur. Au fond, il s'agit dans cette poïétique de favoriser le moment où l'objet d'art se transforme, comme aimait à dire Duchamp, en objet dard³, un objet qui me point, me touche, et déclenche en moi le procès d'écriture.

Tout le pari de la poïétique est de faire advenir au langage ce point aveugle du *punctum*, par lui-même rétif au verbe. C'est pourquoi tout se déroule dans le temps de l'écriture, car c'est seulement dans cet état de réceptivité seconde que l'indicible de l'énigme parvient, au bonheur de l'écriture, à se dire ou à se refuser.

Pour bien comprendre la méthode suivie par Éliane Chiron, il faut donc suivre les mots qui lui viennent à l'esprit lorsqu'elle se plonge dans l'image. Ainsi qu'elle le dit à propos du *Dessinateur* de Dürer : « Qu'ai-je à faire d'une grille fonctionnelle [celle qu'invente Dürer pour la mise au carreau et la retranscription du corps en perspective], lorsque j'entre dans l'image, c'est-à-dire qu'elle m'envahit et que la grille est aussi bien la plèvre qui me fait respirer ou la délicate membrane d'un quelconque organe, irriguée de fins vaisseaux. Plus je la regarde avec les mots qu'elle me suggère, plus elle prend corps, se fait entrailles dépecées, livides, vidées de leur sang, tannées, tendues, clouées, oriflamme,

3. On sait que, par un retournement dont il est coutumier, Duchamp applique ce jeu de mot à un objet sexuel qui, contre toute attente, n'est pas le sexe masculin, mais au contraire l'autre accueillant du sexe féminin : *Objet-Dard* (1951).

étendard, blason de l'artiste. » L'opération dont nous, lecteurs, devenons les spectateurs est celle d'un envahissement, d'une suffocation : la fascination qui s'est installée vrille le regard, élimine tout ce que le regardeur savait et le tient à sa merci dans un réseau de sensations et de pulsions qu'il tente, plus ou moins adroitement, de mettre en mots, peut-être en phrases.

Inutile à ce point de réclamer des justifications. La fascination est une clé suffisante pour entraîner la vision, et le texte, à son tour, entraînera le regardeur. De ce fait, la qualité de l'écriture devient primordiale puisqu'elle doit se substituer à toutes les fonctions habituelles du discours de la conviction.

Arrivé à ce point, je me rends bien compte que ma position de préfacier est *a priori* condamnée du fait de l'indépassable extériorité qui la marque. Or il ne saurait y avoir d'extérieur à l'expérience radicale de l'art qui nous est proposée. Le préfacier se retrouve en quelque sorte comme le dessinateur échevelé que Dürer a placé de l'autre côté de la barrière symbolique que constitue la grille et dans l'axe de laquelle repose le corps féminin. Comme lui, il est coupé d'une expérience qu'il ne fait que connaître dans la médiation. Or que vaut celle-ci lorsque la question a pris son tour le plus radical ? S'il s'agit de l'origine, de l'hymen ou de la conception, ces expériences-là ne se vivent guère par procuration. Le lecteur est donc appelé à se jeter lui-même dans la radicalité de l'expérience, à s'y investir et à la refaire pour son compte. Il ne peut attendre du préfacier que la petite oie de cette expérience, cette pierre d'attente qui, au mieux, justifie le grand saut dans l'absorption fascinante. Alors il pourra dire à son tour, comme l'auteure à propos de G. Moreau : « Je les ai vues car elles m'ont fascinées⁴. »

Et puis il faudrait parler du rouge, non seulement parce qu'Éliane Chiron en fait grand usage dans la dramaturgie de son travail d'artiste, dont témoigne le « cahier couleur » qui se trouve au cœur de l'ouvrage, mais aussi, et d'une même logique, parce qu'il revient comme la marque essentielle de la blessure qui inquiète le regard tout au long de ce texte. Alors il faudra sauter de l'autre côté de la grille, et cela, c'est l'invite qui est réservée au lecteur qui maintenant entre en matière...

4. É. Chiron, *L'Énigme*, op. cit., p. 266.