

La lutte comme pathosformel et forme de « survivance » d'affect entre image, figure, peinture et corps de l'artiste

A luta como pathosformel e forma de "sobrevivência" de afeto entre imagem, figura, pintura e corpo do artista

ELISSAR KANSO¹

Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier, França

RESUMO

Se considerarmos o ato de pintar nos dias de hoje, é imprescindível não dissociá-lo do contexto contemporâneo de proliferação intensiva da imagem digitalizada. Ao evocar tal prática, compreendemos que ela transcende a mera execução de "fazer pintura". Repensar ou redefinir o significado da pintura na atualidade permanece como uma questão em constante evolução, mesmo diante do cenário de emergência tecnológica. Partindo da minha experiência como pintora para uma análise da obra de Marlène Dumas, é possível esboçar uma primeira definição de metaforização. A abordagem que almejamos adotar leva em consideração o método de edição desenvolvido por Aby Warburg para a concepção de seu Atlas Mnemosyne. Essa abordagem será estruturada em torno de duas noções principais: em primeiro lugar, a ideia de "distância metafórica", conforme concebida por Warburg, para quem a consciência da distância, como instrumento de orientação mental, pode assegurar uma função social duradoura, fundamental para o destino da cultura e do sucesso. Em seguida, o "processo metafórico" será explorado à luz das ideias de Paul Ricoeur, que, em sua perspectiva filosófica da linguagem, oferece a oportunidade única de investigar todo o campo da semiologia para transcender os signos centrais na relação entre linguagem e realidade. Essa abordagem possibilita que o antigo problema filosófico da verdade se manifeste em novas formas e contextos.

PALAVRAS-CHAVE

Afeto, metáfora, imagem, pintura, figura, digital.

RESUME

Si l'on doit penser à l'acte de peindre aujourd'hui, ceci ne peut être considéré séparément du contexte actuel de circulation excessive de l'image numérisée. En évoquant l'acte, on entend une pratique qui s'analyse en termes d'action qui dépasse le simple fait de « faire de la peinture ». Repenser ou redéfinir ce qu'est peindre aujourd'hui est une question qui se poursuit, voire se réactualise dans un contexte d'urgence technologique. C'est en partant de ma pratique de peintre vers un examen de l'œuvre de Marlène Dumas qu'une première définition de la métaphorisation pourra s'esquisser. L'approche que l'on souhaite aborder tiendra compte de la méthode de montage fondée par Aby Warburg pour l'élaboration de son Atlas Mnemosyne. Elle s'articulera autour de deux notions : d'emblée, la notion de « distance métaphorique » chère à Warburg pour qui la distance consciente comme instrument d'orientation mentale peut assurer une fonction sociale durable dont dépend le sort de la réussite ou de l'échec de la culture. Ensuite, le « procédé métaphorique » voir comme de Paul Ricoeur pour qui l'approche philosophique du langage offre la possibilité spécifique de parcourir tout le domaine de la sémiologie pour aller au-delà des signes au cœur du rapport entre langage et réalité, et permet à l'antique problème philosophique de la vérité de se poser sous de nouvelles formes.

MOTS CLES

Affect, métaphore, image, peinture, figure, numérique.

¹ Doutora em Artes plásticas, ATER Université Paul Valéry Montpellier 3 - RIRRA21 .

Si l'on doit penser à l'acte de peindre aujourd'hui, ceci ne peut être considéré séparément du contexte actuel de circulation excessive de l'image numérisée. En évoquant l'acte, on entend une pratique qui s'analyse en termes d'action qui dépasse le simple fait de « faire de la peinture ». C'est l'acte tel que le conçoit Paul Valéry afin d'établir une différence entre « Esthétique » et « Poïétique », la seconde se divisant en deux groupes : « d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation; celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action » (Valéry : 1957, I , p.1311). Peindre est alors une action, non seulement dans le sens d'une création plastique qui consiste à en définir les techniques et les moyens, mais aussi, et surtout, appréhendée, aujourd'hui, comme une activité ancrée dans un contexte de proliférations d'images, dans une culture visuelle saturée. On peut évidemment continuer à peindre, mais à moins que ce ne soit une « manifestation concrète du pouvoir d'agir », au sens étymologique du mot acte, une partie importante de la mission de l'artiste peintre pourrait être manquée, ou passer inaperçue. Désirs et sensibilités sont désormais adaptés voire artificialisés uniquement pour assouvir les cupidités du système computationnel néolibérale. Face à cela, un artiste peintre, observateur et faiseur de représentations dans une culture visuelle, le moins qu'on puisse dire, est qu'elle est saturée, remet constamment en question sa manière de faire, sa voix et sa responsabilité critique. De peur qu'il ne s'interpose infructueusement car « [s]'il ne s'agit que de fabriquer des images, ce n'est même pas la peine de faire de la peinture » (Didi-Hubermann : 2000, p. 114)

Après avoir posé le cadre de notre réflexion, il sera question d'une interrogation critique dans l'ambition de proposer la métaphorisation comme processus qui déploie la manifestation concrète d'agir du peintre : ce processus inscrit-il l'acte de peindre dans de nouvelles conditions de création et de réception ? Repenser ou redéfinir ce qu'est peindre aujourd'hui est une question qui se poursuit, voire se réactualise dans un contexte d'urgence technologique. C'est en partant de ma pratique de peintre vers un examen de l'œuvre de Marlène Dumas qu'une première définition de la métaphorisation pourra s'esquisser. L'approche que l'on souhaite aborder tiendra compte de la méthode de montage fondée par Aby Warburg pour l'élaboration de son Atlas Mnémosyne. Elle s'articulera autour de deux notions : d'emblée, la notion de « distance métaphorique » chère à Warburg pour qui la distance consciente comme instrument d'orientation mentale peut assurer une fonction sociale

durable dont dépend le sort de la réussite ou de l'échec de la culture. Ensuite, le « procédé métaphorique » voir comme de Paul Ricoeur pour qui l'approche philosophique du langage offre la possibilité spécifique de parcourir tout le domaine de la sémiologie pour aller au-delà des signes au cœur du rapport entre langage et réalité, et permet à l'antique problème philosophique de la vérité de se poser sous de nouvelles formes.

Le choix d'une directive

Le propos de métaphorisation que l'on avance s'intéresse largement à un vécu personnel. Elle s'arrime à une réflexion méthodologique qui se veut volontairement une jonction de trois positions, celles du créateur/chercheur/spectateur qui en fait l'expérience. Penser ce propos remonte à la création d'une peinture intitulée *Thérapie* en 2008. Cette œuvre (figure 1) marque le début d'une réflexion autour de la mutation de ma pratique à partir d'un fait vécu lié la disparition de l'atelier lors de la dernière guerre au Liban en 2006. L'œuvre en question est une photo de ladite peinture en cours d'élaboration. Elle recrée particulièrement le moment où, après trente-trois jours de guerre, je me tiens debout sur les ruines de mon atelier dans une tentative de reconstruire un abri métaphorique. Dans cet instant suspendu, mon corps s'unit avec le fond de la toile qui officie comme une sorte de refuge imaginaire et couvre un croquis d'autoportrait stylisé. L'image liée au drame est adoucie par un lavis de rose et de jaune cadmium pâle. Elle est ensuite ravivée par un rouge qui évoque la couleur de la chair, le charnel et le vivant, dialoguant avec la couleur de ma peau. Le bleu cobalt de mon vêtement vient exacerber la gaieté des nuances. Un morceau d'étoffe blanc rescapé des bombardements, tel un drapé antique, subsiste de ce qui fut le décor de mon atelier. Revisiter cette photo nous permet d'annoncer une directive dans le sens utilisé par Michael Baxandall. Dans son ouvrage *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, l'auteur commente la relation entre une image, son explication et la pratique de la description. Il avance que « Nous n'expliquons pas les images : nous expliquons les remarques sur les images » et qu'« on n'explique pas un tableau : on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos ». Il ajoute : «

L'explication d'un tableau dépend du point de vue qu'on adopte pour le décrire »² (Baxandall : 1991, p.81-86). On peut dire que selon Baxandall, il y a d'abord directive dans le sens de l'intention de l'artiste pour produire une œuvre d'art et ensuite il y a directive dans le sens d'un point de vue qu'on adopte pour décrire la production de cette œuvre. En revisitant Théarpie, il ne s'agit pas seulement d'évoquer la disparition d'un atelier, mais de comprendre ce que cette disparition initie en termes de recherche théorique, dans une tentative d'articuler pratique et théorie. En tant qu'artiste, j'estime bien entretenir la possibilité d'avoir un certain contrôle sur la lecture de mes œuvres, mais je comprends aussi l'absurdité de tenter de créer une lecture singulière et d'adopter une directive unique.

Inclure le vécu personnel ou l'élément autobiographique dans la méthodologie de création permet de choisir une directive parmi une pléthore et saisir ainsi cette inclusion comme métaphore. L'engagement intellectuel et la capacité de penser de manière métaphorique m'ont conduit à proposer la métaphorisation³ comme mode opératoire du processus de création. Ce propos doit beaucoup à la métaphore telle qu'elle est réfléchi par Aby Warburg. La métaphore pour Warburg est profondément heuristique, une Denkfigur figure pensante inéluctable qui crée une distance et un mouvement conceptuels sans céder à des schémas de sens abstraits (D. Johnson : 2012, p. 19) J'entends par métaphorisation plus qu'un simple recours à la métaphore et la substitution d'un mot par un autre. Il s'agit d'un outil de création qui annule la référence habituelle aux choses pour proposer une nouvelle manière de concevoir la pratique artistique. Un processus de métaphorisation signifie quelque chose en cours, une ouverture. Il s'agit d'ouvrir cet acte pour devenir une « matrice de possibilités », pour reprendre l'expression de Georges Didi- Huberman, « un processus de transformations multiples où se transforme constamment la règle même de ces transformations » (Didi-Huberman : 2007, p. 37). C'est cette « matrice de possibilités » qui permet à l'historien de l'art de reconnaître l'historicité de toute création esthétique en définissant les temps de l'œuvre. La définition selon laquelle l'œuvre ne cesse de faire événement et elle nous parle du passé mais au présent. Sa manière de raconter

² Michael Baxandall, ^[SEP]Chambon, 1991, p. 81-86^[SEP].

³ Elissar Kanso, Peinture aujourd'hui : l'acte de peindre comme processus de métaphorisation, Thèse de doctorat en Arts (Histoire Théorie Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux. Trad. de l'anglais par C. Fraixe, Nîmes, J. Pratique) dir Sabine Forero Mendonza, Soutenue le 13/12/2019, Université de Pau et de Pays de l'Adour.

sa découverte au couvent de San Marco d'un pan rejoint ce que Baxandall soutenait comme directive de penser à l'œuvre elle-même par opposition à la description. Ainsi l'observation faite à propos de ce pan n'est pas le fruit d'une démarche historique standard, mais d'un moment anachronique que Didi-Huberman considère comme un symptôme dans le savoir historique. Ainsi après une description d'une œuvre, s'ensuit une observation qui permet de déclencher une analyse critique dans le contexte de déferlement incessant des images.



Figure 1. Elissar Kanso, *Thérapie*, 2008, projection numérique, dimension variable.

Archive numérique

Que faut-il retenir de notre œuvre décrite ci-dessus afin que l'on puisse parler d'une directive ? On peut observer le fait qu'il s'agit d'une photo qui met en abyme une peinture où il en résulte un rapport entre deux corps, un rapport de la figure à la peinture et une mutation de ce rapport qui se produira ultérieurement avec l'usage de l'image photographique. Toutefois, on s'attardera sur le rapport de la figure à la peinture qui, inconsciemment, retrace une certaine

tragédie émanant du contexte même de la réalisation de cette œuvre, comme on l'a évoqué précédemment.

De la figure à la peinture

De prime abord, saisir le rapport de la figure à la peinture dans une œuvre semble obéir à un déchiffrement iconologique à la manière d'Erwin Panofsky, pour qui la signification est une confrontation des formes artistiques avec leur contexte culturelle (Panofsky : 1967, 2021). Mais pour suivre la logique de Baxandall, on comprend bien que l'observation implique une intention du spectateur qui se sépare volontairement de celle de l'artiste. Certes le rapport de la figure à la peinture ne peut être donné un seul sens. Si l'on veut se prononcer au sujet de ce rapport, la première question que l'on se pose rejoint celle de Marlène Dumas à propos de son œuvre intitulée *Measuring your own grave* : « Qu'est-ce qu'une figure ?⁴ ». Marlène Dumas peint d'après des images qu'elle puise de différentes sources, média, internet, etc. Avant d'approfondir l'analyse de son œuvre, une description s'impose d'emblée. *Measuring your own grave* (2003) est une œuvre qui donne son titre à la première rétrospective consacrée à Dumas, réalisée au Musée d'Art Moderne de New York, en 2008. Cette rétrospective comprend environ soixante-dix peintures et trente-cinq dessins réalisés entre la fin des années 1970 et 2008. L'œuvre est peinte d'après la capture d'une scène du film britannique *If*⁵, réalisé en 1968. L'image-source montre au

⁴ Marlène Dumas *measuring your own Grave*. Ajouté le 14 jan 2009, extrait d'une conversation avec l'artiste, MOMA, New York, 3min 54 sec. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=9oJGwiEoj84>.

⁵ «*If*» est un film réalisé par Lindsay Anderson avec Malcolm McDowell, David Wood. Le film traite l'histoire de lycéens anglais qui se révoltent violemment contre le système éducatif et la discipline de fer de leur établissement. Ils vont même jusqu'à tirer sur la foule le jour de la remise des diplômes.

premier plan un lycéen, les bras ouverts, penché et plié sur une barre de bois, les jambes tendues verticalement effleurant à peine le sol, le dos et le postérieur tournés vers un arrière-plan flou où quatre enseignants tiennent tous un fouet à la main s'apprêtant à torturer le lycéen en question. Dumas transpose littéralement la position de la figure sur la toile. La barre a disparu, remplacée par une traînée noire tracée au pinceau. Le sol disparaît également, laissant flotter les jambes dans un espace vide et blanc. Au-dessus du trait qui a remplacé la barre, l'arrière-plan noir se nuance de rouge et de bleu marine. La composition se sépare donc en deux parties distinctes, une moitié supérieure noire et une moitié inférieure blanche. Seuls le vêtement et les mains du personnage, blancs, percent la noirceur de la partie supérieure du tableau.

Au sujet de cette peinture, et pour répondre à sa question posée au départ, elle livre d'abord une première réflexion : « [...] C'est une œuvre qui porte sur la peinture et sur la figure. Comment la figure se rapporte-t-elle à la toile, et comment la toile devient presque comme un cercueil pour la figure. Parfois, cette dernière lutte pour sortir de la toile et d'autres fois elle lutte pour rester à l'intérieur. On peut voir aussi l'artiste qui lutte avec ce que c'est une peinture⁶ ». Dumas utilise le terme lutte qui signifie selon le TFLI « efforts pour vivre ou survivre ». la lutte ici désigne ce que peut être le rapport entre la figure et la peinture, un rapport décrit en soi-même en terme de lutte est intrigant, puisqu'on peut parler d'une lutte à trois niveaux, entre corps de la peinture et la figure, lutte entre corps de l'artiste et le corps de la peinture, a cela j'ajouterai la lutte entre spectateur et le corps et de la peinture et de la figure. Ces luttes évoquées sont de l'ordre de l'observation pour reprendre le terme de Baxandall. Dans la réponse de Dumas, une opposition entre description et observation s'avère manifeste, marquant une absence totale de la contextualisation de l'œuvre. Dans ce même ordre d'idée, la mise en image de mon corps et la mise en abyme de la peinture se coïncident. Elles correspondent à un moment de la démarche de création qui décèle une lutte entre l'artiste et sa composition picturale. La photo est ainsi prise comme interruption du processus de création afin de concrétiser ou de rendre visible la lutte entre corps de la peinture et figure que l'artiste décide de représenter en interposant son corps. Une lutte qui sous-entend l'effort de reconstruire

⁶ Marlene Dumas measuring your own Grave. Ajouté le 14 jan 2009, extrait d'une conversation avec l'artiste, MOMA, New York, 3min 54 sec. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=9oJGwiEoj84>.

un abri métaphorique dans une tentative de survivre un traumatisme de guerre. Ceci est le contexte de la création de *Thérapie*. Néanmoins, le rapprochement avec l'œuvre de Dumas tente d'établir une réflexion sur l'image symptôme, développée par Didi-Huberman d'après la méthode de montage des images fondée Aby Warburg, ainsi que sur la théorie de l'affect. Ce rapprochement propose ainsi dévoiler non seulement le contexte d'une lutte qui est de l'ordre de l'acte de peindre, mais celle de peindre dans un contexte de circulation excessive des images. Dans un tel contexte, on pourrait penser que l'artiste lutte pour donner sens à son acte de peindre alors qu'il relie son combat à une réalité représentée dans les images tragiques venues de conflits et de guerres, comme si le peintre luttait lui-même pour sa survivance.



Figure 2. Vu d'installation de *Measuring your own Grave*, Museum of Modern Art (MoMA), New York, 2008-2009 De gauche à droite: *Measuring your own Grave*, 2003, oil on canvas, 140 x 140 cm; *Alfa*, 2004, oil on canvas, 110 x 130 cm. *Stern*, 2004, oil on canvas, 110 x 130 cm .

Afin d'expliciter ce propos, on se propose de saisir deux concepts le pathos formel et la distance métaphorique, qui ont parcouru la pensée d'Aby Warburg considérée comme fondatrice de la « méthode iconologique » qui va au-delà d'une simple construction d'un milieu artistique et culturel au sein duquel une œuvre d'art se situe et prend sens (Rampley : 1997, p. 42). Il s'agit de percevoir les œuvres retirées musées des beaux-arts « pour devenir un élément, parmi d'autres, d'une série de représentations qui traversent la société tout entière » (Severi : 2007, p. 31-88). Moments d'intensification entre un vécu personnel et une interrogation critique universelle Warburg développa sa théorie de l'affect autour de ce qu'il appelle formule de pathos en référence aux gestes du corps humain en excluant l'étude d'expression des émotions faciales. Le mot « Pathosformel » apparaît pour la première fois dans une conférence sur Dürer et l'Antiquité italienne, où Warburg l'utilise pour désigner le geste défensif d'Orphée, qui est sur le point d'être tué. Ces formules, explique Silvia

Ferretti, sont liées aux effets corporels tel que la douleur, la peur, la pitié, l'extase etc. En conférant de la force à une image, elles répondent à l'exigence de rendre cette image plus durable, grâce à la force de l'impression qu'elle engendre chez le spectateur (Ferretti : 2013). La durabilité et la force de l'impression correspondent à ce qu'on appelle les moments d'intensification. Chez Warburg, élaborer une formule pour décrire une intensité affective accrue nécessite d'en déterminer les éléments qui assure la durabilité. Reconnaître ces éléments débute par comprendre qu'une certaine relation ou distribution d'intensités affectives pourrait avoir une forme esthétique bien définie. Par exemple, un geste d'extase est vu comme manifestation formelle d'une relation d'intensité affective, et sert à produire un moment d'intensification. En tant que telle, une formule pourra être utilisée par des artistes dans des contextes différents « comme une opération de configuration qui, dans le dialogue avec des images, des textes et des formes intermédiaires, figure intensément le sentiment de l'existence » (Careiri : 2003). Toutefois, l'intensification est liée à l'élaboration de la forme tragique. Ainsi les éléments d'une formule de pathos, selon Warburg, se résument dans une opération de configuration d'une tragédie relayant une intensité affective et produisant un moment d'intensification. Commençons ainsi par envisager les deux œuvres décrites ci-dessus, *Measuring your own grave* (2003) et *Thérapie* (2008). Dans la première, il s'agit d'une œuvre qui est peinte d'après une image tragique. Dans la deuxième, il s'agit d'une histoire personnelle dont la représentation, si l'en croit Paul Ricoeur, consiste à « refigurer notre expérience du temps » (Ricoeur : 1983, p.4). A ce stade de notre lecture, on peut supposer que l'œuvre de Marlène Dumas s'est séparé d'un double contexte, celui du musée et celui d'internet afin de la situer en regard de notre œuvre. Une situation qui se veut une tentative de saisir l'expression de l'interférence changeante entre l'énergie affective stockée et ses formes de diffusion culturelle sachant qu'une forme tragique est à l'origine de la création de ces deux œuvres (Slaby, J. et von Scheve : 2019). Dans *Thérapie*, on peut dire que la forme tragique est uniquement identifiable par l'artiste. A moins qu'elle ne soit associée à une description dans le sens baxandallien du terme, certains éléments de la manifestation d'une forme tragique risque d'être éclipsée. En signalant que le vécu personnel de l'artiste est en question, refigurer le temps d'une expérience se présente, ici, par la figuration d'une forme tragique et rejoint l'idée de survivance que développe Warburg. Elle renvoie à l'au-delà des images, des motifs et des affects. Une forme de « survivance » dans lequel l'image de mon corps manifeste « cet état [...] qui

n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement⁷ » (Didi-Huberman : 2021, p. 16). Warburg évoque l'idée d'un déclenchement « mnémonique » par lequel une formule pathétique animera son observateur pour recréer ou revivre l'intensité affective stockée (Slaby, J. et von Scheve : 2019). On peut ainsi considérer le titre de l'œuvre comme une formule pathétique qui évoque un état de soin et permet la circulation de l'affectivité. De ce faire, un événement individuel évolue en une formule à partager. La méthode de Warburg vise ainsi à établir une théorie du pathosformel dans ses analyses de l'art figuratif de la Renaissance. En s'intéressant particulièrement à la représentation du corps humain, et les éléments liés à son mouvement comme le drapé et les cheveux volants, il s'évertue de reconstruire un milieu culturel sociohistorique particulier dans lequel se meuvent énergies affectives, formes et figures. Toutefois, Warburg vise l'universalité de sa théorie en pointant la mémoire de l'humanité comme le territoire mouvant de rencontre des énergies affectives et ses formes de surgissement. L'expression de leurs interférences se constitue en figures dont le surgissement à des époques, dans des lieux et cultures très éloignées et non communicantes est très probable. Donc on l'a compris, le pathosformel est universel non seulement de par la survivance de son expression mais aussi de l'intensité affective libérée ou reconstitué par le spectateur à tout moment. C'est à travers le projet ultime l'Atlas Mnemosyne que s'élabore et se concrétise avec force toute la pensée de Warburg. Arrangeant et réarrangeant des milliers d'images symboliques et symptomatiques sur soixante-trois grands panneaux de bois recouverts de tissu noir, il cartographie la dynamique de la mémoire historique tout en idéalisant ce qu'il appelle la « distance métaphorique » (Johnson : 2012, p. 189). Un concept cher à l'historien allemand, à défaut duquel, l'espace de pensée (Denkraum) assurée par une qualité de distanciation entre nous et le monde qui nous entoure ne peut se déployer. Une distanciation qui signifie le respect des écarts évoqué par Marie José Mondzain selon laquelle « [...] les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible » (Mondzain : 2002, p. 58). Une qualité explicitement énoncée dans ces mots : La création consciente d'une distance entre

⁷ Georges Didi-Huberman, *Le Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p.16.

soi et le monde extérieur, [voilà] sans doute ce qui constitue l'acte fondamental de la civilisation humaine. Si l'intervalle ainsi créé forme le substrat d'une création artistique, alors les conditions sont réunies pour que la conscience de cette distance revête une fonction sociale durable, dont l'oscillation rythmique entre immersion dans la matière et retour à la sophrosynè donne à voir le mouvement cyclique entre une cosmologie de l'image et une cosmologie du signe. Il s'agit d'un instrument d'orientation spirituelle dont le bon fonctionnement ou la défaillance ne déterminent rien moins que le destin de la culture humaine. (Warburg : 2012, p. 54)

Dans une perspective critique, Warburg avance l'impérativité de s'interroger sur la viabilité et l'efficience de l'interférence et de son expression exigée entre ce que l'on voit et ce qui est vu, une interférence qui repose sur le respect d'une certaine distance, faute de quoi l'acte d'interprétation ne peut être accompli. Tout le projet de l'Atlas mnémosyne réside ici. Un vaste schéma typologique de pathosformel qui trament des liens entre gestes symboliques. Ils s'animent par des métaphores pour établir une distance entre le spectateur et l'objet, mais qui la réduisent simultanément pour stimuler la reconnaissance et l'apprentissage par la pensée. Ainsi, la prédiction de Warburg sur la menace provenant du progrès technique se prononça pour signaler l'abolition de l'espace de pensée le Denkraum qui cède la place à une servitude volontaire qui en l'occurrence engourdit la pensée. Expressément manifestée à la fin de sa conférence sur le « Rituel du serpent », Warburg estima que Franklin et les frères Wright, inventeurs de l'avion, sont ces destructeurs fatidiques de notre sens de la distance qui menacent de ramener le monde dans le chaos (Warburg : 2003). Le télégraphe et le téléphone détruisent le cosmos. Mais les mythes et les symboles, créent un espace pour la dévotion et une portée pour la raison qui sont détruits par le contact électrique instantané - à moins qu'une humanité disciplinée ne réintroduise l'obstacle de la conscience. Une revendication, aussi alarmante qu'elle le fut, persiste sous la plume des écrivains actuels, faisant état d'une situation empirée qui se résume de la sorte : « Le XIXe siècle s'est attaché à détruire les savoir-faire, le XXe siècle a détruit les savoir-être ensemble et le XXIe siècle s'affaire à la destruction des savoir-penser » (Kief : 2020). D'une certaine Marie-José Mondzain qui fait remarquer qu'une iconocratie se met en place asservissant les visibilités à la communication et à l'instrument⁸ (Mondzain : 2003), à un certain Bernard Stiegler qui explique que le

⁸ Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

devenir écran de toute chose dans le contexte technique des industries exploite les données que l'on produit sur nos machines d'écritures tactiles, on passe d'une favorisation de la pensée unique vers une prolétarisation de celle-ci (Stiegler : 2004). On se trouve actuellement devant une désignation massive sous le mot « image » de toute production visuelle. Comment ainsi penser le débat sur l' « image » dans le contexte actuel d'images numériques en circulation où toute une panoplie de techniques voisines permet d'industrialiser sa fabrication. La prolifération de plateformes de publications et de partages d'images montre que la communication sociale se concentre de plus en plus à travers et sur l'échange d'images. Par ailleurs, un montage de milliers d'images sur Internet est réalisable par le biais d'une simple manipulation sur une interface d'écriture. Comment alors ce concept conversationnel des images en tant que véhicules migratoires⁹ initié par Warburg peut-il être tenu dans une ère numérique ? (Didi-Huberman : 2011)

Survivance et circulation affective dans une ère numérique

A ce stade de la réflexion, on envisage l'œuvre de Dumas délibérément mise de côté tout le long de l'analyse précédente. Dumas peint d'après des images dont, il n'est pas question d'un vécu personnel de l'artiste. Toutefois l'énergie affective stockée est susceptible de relever d'un autre registre. Elle peint d'après des images, on l'a dit, issu de conflits et de guerre des médias et d'internet. En ce sens, de quel contexte relève la figuration de la forme tragique? Et qu'en est-il de la survivance et de la circulation de l'intensité affective? Sachant que la question sur la figure posée au départ, découle, on l'a dit, d'une forme de lutte de corps à corps entre l'artiste et l'acte de peindre. L'Atlas monte des éléments hétérogènes afin de provoquer une nouvelle manière de comprendre les images à partir de leur juxtaposition. Warburg n'a pas choisi d'exemples insérables comme éléments d'un processus évolutif. Au contraire, l'engagement avec une «formule pathétique» particulière a permis de mieux comprendre les processus historiques, dans la mesure où chaque image forme le processus en question. Par conséquent, le processus ne peut être discerné que dans les singularités, en identifiant la migration qui a lieu dans l'intervalle différentiel entre

⁹ Cf. Georges Didi-Huberman, Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'histoire, 3, Paris, Minuit, 2011.

les images. Une telle dynamique n'est envisageable que si le jeu de répétition et de différence devient lentement visible, afin que les formules pathétiques de Warburg fusionnent le contenu avec la forme, l'événement historique avec la structure intemporelle et, ambitieusement une notion universelle de la conscience humaine avec des éléments stylistiques culturellement spécifiques. C'est le passage du temps qui compte pour être, spatialisé, et ainsi concentré sous une forme visuelle. Néanmoins, une compilation homogène d'un montage d'images issu de la recherche sur Google par exemple ne peut revêtir le même sens. Contrairement, on peut supposer que l'artiste peintre qui peint d'après des images, monte volontairement ces dernières dans une tentative de rétablir la dynamique de répétition et de différence. Il opère de la même manière consacrant la transformation métaphorique chère à Warburg. Mais cette dynamique, si l'on peut dire, est uniquement jouable sur un terrain particulier où certains éléments de la transformation métaphorique peuvent se réunir. En guise d'une réponse, on avance une piste d'analyse en s'appuyant une lecture du procédé métaphorique « voir comme ». Le sens de la transformation fait écho au procédé métaphorique introduit par Paul Ricoeur « voir comme » qui désigne une reconfiguration poétique de la réalité dans l'expérience de quelque chose, générant de significations multiples. « Voir comme » ainsi fonde la réalité comme « est comme », la révèle et la recrée en la structurant et en l'organisant. Ce qui donne au spectateur la possibilité de voir une chose comme une autre : [...] « Voir comme », c'est à la fois une expérience et un acte ; car, d'une part, le flot des images échappe à tout contrôle volontaire : l'image survient, advient, et nulle règle n'apprend à « avoir des images » ; on voit ou on ne voit pas ; le talent intuitif de « voir comme » ne s'apprend pas ; tout au plus peut-il être aidé [...]. D'autre part, « voir comme » est un acte : comprendre, c'est faire quelque chose ; l'image, a-t-on dit plus haut, n'est pas libre, mais liée ; et en effet le « voir comme » ordonne le flux, règle le déploiement iconique. C'est de cette manière que l'expérience-acte du « voir comme » assure l'implication de l'imaginaire dans la signification métaphorique. [...] « Voir comme » définit la ressemblance et non l'inverse. (Ricoeur : 1975, p.270) Selon Ricoeur l'expérience du regard s'associe à l'expérience de compréhension ou d'interprétation. Ricoeur parle de l'image qui survient, qui advient, et qu'on choisit de voir ou de ne pas voir. Quoiqu'il ne fasse pas directement référence à l'artiste et ne pointe pas explicitement la pratique artistique lorsqu'il l'utilise, je propose assimiler le « voir comme » à une œuvre d'art dans la mesure où l'on peut choisir de voir ou non cette œuvre, surtout dans le cadre d'une

exposition ; il s'agit de faire le choix de l'expérience volontaire du regard et de l'expérience volontaire de l'analyse de la part du spectateur. C'est ouvrir l'œuvre à l'interprétation à travers l'imagination et « l'expérience-acte » de « voir comme ». On peut aussi évoquer la responsabilité de l'artiste dans la possibilité de ce choix car le montage des images dans le cadre d'une exposition conditionne l'expérience d'un « déploiement iconique » plus ou moins ordonné et donc plus ou moins accessible au spectateur. L'expérience-acte implique une tension véritable entre pensée et expérience, nécessaire à l'interaction œuvre-spectateur. Il ne s'agit pas seulement de comprendre l'œuvre à travers cette procédure de la métaphore, mais aussi de permettre une ouverture interprétative. Il revient à l'artiste de faire « voir comme », d'inscrire son œuvre et son processus de création dans la logique de la métaphorisation ou de transformation métaphorique revendiquée par Aby Warburg qui rend possible une récupération de la dynamique affective. Dans ce sens, le travail de Marlène Dumas peut être exemplaire. Elle explore son médium, la peinture en profondeur afin de représenter la totalité des horreurs de l'humanité. Son choix de représentation exclut le beau esthétiquement parlant. Et se concentre plutôt sur le conflit infini des questions complexes et non résolues de la société contemporaine, qu'elle traduit avec un humour subtil. L'artiste déclare qu'« aucun art n'a jamais réussi à percer le mystère de la mort, mais puisque tous les artistes espèrent que leur œuvre leur survive, toute œuvre d'art est inévitablement marquée par la mort » (Romano : 2003, p. 21). Chez Dumas, la peinture est et a toujours été une préparation à la mort : celle d'une lutte entre l'artiste et la peinture comme médium et sur sa pertinence dans un monde de circulation excessives d'images.



Figure 3. Lindsay Anderson (réal.) *If*, 1968, Royaume Uni. Capture d'écran tiré de <https://youtu.be/mufpDXlss5A?t=4462>

La tâche de Dumas consiste ici, comme elle le dit, à ne pas peindre uniquement la souffrance humaine, mais aussi à montrer la « mort de la mort, par le biais d'un médium déclaré mort » (Dumas : 2014, p. 20). Si l'on peint toujours au XXI^e siècle, il doit nécessairement s'agir d'un mode de peinture qui s'interroge sur sa propre continuation. *Measuring your own grave* décrit la lutte entre l'artiste et son médium, peinture comme un médium mort, tout en montrant que ses possibilités phénoménologiques demeurent pertinentes. Dans l'image source, il s'agit de la punition ou de la torture d'un étudiant exécutée par quatre professeurs qui se sacrifient pour sauver ses amis. On peut estimer que le choix de cette image n'est pas aussi fortuit. Isolée de son contexte d'origine, la peinture faite d'après cette image suggère une sorte de crucifixion un geste qui accentue l'affect liée à la souffrance humaine. Par l'œuvre peinte d'après une image, Dumas semble dire qu'en admettant que la photographie, le modernisme, l'art conceptuel et le numérique ont tué la peinture, elle serait alors le médium idéal de la mort ultime de toutes les morts ; l'outil définitif qui permettrait de percer le mystère de la mort. Elle dépouille la peinture de ses qualités vivifiantes tout en accentuant la mort théorique à travers une forme matérielle. Cette lutte entre l'artiste et la peinture, entre la figure et corps de la peinture se traduit ainsi par un état de mort, par opposition à la mort comme passage. Cet état est continu. Dumas ne vise pas à ressusciter ou préserver ses sujets par le biais du geste ou de la matière. En récupérant l'affect dans l'image source et l'associant à son geste corporelle Dumas rend le corps de la peinture « à nouveau étrange » en permettant la résonance de la dynamique affective. Dans *Measuring your own grave*, le cadre matériel suggère fortement le cercueil, favorisant la métaphore de lutte revendiquée par l'artiste. C'est par cet état de mort que la présence du soi de Dumas est si vive dans l'œuvre, d'autant qu'elle assume toute la responsabilité de cette mise en œuvre. Peindre, semble-t-il, n'est finalement rien d'autre qu'un dépôt de pigment sur une surface. Les peintures de Dumas parlent d'un engagement humain, de la considération d'un aspect de l'expérience humaine, ainsi que de l'engagement intellectuel de l'œuvre et du discours artistique : Revisiter les images ne nous mène pas à la vérité. Cela nous mène à la tentation. Il ne s'agit pas de la mort d'un médium. Il s'agit de tous les médiums devenus suspects. [...] nous savons maintenant que les images peuvent signifier n'importe quoi, quiconque veut qu'elles signifient, nous ne faisons plus confiance à personne, surtout nous-mêmes. (Romano : 2003, p. 35) La démarche de

l'artiste retrace cette lente accumulation, sur plusieurs années, des images- sources auxquelles elle revient et qu'elle retravaille. L'épiderme de la toile devient comme la peau d'un corps. Ce va-et-vient entre peinture et photographie véhicule constamment un flux d'affect. Plutôt que de transposer littéralement ses images photographiques, Dumas exploite les codes traditionnellement affectifs de la peinture, tels qu'une couleur aiguë, un coup de pinceau fluide, et un rendu déformé. Dumas amène en effet toute caractéristique manipulable de la surface peinte vers une ressemblance à l'état de mort. Pour ce faire, l'artiste dépouille la peinture de tout désir pour la sensibilité, la narration et la vie. La peinture et la couleur deviennent à la fois une forme matérielle équivalente à l'état de mort continu, et l'affect comme élaboration de la forme tragique du sujet humain. Dumas n'imité pas, ne copie pas, sa figure émerge de la dimension accidentelle de sa matière puisqu'elle utilise excessivement la térébenthine dans sa peinture à l'huile. Elle n'a pas la patience d'attendre que la peinture sèche et pour aller vite la grande quantité de térébenthine le permet¹⁰. Il s'agit de la matière de l'informe, la peinture qui ne colorie plus mais qui fait « irruption¹¹», pour reprendre le terme de Didi-Huberman. *Measuring your own grave* implique que quelqu'un ou quelque chose est en train de mesurer sa propre tombe. Il peut s'agir d'un « symptôme [qui] sémiotise un mal en train d'agir : un drame¹²». Il s'agit ici de la peinture comme médium. Le suffixe « ing » en anglais signifie un acte en cours, qui n'est pas achevé. Cela suggère, si l'on peut dire, le processus inachevé de la mort de la peinture et son discours qui ne cesse d'être tenu par Dumas, elle-même, et renvoie à mon propos de départ. Environ cent œuvres, entre peintures et dessins, qui datent des années soixante-dix, figurent dans cette rétrospective, comme témoins d'une cérémonie funéraire qui n'a jamais eu lieu. L'enterrement n'aura jamais lieu, car la peinture en tant que médium, n'a pas encore fini de préparer sa tombe. L'acte de peindre, notamment dans une ère de circulation excessive d'images, dans une ère virtuelle, est une lutte constante, voire incessamment renouvelée entre corps du peintre et corps de la peinture, entre la matière et la figure entre le spectateur et l'œuvre peinte, afin de voir la peinture comme « moins morte ».

¹⁰ Marlène Dumas en plein travail dans son studio. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dC4kydkb3zE>.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Fran Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 13

¹² Georges Didi-Huberman précise d'après Charles Peirce que le symptôme est un paradigme de l'indice. Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 242.

Références / Referências

BAXANDALL, Michael. **Formes de l'intention** : sur l'explication historique des tableaux. Trad. de l'anglais par C. Fraixe. Nîmes : J. Chambon, 1991.

CARERI, Giovanni. Aby Warburg. **L'Homme** [En ligne], n.165, janvier-mars 2003. Mis en ligne le 27 mars 2008. Consulté le 4 avril 2012. Disponible em: <http://journals.openedition.org/lhomme/198>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou le gai savoir inquiet** : L'œil de l'histoire, 3. Paris : Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps** - Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris : Minuit, 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris : Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Le Génie du non-lieu** : air, poussière, empreinte, hantise. Paris : Minuit, 2001.

DUMAS, Marlene. **Sweet Nothings**: Notes and Texts 1982-2014. London : Koenig Books, 2014.

FERRETTI, Silvia. Pathosformel et mythe du progrès dans l'oeuvre de Warburg. **Images Re-vues** [Enligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 4 avril 2022. Disponible em : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2834>

JOHNSON, Christopher D. **Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images**. New York : Cornell University, 2012.

MONDZAIN, Marie-José. **L'image peut-elle tue**. Paris : Bayard, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. **Le commerce des regards**. Paris : Seuil, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Essais d'iconologie**. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1967, 2021.

RAMPLEY, Matthew. From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art. **The Art Bulletin** , v. 79, n. 1, mar. 1997, p. 41-55. Consultable en ligne. Disponible em : <https://caa.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1997.10786722>

RICOEUR, Paul. **La métaphore vive**. Paris : Seuil, 1975.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Tome 1. Paris: Le Seuil, 1983.

ROMANO, Gianni (dir). **Marlene Dumas**: Suspect, Genève, Skira, 2003.

SEVERI, Carlo. **Le Principe de la chimère**: une anthropologie de la mémoire. Paris : Rue d'Ulm- Musée du Quai Branly, 2007. Coll. « Aesthetica ».

STIEGLER, Bernard. **Mécréance et Discrédit**, t.2. Paris : Galilée, 2004.

VALERY, Paul. **Oeuvres**, Tome I. Paris : Gallimard, 1957.

WARBURG, Aby. **Le Rituel du serpent**. Récit d'un voyage en pays pueblo. Paris : Macula, 2003.

A propos de l'auteur / Sobre a autora

Elissar Kanso est peintre, artiste multidisciplinaire, conservateur et docteur en Beaux-Arts. Libanaise, elle vit et travaille entre Bordeaux et Montpellier, France. En 2018, elle co-fonde Connectif Plateforme Créative pour promouvoir les échanges artistiques entre Beyrouth, Bordeaux et Lima. Les projets de Connectif ont remporté plusieurs appels à projets, notamment La Semaine des droits des femmes, ASTRE 2019 et la Fondation Swiss Life 2019. Elle s'intéresse à l'idée de distance sur laquelle elle s'appuie et construit sa démarche créative à partir du déplacement, de l'ouverture une possibilité de sens, changeant la place du corps et de l'œuvre et redéfinissant la place du spectateur. Son travail a été finaliste dans plusieurs projets, notamment Breakfast in Bierut, Italie, Grand Prix Bernard Magrez et Biennale Organo, Bordeaux. Elle est actuellement professeur et chercheur associé à l'Université Paul Valéry et au laboratoire RIRRA21, Montpellier, France.

Elissar Kanso é pintora, artista multidisciplinar, curadora e doutora em Belas Artes. Libanesa, ela vive e trabalha entre Bordeaux e Montpellier, França. Em 2018, ela foi co-fundadora da Connectif Plateforme Créative para promover um intercâmbio artístico entre Beirute, Bordeaux e Lima. Os projetos de Connectif ganharam várias convocatórias de projetos, notadamente La Semaine des droits des femmes, ASTRE 2019 e a Fondation Swiss Life 2019. Ela se interessa pela ideia de distância em que se baseia e constrói a sua abordagem criativa a partir do deslocamento, da abertura de uma possibilidade de sentido, da mudança do lugar do corpo e da obra e da redefinição do lugar do espectador. O seu trabalho foi finalista em vários projetos, nomeadamente, Breakfast in Bierut, Itália, Grande Prémio Bernard Magrez e Biennale Organo, Bordeaux. Atualmente, ela é professora e pesquisadora associada temporária na Universidade Paul Valéry e no laboratório RIRRA21, Montpellier, França.

elikanso@gmail.com

Recebido em: 05-12-2023

Como citar

KANSO, Elissar (2023). La lutte comme pathosformel et forme de « survivance » d'affect entre image, figure, peinture et corps de l'artiste. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.4, n.2, p.XX-XX, jul./dez. 2023. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-71694>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

