

FORMULES

20

WHAT FORMS MEAN

CE QUE LES FORMES
VEULENT DIRE

Chris Andrews (Ed.)



Presses Universitaires
du Nouveau Monde

2021

Formules. Revue des créations formelles est une revue publiée par les Presses Universitaires du Nouveau Monde avec le soutien de la chaire Melodia E. Jones de la State University of New York.

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des créations formelles. Chaque numéro annuel est consacré à un aspect spécifique lié à cet intérêt principal ; on y trouve également des rubriques régulières concernant des sujets proches ou des créations plastiques qui correspondent aux préoccupations des rédacteurs et des lecteurs de la revue.

Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* proposent librement une spéculation critique ou une création qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier de textes antidémocratiques ou contraires à la dignité de la personne humaine. Les auteurs trouveront une feuille de style pour *Formules* à : <http://www.ieeff.org/formulesstyle.html>. Tout contact avec la rédaction doit se faire par courriel.

Adresse électronique : revue.formules@gmail.com

Site internet : <http://www.ieeff.org/formulesitenewhome.html>

Facebook : <https://www.facebook.com/revue.formules>

Adresse webzine Arcade / Formules : <http://www.ieeff.org/formulesarcade.html>

Fondateurs : Jan Baetens et Bernardo Schiavetta

Directeur-gérant : Jean-Jacques Thomas

Éditeurs : Christelle Reggiani, Christophe Reig, Hermes Salceda

Responsables du graphisme : Will.I.am Braxton

Assistant de rédaction : Dany Jacob

Conseil de rédaction : Jan Baetens, Daniel Bilous, Philippe Bootz, Anne Garréta, Alison James, Warren Motte, Alain Schaffner.

Comité de lecture : Chris Andrews, Camille Bloomfield, Cécile de Bary, Marc Lapprand, Astrid Poier-Bernhard, Mireille Ribière, Frank Wagner.

Adresses de la rédaction en France :

Christelle Reggiani

90 rue de la Villette

75019 Paris

Christophe Reig

Lotissement Résidence Les Clauses

1 rue du Grenache

11440 Peyriac de Mer

Adresse de la rédaction en Espagne :

Hermes Salceda

Universidad de Vigo, Fac. de Filología y Traducción

Campus Lagoas Marcosende

36310 Vigo

© **Revue Formules** © **Pour l'utilisation personnelle de leurs textes : les auteurs**

Formules 20 ISBN: 978-1-937030-69-8 Formules ISSN: 1275-77-13

Dépôt légal aux Etats-Unis: octobre 2016

Cover image: Mark Rothko, *No. 5 / No. 22, 1950* © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko. ARS, New York/Licensed by Viscopy, 2016.

Formules 20, Second Edition, Europe, ISBN : 978-9-403645-62-9

Présentation Chris Andrews

La notion de forme continue à susciter des débats théoriques dans les études littéraires et dans l'esthétique. Qu'est-ce qu'une forme, au juste ? Le consensus sur une définition n'est pas près de s'imposer, d'autant plus que les théoriciens qui s'intéressent à cette notion ont des formations disciplinaires diverses (en linguistique, lettres ou philosophie) et peinent souvent à s'entendre. Comme l'a rappelé récemment Patrice Maniglier dans une défense vigoureuse du formalisme russe (et de Chklovski en particulier), la notion de forme se trouve prise dans des dialectiques qui l'opposent, initialement au moins, à une série de termes contraires : la signification, la matière, la fonction. Maniglier lui-même prend une position anti-fonctionnaliste : « la forme est ce qui se produit en se soustrayant à toute fonction ». ¹ Cependant, il paraît que la forme produite concourt à ce qui était, pour Chklovski, la fonction suprême de la littérature, celle de rendre étrange ce qui est devenu trop familier : « La forme n'est pas la partie de l'œuvre soustraite à la signification, mais celle qui arrête le processus de la reconnaissance, précisément parce qu'elle a un caractère différentiel. » ² La fonctionnalité tend à rattraper ce qui se produit en dehors d'une visée fonctionnelle.

De même pour la signification : des formes employées de manière purement génératrices peuvent finir par revêtir des sens. Par ailleurs, le choix d'une forme est souvent motivé par son potentiel signifiant, que celui-ci soit en harmonie ou en dissonance avec les autres sens de l'œuvre. Et les options formelles ont une fonction superficielle mais socialement importante en ce qu'elles permettent à l'écrivain ou à l'artiste d'« afficher ses couleurs », de signaler son appartenance à un camp et, partant, de susciter des préjugés favorables et défavorables. ³ Il est rare que les formes, telles que nous les identifions dans la pratique, se soustraient totalement aux effets de sens.

Invités à réfléchir au sémantisme de la forme, les contributeurs à ce vingtième numéro de *Formules* sont partis à l'exploration de la diversité et de la mutabilité de ce que les formes veulent dire. Le numéro s'ouvre

avec deux articles théoriques. À la suite de Monroe Beardsley, Antoine Constantin Caille plaide pour une distinction à l'intérieur de la forme, entre structure et texture. Mais à différence de Beardsley, il voit dans cette distinction beaucoup plus qu'une affaire d'échelle. Pour lui, la texture n'est pas une microstructure mais une *infrastructure*. Moins maîtrisable que la structure, plus soumise aux aléas et aux résistances des matériaux, elle est aussi plus attentionnelle, et ne communique pas non plus de la même manière. Sa communication consiste à modifier notre perception ; elle procède d'un vouloir-faire-percevoir ou un vouloir-faire-expérimenter plutôt que d'un vouloir-dire. Et ce que les formes texturales veulent faire expérimenter est de l'ordre d'une force ou d'une émotion, plutôt que de l'ordre d'un message.

Valeria de Luca et Antonino Bondi montrent pour leur part comment des travaux récents en sciences du langage, et particulièrement la théorie des formes sémantiques de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti (qui puisent dans la tradition phénoménologique et la *Gestalttheorie*), peuvent renouveler notre compréhension de ce que c'est qu'une forme. Ils nous invitent à repenser les formes non pas comme des entités clairement isolables et indéfiniment stables mais comme des stabilisations provisoires, prises dans une tension entre l'intentionnalité du dire et les normes langagières. Dans cette perspective, la contrainte littéraire – et la contrainte oulipienne en particulier, de par sa formulation précise et explicite – serait une stabilisation efficace de la forme, qui ne fige pas pour autant l'instabilité constitutive des expériences de sens.

Concevoir la forme comme activité dynamique peut nous aider à éviter les généralisations abusives à partir des sens qu'on attribue à une forme ici et maintenant. Comme les formes elles-mêmes, les sens formels ont une histoire, et les formes peuvent subir des reconfigurations sémantiques. C'est ce que montre, pour la forme très courte du fragment moraliste, Ingrid Riocreux, et pour la forme très longue du roman-fleuve, Augustin Voegele.

Les historiens de la littérature ont souvent caractérisé l'évolution du fragment en disant que le genre est passé de l'universalisme au subjectivisme ou de la clôture formelle à l'ouverture. En lisant de près les fragments de La Rochefoucauld, Chamfort, Schlegel et Cioran, Ingrid Riocreux pointe les insuffisances de ces oppositions schématiques et propose de penser l'histoire du fragment en termes d'une négativité formelle qui s'exerce à la fois dans les textes et au-delà, sur le plan

symbolique, en faisant signifier les blancs qui les séparent. Ingrid Riocreux fait voir comment la négativité chez La Rochefoucauld se rapproche de celle de la théologie apophasique – on ne peut dire que ce que Dieu n’est pas – tandis que chez Chamfort elle ne renvoie pas à une quelconque transcendance. De l’espace blanc comme lieu de l’indicible on passe à l’espace blanc comme signe du vide.

Des reconfigurations sémantiques tout aussi profondes affectent le roman-fleuve. Selon la lecture d’Augustin Voegelé, la profusion romanesque de *L’Astrée* (1607-1627) et *L’Artamène* (1649-1653) trahit une angoisse et un désarroi qui sont des traits de l’époque baroque. C’est la forme comme symptôme. Quand le genre émerge de nouveau au dix-neuvième siècle avec Victor Hugo, Dumas, Balzac et Zola, l’ambition de maîtrise est assumée par des auteurs qui se démiurgisent en même temps qu’ils font entrer le peuple dans leurs œuvres et commencent à s’adresser à lui. La longueur a ici un sens mimétique : elle est proportionnelle à la totalité vaste et complexe que les sommes et les cycles visent à capter. Puis les enjeux formels du « roman interminable » se transforment de nouveau au début du vingtième siècle : la forme devient plus auto-réflexive et mime de manière plus variée des visions du monde particulières (la métaphysique du temps chez Proust, ou les « ondes historiques » de Romains).

Si les relations entre forme et sens se modifient au cours de l’histoire, elles sont troublées aussi par des déplacements dans l’espace culturel et tout particulièrement par la traduction. Véronique Duché suit de près les fortunes et les avatars d’un corpus de poèmes courtois espagnols du moyen âge tardif qui ont beaucoup perdu en franchissant les Pyrénées, faute d’une forme adéquate dans la langue cible et du contexte ludique ou les originaux servaient de devinettes en faisant jouer ensemble texte et image. Finalement c’est l’inventivité même de la *letra de invención* qui s’évanouit dans le transfert.

Mais de telles pertes ne sont ni universelles ni fatales. En analysant la traduction d’un poème d’Oskar Pastior par Frédéric Forte et Bénédicte Vilegrain, Alain Chevrier fournit un contre-exemple : même en traduisant des textes à contraintes fortes, garder la forme n’interdit pas de s’attacher au sens. Dans ce cas précis, même à l’intérieur du carcan anagrammatique, une ingéniosité patiente a pu récupérer, par toutes sortes de détours, une proportion étonnamment élevée des sèmes de l’original. L’ingéniosité en question appartient aux traducteurs *et* à l’exégète (comme il ressort de la correspondance entre Chevrier et Forte). Essayer de l’attribuer plus

précisément, en traçant des lignes de partage, serait hasardeux et sans doute peu utile.

S'il y a un auteur qui a exercé l'ingéniosité exégétique, c'est bien Stéphane Mallarmé. Joëlle Molina se livre ici à une cryptanalyse de trois de ses poèmes, et avance l'hypothèse de la généralité d'un emboîtement de deux formes : l'une « officielle » et patente, l'autre secrète, perceptible au terme d'un travail « à la lettre près ». En ce qu'elle est tributaire des accidents de la matière verbale (les lettres d'un nom propre, par exemple), cette forme secrète se rapproche de la texture et de son mystère tels qu'Antoine Caille les théorise dans le premier article.

Par des manipulations typographiques, Joëlle Molina rend visibles des motifs qui, sans cela, opéreraient de manière subliminale lors d'une lecture. Elle « déballe » des formes cachées dont les effets ne peuvent se produire qu'à retardement. C'est sur des formes conçues, au contraire, pour frapper de prime abord que Lucie Lavergne se penche en regardant et en lisant des calligrammes et des « tableaux de mots » composés entre 1910 et 1920 par des poètes des avant-gardes espagnoles. Ce que veulent dire les formes de ces poèmes n'est pas limité par un paradigme mimétique ; elles peuvent matérialiser des métaphores ou d'autres figures, ou encore servir comme notation d'une nouvelle prosodie.

On associe la sémantisation de l'espace blanc surtout à la poésie – du *Coup de dés* à la poésie blanche et au-delà – mais le roman peut aussi le faire signifier. C'est ce dont fait la démonstration Michel Sirvent en revisitant l'affaire de la page 88 de la première édition du *Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet. Armé des outils conceptuels de la textique et d'une connaissance fine du texte et des avant-textes, il fait voir comment, dans les bonnes conditions, le roman induit une formidable « effervescence sémiotique » qui finit par charger irrésistiblement cette page blanche de sens, en dépit des dénégations (perverses ou oubliées ?) de l'auteur.

Retraçant le parcours théorique et critique de Bernard Magné, Cécile de Bary y discerne une évolution qui l'a éloigné de la théorie textualiste de Jean Ricardou en ce qui concerne le concept de biotexte. Dans le cas de Georges Perec, privilégié par Magné, le refus de l'expression ne semble pas avoir été ni total ni dogmatique, puisque même si les éléments qui entrent dans ses écrits obéissent largement à « certaines règles du texte en fabrique » (pour citer Ricardou), ces règles mêmes s'ancrent parfois dans le vécu. Ce qui est ancré n'est pas pour autant figé ni fixe : tout dépend de la longueur de la chaîne et de sa résistance. Cécile de Bary met l'accent sur

le *e* dans la ligature initiale des *ancrages* (terme forgé par Magné pour rendre compte de l'intime intrication de l'autobiographique et du formel chez Perec), non pas pour les détacher de leur substrat vécu et revenir vers le textualisme, mais pour multiplier leurs significations et les liens qu'ils tissent entre eux.

C'est à une métaphore quelque peu traîtresse que Dominique Raymond s'attaque dans son article, où il est également question de Perec : celle qui assimile texte littéraire et message codé. S'agissant de littérature à contraintes, on peut être tenté de voir la contrainte elle-même, aussi bien que le sens « profond », comme un élément du contenu provisoirement caché. Mais ce serait supposer que la contrainte, une fois déchiffrée, aurait dans tous les cas un sens clair et unique. Et même si l'on modifiait la métaphore pour assimiler la contrainte aux règles de codage, celles-ci opèrent forcément d'une manière bien plus rigide que les contraintes littéraires. Pour illustrer son propos, Dominique Raymond se tourne vers un texte de Perec dont l'aspect formel ne saute pas aux yeux – « Les lieux d'une fugue » – et y décèle, non pas pour décoder le texte mais pour enrichir ses résonances, une contrainte de structuration musicale dont l'origine se trouve peut-être dans un calembour sur « fugue d'école ».

En se penchant sur *Octogone* de Jacques Roubaud, Thea Petrou déplie les sens temporels des formes – anciennes et nouvelles – que le poète y déploie. Le sonnet, « laboratoire central » du travail poétique de Roubaud, lui sert à rendre hommage à des précurseurs et des disparus, devenant ainsi palimpseste. Le « trident » et la « Joséphine », nouvelles inventions, abandonnent la solidité cristalline ou même marmoréenne du sonnet pour dire, dans leurs formes, le rétrécissement des capacités et la disparition progressive. Ainsi concourent-ils à un émouvant adieu à la poésie, sans précipitation et paradoxalement productif.

Le numéro 20 de *Formules* se clôt sur deux articles d'écrivains qui sont des figures historiques de la revue : Didier Coste et Bernardo Schiavetta. Dans les deux cas il s'agit de retracer un parcours formel et vital, et de réfléchir sur ce que les formes ont voulu dire dans une vie d'écrivain. Didier Coste interroge la présupposition courante d'une harmonie entre forme et fond. Parfois les formes, comme les acteurs et les actrices, donnent le meilleur d'elles-mêmes quand elles jouent à contreemploi, et les faire jouer ainsi permet de mettre en question le statut « naturel » d'un emploi conventionnel. Saisi par la dynamique du sonnet, Didier Coste ne s'est pas contenté, pas plus que le « sonnetomane » Merrill

Moore,⁴ de faire des variations sur des thèmes patentés. À la suite de Rilke et ses *Sonnets à Orphée*, il a voulu resémantiser la forme, en l'arrachant à la fonction élégiaque qu'il a si souvent remplie depuis Pétrarque. Cependant, il ne s'agit pas simplement pour lui d'établir de nouvelles correspondances entre formes et sens. Dans des poèmes récents, écrits en anglais, il fait dialoguer un vouloir-dire de convention et un contre-dire qui s'appuient sur des formes renouvelées par une invention constante.

Comme le parcours de Didier Coste, celui de Bernardo Schiavetta l'a mené vers l'altérité linguistique. C'est en traduisant en français certains de ses poèmes écrits en espagnol sous des contraintes diverses qu'il a vu se dégager les traits d'une altérité autre : celle de l'hétéronymie. Ayant reconnu les étrangetés de ces poèmes, il leur a inventé des auteurs et les a dotés de vies imaginaires dans lesquelles lesdites étrangetés s'intègrent et s'expliquent tout naturellement. À l'inverse de la biographie, pour laquelle les expériences vécues déterminent en général la forme littéraire, dans ce cas insolite ce sont les formes qui déterminent indirectement les expériences imaginées. Ainsi un long détour par l'écriture sous contraintes, l'invention d'hétéronymes et l'élaboration fictionnelle de leurs vies aboutit à un ensemble de textes moins personnels (au sens d'intimes) mais plus particuliers, plus distinctifs, que les poèmes lyriques des débuts, écrits pour s'exprimer.

Ce que les formes ont fini par dire, c'est le sujet supposé les avoir bâties. N'est-ce pas l'illustration d'un potentiel que les formes effectuent souvent de manière moins radicale : au lieu de nous donner les moyens de nous exprimer « tels que nous sommes », elles nous disent autrement. La forme comme opérateur d'un écart, selon la vision chklouvsienne,⁵ affecte aussi bien ceux qui s'en servent.

NOTES

- ¹ Maniglier, Patrice. « Du mode d'existence des objets littéraires : Enjeux philosophiques du formalisme ». *Les Temps modernes* 676 (mai 2013) : 66.
- ² *Ibid.*, 65.
- ³ À ce sujet, voir les remarques de Simon Jarvis dans « Why Rhyme Pleases ». *Thinking Verse* 1 (2011) : 19.
- ⁴ Voir la vie brève de Merrill Moore dans Jacques Roubaud, *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart*. Paris : Seuil, 1997. 296308.
- ⁵ Voir Maniglier. *Ibid.*, 58.

Antoine Constantin Caille
Georgia Institute of Technology

Approche de la texture : D'un sens des formes au niveau infrastructurel

Résumé

Cet article examine les conceptions de la texture proposées par plusieurs théoriciens (Beardsley, Genette, Eco, Deleuze) et les questionne de près, en les confrontant méditativement au travail d'artistes graphiques (en particulier Kollwitz et Rothko). Beardsley conçoit la texture comme un équivalent de la structure à l'échelle du détail de l'œuvre. Cela permet de penser en termes formalistes quelque chose qui pourrait apparaître comme un sensible ineffable (ou vaguement approché par un langage métaphorique). Genette reprend la distinction entre structure et texture, et marque que la seconde relève davantage de l'attention. L'appréhension de la texture exige une attention au détail. Mais qu'est-ce que le détail ? Le concept de texture étant transdisciplinaire, il faut se demander si le détail a le même statut dans les différents arts. Nous interrogeons en particulier le rapport entre signification et détail en littérature et en peinture (ou dessin). Cela nous amène à considérer des « formes » texturales asignifiantes et à préférer le terme *infrastructurel* à *microstructurel* pour caractériser leur statut. L'infrastructurel dans son rapport à l'asignifiant, c'est ce qu'Eco ne nous paraît pas avoir su déceler, parce que son approche (la sémiologie structurale) ne le permet pas. La conception deleuzo-guattarienne de l'asignifiante nous permet-elle en revanche d'approcher convenablement la texture et son étrange communication ?

Abstract

This article examines the conceptions of texture proposed by several theorists (Beardsley, Genette, Eco, Deleuze) and questions them closely, confronting them with the work of graphic artists (in particular Kollwitz and Rothko). Beardsley conceives of texture as equivalent to structure on a smaller scale. It enables one to think in formalist terms about something that could appear as an ineffable sense object. Genette builds on the distinction between structure and texture, and shows that the second is more a matter of attention. The apprehension of texture demands close attention to detail. But what is detail ? The concept of texture being transdisciplinary, it is necessary to ask whether detail has the same status in different arts. I interrogate in particular the relationship between signification and detail in literature and in painting (or drawing). This brings me to consider asignifying textural « forms », and to prefer *infrastructural* to *microstructural* as a term to characterize their status. Because of his approach (structural semiology), Eco did not elaborate a theory of infrastructural forms with asignifying qualities. In contrast, does the concept of asignifying signs developed by Deleuze and Guattari allow us to appropriately approach texture and its strange form of communication ?

Mots-clés : Texture, formes, détail, infrastructural, asignifiante, Antoine Constantin Caille.

Y a-t-il encore des formes au niveau de la texture des œuvres ? Et si tel est le cas, ces formes veulent-elles dire quelque chose ? Nous aborderons ces questions sur la texture et les formes à partir d'œuvres d'art, d'une part afin de circonscrire le champ de réflexion ; d'autre part parce que le caractère artistique des objets étudiés n'est pas indifférent à la manière dont le problème nécessite d'être posé. La question du vouloir-dire des formes au niveau de la texture doit être située par rapport à celle de l'intentionnalité artistique. Sont-ce les formes elles-mêmes qui signifient ou est-ce l'artiste qui leur fait dire ce qu'il/elle veut dire ? Si le problème nécessite d'être posé ainsi quand nous abordons le niveau textural, c'est parce qu'à ce niveau la maîtrise de l'artiste sur son œuvre est moins

assurée. A ce niveau l'aléa et la résistance des matériaux ont leur mot à dire. Et ce mot-à-dire n'en est justement pas un.

L'attention à la texture nous permet de comprendre que des formes peuvent ne pas assumer la fonction principale du langage articulé, sa fonction communicative,¹ consistant à faire émerger *une idée* dans l'esprit du récepteur. Contrairement à ce qu'affirmait Klee, qui optait pour une vocation idéaliste de l'art, écrire et dessiner peuvent ne pas être identiques en leur fond ;² car même l'art du trait pose un problème spécifique à la texture qui ne saurait concerner la pure écriture – si l'on entend par là une écriture dont le tracé n'est pas pris en compte. On s'accordera sur le fait que la texture *peut* signifier ; elle peut même signifier de deux manières, par dénotation et par connotation.³ La représentation d'un tissu (disons une dentelle) dénote la texture de ce tissu par *sa* texture. Par ailleurs, une texture « pré-sèche » en peinture peut signifier la spontanéité, le caractère « brut » d'une œuvre, comme il est accepté d'en convenir concernant certaines toiles de l'expressionnisme allemand.⁴ Mais ici la question du sens des formes au *niveau* textural reste informulée. Il faut essayer d'abord de discerner et de concevoir ces formes dans leur différence avec celles qui apparaissent au niveau structurel.

1. Distinction entre structure et texture

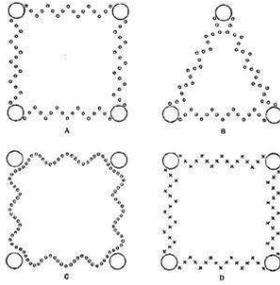
A notre connaissance, le premier théoricien à l'avoir fait est Monroe C. Beardsley dans son livre *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, datant de 1958. Le chapitre qui y est consacré s'intitule « Artistic Form », où il commence par déplorer un habituel manque de précision quant à ce qu'on entend par « forme » lorsqu'on traite d'objets esthétiques.

Parler de la forme d'un objet esthétique c'est pour le moins impliquer une distinction entre sa forme et ses autres aspects. Et c'est cette distinction qui fait émerger de déconcertants problèmes pour l'esthétique. En émergent certaines des questions les plus débattues. Est-ce que la forme peut être séparée du contenu ? La forme d'un objet esthétique est-elle plus, ou moins, importante que son contenu, ou que sa signification ?⁵

A cette première question Beardsley parvient rapidement à répondre en faisant jouer une autre distinction : entre « distinguabilité » (précisément) et séparabilité. Nous retrouverons celle-ci plus loin dans notre article.

Est-ce que forme et contenu sont connectés ? Certainement ils sont connectés, puisque certaines des relations qu'entretiennent deux notes, disons, dépendent de leur qualité, et certaines qualités d'une aire colorée donnée dans un motif donné dépendent de ses relations avec des aires voisines. Forme et contenu sont-ils séparables ? Sûrement pas, et c'est une sérieuse erreur que de confondre distinguabilité et séparabilité. [...] la qualité d'un complexe est fonction des éléments *et* de leurs relations, ou, pourrait-on dire, tout à la fois de sa forme *et* de son contenu, et si l'un des deux est changé – si différentes notes ou couleurs sont substituées, ou si la musique est accélérée ou certaines aires de couleur sont réarrangées – cette qualité particulière changera ou disparaîtra.⁶

On peut parler des formes de l'objet et l'on peut parler de ses qualités, par conséquent forme et contenu peuvent être distingués. Mais ils ne peuvent être séparés puisque c'est l'organisation formelle de l'objet qui fait sa qualité. Il est notable que la formule utilisée pour évoquer le contenu – « la qualité d'un complexe » – n'implique pas l'idée de *signification*, et offre ainsi une voie théorique alternative par rapport à celle de la sémiologie, une voie plus proprement esthétique – nous y reviendrons. Ce qui compte pour Beardsley est qu'on lui accorde la définition suivante : « la forme d'un objet esthétique est l'ensemble du réseau de relation entre ses parties » (168). Une telle définition permet de donner à la texture un statut théorique qui ne la relègue pas à de l'informe, et même de concevoir entre texture et structure une continuité qui n'enlèverait rien à leur différence. Structure et texture définissent toutes deux la forme d'un objet esthétique, simplement à des niveaux de perception différents. Beardsley propose les diagrammes suivants :



[FIGURE 1]

Diagrammes structure/texture proposés par Beardsley.⁷

La *structure* désigne la forme générale de l'objet ; la *texture* la forme de son détail. La structure d'une peinture peut être qualifiée de « triangulaire ou pyramidale » quand une telle forme ressort des « relations à grande échelle entre certaines de ses zones les plus remarquables » (170), comme dans l'exemple auquel se réfère Beardsley – *Foyer municipal* de Käthe Kollwitz.



[FIGURE 2]

Foyer municipal [*Städtisches Obdach*], 1926. Dessin lithographié, 43.8 x 54cm. © Artists Rights Society (ARS), 2015, New York. Tous droits réservés.

La structure d'une symphonie correspond aux rapports entre ses mouvements ; sa texture aux rapports entre ses notes. Le théoricien a pris soin de démarquer son concept de texture de ce que les critiques d'arts entendent et laissent entendre souvent sous ce terme.

Quand ils disent, par exemple, que la soie et la toile de jute, ou le pin et l'érable, diffèrent en texture, ils veulent dire parfois que ceux-là *apparaissent* tels qu'ils produiraient des sensations différentes au *toucher* si vous frottiez contre eux votre main : il y a une différence quant à leur qualité tactile.⁸

Beardsley n'argue pas qu'ils ont tort de penser la chose ainsi ; mais que si la chose paraît telle, c'est en raison des relations entre les petites parties qui la composent ; et par conséquent, c'est pour une raison formelle. Il entend par là renforcer sa démonstration, valider sa conception de la texture en termes formels.

Pour notre part, avant de tenir pour valide cette conception, nous voudrions interroger l'une de ses implications : celle qui consiste à faire de la texture quelque chose qui est identique à la structure à la différence d'échelle près. Pour rappel : les deux sont conçues comme rapports entre parties, la première au niveau macroscopique, la seconde au niveau microscopique – à condition d'enlever à ce qualificatif l'idée qu'il s'agit de perception qu'on ne peut avoir sans l'aide d'un appareil.

2. La texture comme phénomène attentionnel

Dans *Fiction et diction* (1991), Genette reprend l'opposition entre structure et texture dans les termes de Beardsley pour théoriser le style, notamment en littérature, et utilise à cet effet le terme *microstructure*.

le critère de manière me semble, en raison même de sa relativité et de sa réversibilité, fort utile à la détermination du style. Mais, de toute évidence, nous avons besoin, en littérature comme ailleurs, à côté ou à l'intérieur de cette définition large (« propriétés du discours ») d'une définition plus restreinte, qui distingue le stylistique du thématique, et même de bien d'autres traits rhématiques – comme les techniques narratives, les formes métriques ou la longueur des chapitres. Je

réserverai donc, en ce sens restreint d'un concept à géométrie variable, le terme de *style* à des propriétés formelles du discours qui se manifestent à l'échelle des microstructures proprement linguistiques, c'est-à-dire de la phrase et de ses éléments – ou, comme le formule Monroe Beardsley dans une distinction applicable à tous les arts, au niveau de la *texture* plutôt que de la *structure*. Les formes plus vastes de la diction relèvent d'un mode d'organisation plus stable et sans doute plus constitutif et moins attentionnel.⁹

Il est question ici de l'usage de la langue, et nous savons que les plus petites composantes de la langue participent déjà à la signification : si les phonèmes (*blp*) ne *possèdent pas* de signification, leur raison d'être est néanmoins de distinguer les significations (*bière/pierre*).¹⁰ Cela constitue une différence non négligeable par rapport à d'autres arts que la littérature, tels que les arts plastiques et musicaux, où les plus petites composantes – à supposer qu'on puisse les isoler – offrent seulement des *perceptions* distinctes.

Cependant, si nous actualisons la proposition implicite de Genette sur la diction en littérature, nous obtenons : Cette forme moins vaste de la diction relève d'un mode d'organisation moins stable et sans doute moins constitutif (du statut artistique de l'objet) et plus attentionnel. Pour certains objets, dont le caractère artistique n'est pas assuré par une forme structurelle aisément reconnaissable (un poème en prose par opposition à un sonnet), ce caractère peut dépendre de l'attention esthétique que lui porte son récepteur. Essayons d'aller plus loin dans cette appréciation du rapport entre un relatif effacement des formes reconnaissables et un accroissement de l'attention à la texture.

Leibniz mettait déjà en évidence le rôle de l'attention dans l'*aperception* des petites perceptions.

Aussi avons-nous des petites perceptions nous-mêmes, dont nous ne nous apercevons point dans notre présent état. Il est vrai que nous pourrions fort bien nous en apercevoir et y faire réflexion, si nous n'étions détournés par la multitude, qui partage notre esprit, ou si elles n'étaient effacées ou plutôt obscurcies par de plus grandes.¹¹

Il est remarquable que la distinction beardsleyenne entre texture et structure ne recouvre pas vraiment la distinction leibnizienne entre petites

perceptions et *plus* grandes perceptions. Les plus grandes perceptions ne sont pas nécessairement perceptions des caractères structurels de l'objet. Si l'on prend un texte grammique (fait de signes alphabétiques, disons), l'attention à la structure de celui-ci – s'agit-il d'un poème ? et si oui, d'un sonnet ? – fait diminuer, tout au moins momentanément, notre attention au détail du texte. Mais l'oblitération du détail peut également avoir lieu au niveau « microstructurel ». Nous savons que la lecture d'un mot se passe souvent de la perception distincte de chacune de ses lettres et que la perception holistique du mot peut amener le lecteur à ne pas remarquer certaines « petites » erreurs typographiques, telles que celle-ci : *par ordre alphapétique*. A un plus petit niveau encore, à supposer qu'*alphabétique* soit (correctement) orthographié, il se pourrait qu'une impureté se soit collée à la boucle du *b*, mais ne perturbe guère l'identification de sa forme : sa petite taille et l'absence d'intentionnalité qu'on suppose à cette sorte de taches peuvent faire de cet élément perçu un phénomène inaperçu – perception sans aperception. On comprend dès lors que ces traits asignifiants ne constituent pas la texture pour les objets littéraires (à l'exception des œuvres mixtes, mêlant le dessin à l'écriture).

Supposons maintenant que nous ne soyons plus en face d'un texte grammique mais en face d'une peinture, une peinture de Rothko dans sa maturité artistique, pour prendre un cas extrême où l'enjeu de cette question sur la texture apparaît. Quelles sont ici les petites perceptions que je peux tenir pour négligeables ? De quel ordre de petitesse sont-elles ? Certes je visualise des formes structurelles (un rectangle de telle couleur surplombé par un autre plus allongé d'une autre couleur ou teinte, apparaissant sur le fond (?) d'une troisième). Cependant le mystère quant à la signification de ces formes structurelles m'empêche d'ignorer les petites perceptions que mes yeux ont au sein d'elles. Je ne peux m'appuyer sur les formes structurelles, ni même sur des formes microstructurelles distinctes pour estimer négligeables les plus petites perceptions. Celles-ci ne sont que temporairement « effacées ou plutôt obscurcies [dans la conscience que j'en ai] par de plus grandes ». Bientôt la zone rose n'est plus seulement du rose mais un composite indéfiniment compliqué de teintes, de nuances et de « formes » que ces nuances prennent plus ou moins distinctement les unes par rapport aux autres. Ces « formes », je ne saurais les identifier avec la même sûreté que les formes structurelles.¹² Je peux douter qu'il s'agit bien de formes. Encore moins qu'aux formes structurelles (qu'il m'est au moins possible de nommer *rectangle* ou *bande*) je ne sais leur trouver une

signification. Pourtant je ne peux non plus dire qu'elles sont insignifiantes à la manière de cette trace sur la boucle du *b*, dont j'étais sûr qu'elle ne contribuait point à la signification du texte grammique, ni même à sa diction.

J'ai de petites perceptions mais ne suis guère capable de discerner des éléments. Contrairement aux schémas proposés par Beardsley, et à une certaine conception du cubisme – telle que Klee la résumait –, ici la texture n'offre pas à la contemplation « des formes projectives primordiales, comme le triangle, le rectangle, et le cercle », parce que cette texture n'est pas « le résultat logique d'une méditation sur la forme ». ¹³ Elle est la matière « vivante » d'un « drame » qui a cours entre les formes à *partir* du moment où le peintre a lâché son emprise sur elles.

Je pense à mes peintures comme à des pièces (dramatiques) ; les formes dans les peintures en sont les acteurs. Elles ont été créées à partir du besoin d'un groupe d'acteurs qui sont capables de se mouvoir dramatiquement sans embarras et d'exécuter des gestes sans honte. Ni l'action ni les acteurs ne peuvent être anticipés, ou décrits à l'avance. Ils commencent une aventure inconnue dans un espace inconnu... Les idées et les projets qui existent dans l'esprit au début étaient simplement le corridor à travers lequel quelqu'un est sorti du monde dans lequel elles arrivent. Les grandes peintures cubistes transcendent et démentent ainsi les implications du programme cubiste. ¹⁴

Paradoxe que cette idée d'une liberté des formes et de leur spontanéité d'action quand il s'agit d'œuvres dont la fixité semble bien établie. Quel est cet étrange cinéma dont les formes deviennent les actrices? Comment comprendre cette insolite revendication de la part d'un peintre qui n'a pourtant produit ni bande dessinée ni dessin animé ? Que ces formes soient mouvantes en dépit du fait qu'elles sont fixes serait en quoi l'œuvre transcende cette fois le programme pictural en général. La texture est ce qui permet aux formes structurelles d'acquérir une mobilité : si la magie opère, alors les formes s'activent devant le spectateur dont le regard scrute les « accidents » et les « impuretés » de la matière colorée, qui prend vie. ¹⁵

Si les traces de peinture font apparaître des « formes » qui semblent plus ou moins accidentelles au sein des formes structurelles, on ne saurait leur assigner une signification énonçable. Les impuretés ne sont pas pour

autant destituées par un message (représentatif, narratif, ou symbolique) de la composition d'ensemble, qui les réduirait à l'inimportance.¹⁶ La simplicité des formes structurelles et l'absence de formes microstructurelles signifiantes favorisent l'aperception des « formes » texturales (asignifiantes), invite à en considérer l'hypothétique et problématique sens – autrement dit, le mystère.

3. Une mystérieuse communication infrastructurale

Concevoir la texture comme relevant de l'*infra*structurel permettrait de penser celle-ci à l'échelle microphysique (des petites perceptions – non point, trop petites cependant pour être aperçues) sans pour autant la penser dans les mêmes termes que la structure.

De façon similaire à l'expressionnisme abstrait (dont Rothko est un « représentant » malgré lui, puisqu'il rejette le concept d'abstraction), l'art dit « informel » nous met en présence d'une corporéité dont le concept de texture proposé par Beardsley ne rend pas bien compte, alors même que le terme de texture paraît s'appliquer à ces œuvres encore mieux qu'aux diagrammes proposés par ce dernier.

Dans *La structure absente* (1972), Eco traite de l'art « informel » d'une manière qui rappelle la logique de Beardsley. Mais ce ne sont pas seulement des formes qu'il tente de repérer au niveau microphysique, c'est aussi une « règle », un « système de références ». La formulation reste remarquablement prudente (« il nous semble reconnaître ») ; cependant preuve serait faite de la « présence d'une règle » parce qu'Eco affirme avoir trouvé « la clé » – terme qui implique l'existence d'une énigme ou d'un mystère.

Toutefois, il nous semble reconnaître, dans les tableaux informels (et le raisonnement vaut pour la musique atonale et pour d'autres phénomènes artistiques) comme la présence d'une règle, d'un système de références, si différent soit-il de ceux auxquels nous sommes habitués. Et la clé nous est donnée par les peintres eux-mêmes quand ils nous disent qu'ils interrogent les nervures mêmes de la matière, les textures du bois, de la toile à sac, ou du fer, pour y retrouver des systèmes de relations, des formes, des idées quant à la manière d'orienter leur travail.¹⁷

Le travail sur et dans les matériaux choisis permettrait de « déceler » leurs textures propres et partant leur secret, à savoir : qu'ils ne sont pas une simple matière informe, mais qu'ils ont chacun une structure microphysique particulière. Même si l'expression « structure microphysique » n'est pas employée, pour ce qu'elle pourrait avoir de contradictoire dans les termes depuis la théorie de Beardsley, la texture est bien présentée comme un équivalent de la structure à une autre échelle puisqu'il s'agit d'« y retrouver des systèmes de relations, des formes ». Et ces formes, prises dans des systèmes de relations, produisent des « idées ». On est proche ici de l'antique théorie platonicienne en laquelle il y avait une ambiguïté entre formes et idées, toutes deux évoquées par un même vocable (εἶδος). Ce qu'Eco opèrerait de nouveau est un renversement (nietzschéen ?) des niveaux.

Il arrive ainsi que, dans une œuvre informelle, nous devons identifier, au-dessous du niveau physico-technique, du niveau sémantique et du niveau des univers idéologiques connotés, une sorte de *niveau microphysique*, dont l'artiste décèle le code dans les structures de la matière sur laquelle il travaille. Il ne s'agit pas de mettre en rapport des éléments de *substance de l'expression*, mais d'explorer (comme au microscope) ces éléments (le caillot de couleur, la disposition des grains de sable, les effilochages de la toile de sac, les égratignures sur un mur de plâtre) et d'y déceler un système de relations, une forme, un système. Ce système est choisi comme le guide sur le modèle duquel seront structurés les niveaux physico-techniques et sémantiques : non dans le sens où l'œuvre propose des images, donc des signifiés, mais dans le sens où elle représente en tout cas des *formes* (même informes), reconnaissables (sinon nous ne distinguerions pas une tache de Wols d'une surface de Fautrier, un « *macadam* » de Dubuffet d'une trace gestuelle de Pollock). Ces formes se constituent à un niveau signifiant, même si les signes ne sont pas clairement codifiés et reconnaissables. En tout cas, dans l'œuvre informelle, l'idiolecte qui lie tous les niveaux existe, et c'est *le code microphysique repéré dans l'intimité de la matière*, code qui préside aux représentations plus macroscopiques, si bien que tous les niveaux possibles (chez Dubuffet, il y a toujours des niveaux sémantiques où apparaissent des signes faiblement iconiques) s'aplatissent sur le niveau microphysique.¹⁸

Renversement, inversement de la hiérarchie entre les niveaux «microphysique», « physico-technique » et « sémantique » au cours du processus de création : la signification n'informe pas la matière, c'est au contraire la matière qui fournit le « système » servant de « guide sur le modèle duquel seront structurés les deux autres niveaux », celui du geste technique et celui de la signification de l'œuvre. Cette conceptualisation fait intervenir un grand nombre de termes entre la matière et la signification : système de relations, formes, idées, code, structure, guide, modèle. Et pour faire admettre tout cet appareil conceptuel, il faut commencer par faire admettre la présence de quelque chose que semble réfuter le concept même de cet art « informel » : les formes.¹⁹ Il faut que nous convenions qu'il y a bien des formes à ce niveau microphysique. Et cela semble tant aller de soi que nous sommes prêts à admettre que ces formes puissent être informes. Ces formes informes seraient en effet bien des formes parce qu'elles sont reconnaissables. Mais attention : elles ne sont pas reconnaissables en tant que signes (on ne saurait dire qu'il s'agit d'un poisson ou d'un carré). Elles sont reconnaissables en tant qu'on peut y retrouver la main de l'artiste. Reconnaître des formes, ce n'est plus ici reconnaître la forme d'un poisson, d'une fleur, d'un visage humain, ou simplement d'un rectangle, mais reconnaître en *ces* formes – aussi innommables et informes soient-elles – le geste idiosyncrasique d'un peintre, le style d'un auteur. Eco soutient à la fois que le style procède de la structure de la matière (qui suppose des formes) et qu'il s'agit bien de formes puisqu'on y reconnaît un style. Il nous importe moins de montrer que ce raisonnement est tautologique (l'est-il parfaitement ?), que de signaler un manque : plutôt que de proposer une approche de la texture qui en respecte la spécificité, on oblitère son mystère en prétendant le résoudre par une logique structurale.

Nous avons cependant avancé par rapport à l'analyse de Beardsley : nous savons désormais que les « formes » perçues au niveau microphysique n'ont pas à être semblables à celles repérées au niveau structurel. Elles peuvent même être si différentes que la seule raison qu'on ait encore de les appeler des formes tient à la possibilité de les reconnaître comme étant le produit de tel (le) ou tel (le) artiste. La seule raison ? Une seconde raison, plus pragmatique, pourrait être qu'on n'ait pas d'autres mots pour en parler ; et qu'on ait par conséquent recours à un mot imbibé

de philosophies peu soucieuses de texture. Cependant Eco entrevoyait une tout autre perspective.

Cet aplatissement du sémantique, du syntactique, du pragmatique, de l'idéologique sur le microphysique aboutit à ce que certains puissent concevoir le message informel comme non communicatif alors qu'il communique simplement de manière différente. Et, au-delà de la théorisation sémiotique, les messages informels ont sans aucun doute, communiqué quelque chose s'ils ont modifié notre façon de voir la matière, les accidents naturels, l'usure des matériaux, et s'ils nous ont disposés différemment à leur égard, nous aidant à mieux connaître ces événements que nous attribuions au hasard et dans lesquels maintenant nous allons, comme par instinct, chercher une intention artistique, donc une structure communicative, un idiolecte, un code.²⁰

Il y aurait non un mais deux types de communication « informelle»: le premier résulterait d'une sémiose singularisée par l'invention d'un idiolecte ou code propre à l'œuvre ou à l'artiste ; le second résulterait spécifiquement du travail sur la matérialité. L'emploi du terme *communication* pour les deux opérations est à interroger. Dans le premier cas, la communication suppose une signification, un vouloir-dire. Dans le second, la communication est de l'ordre d'un enseignement pratique, elle consiste en un vouloir-faire-percevoir. Il est à noter que sitôt qu'Eco fait apparaître ce second type de communication, il le réinscrit à l'intérieur du premier : modifier notre façon de voir la matière, les accidents naturels, l'usure des matériaux, nous disposer différemment à leur égard, nous aider à mieux connaître ces événements, tout cela serait réductible ou extensible à la recherche d'une intention artistique, et partant à une structure communicative, à un idiolecte, à un code. Mais l'intention artistique, pour autant qu'on puisse l'identifier, ne pourrait-elle pas précisément consister, ni plus ni moins, à modifier notre perception ? Faut-il avoir recours aux notions de structure communicative, d'idiolecte et de code pour comprendre ou expliquer ce second type de communication ? Le concept d'idiolecte vient ici à la rescousse du concept de code. Ce couple de concepts paraît pertinent pour analyser des peintures abstraites telles que celles de Klee ou de Kandinsky, qui ont développé de singulières symboliques. Mais le concept de code est passible de la même critique que

celle du concept de signe faite par Derrida : ils impliquent tous deux l'idée qu'il y aurait un message indépendant du matériau qui le communique.

on ne peut critiquer seulement l'usage "psychologiste" du concept de signe ; le psychologisme n'est pas le mauvais usage d'un bon concept, il est inscrit et prescrit dans le concept de signe lui-même, de la manière équivoque dont je parlais en commençant. Pesant sur le modèle du signe, cette équivoque marque donc le projet "sémiologique" lui-même, avec la totalité organique de tous ses concepts, en particulier celui de *communication*, qui, en effet, implique la *transmission chargée de faire passer, d'un sujet à l'autre, l'identité* d'un objet *signifié*, d'un *sens* ou d'un *concept* en droit séparables du processus de passage et de l'opération signifiante. La communication présuppose des sujets (dont l'identité et la présence soient constituées avant l'opération signifiante) et des objets (des concepts signifiés, un sens pensé que le passage de la communication n'aura ni à constituer ni, en droit, à transformer). A communique B à C.

Par le signe, l'émetteur, communique quelque chose à un récepteur, etc.²¹

C'est tout le modèle de la communication qui devient suspect – suspect pour le moins de ne pas être le plus pertinent pour décrire l'expérience propre à l'art.

Mais Eco parviendrait-il à sauvegarder la pertinence des concepts sémiologiques pour traiter des œuvres d'art en invoquant l'existence de signes autoréflexifs ? Bien que le « problème des signes esthétiques » soit présenté comme étant posé, le concept de « signe esthétique » n'est jamais questionné.

Cette dernière distinction nous amène au problème des signes esthétiques qui (selon la classification de Jakobson...) sont *autoréflexifs* ; c'est-à-dire qu'ils signifient surtout (ou *aussi, ou par-dessus le marché*) leur organisation matérielle spécifique : si le tableau de Raphaël [*Le Mariage de la Vierge*] n'est pas reproductible, c'est parce qu'il ne signifie pas seulement « cérémonie nuptiale hébraïque, se déroulant devant un temple, et au cours de laquelle des prétendants déçus brisent des verges sur leurs genoux, etc. », mais parce qu'il concentre l'attention du spectateur sur le grain particulier de la

peinture, sur les nuances *sui generis* des couleurs (nuances maladroitement copiées par les reproductions du commerce), sur la présence de la toile, avec sa texture particulière, et ainsi de suite. L'œuvre d'art est ainsi un signe qui communique également la manière dont elle est constituée.²²

Dire qu'une œuvre d'art communique « la manière dont elle est « constituée », est-ce la meilleure manière d'analyser les œuvres qui attirent l'attention sur leur texture ? Nous ne le pensons pas, parce que cela tend à assimiler les deux types de communication, à confondre le vouloir-fairepercevoir (ou vouloir-faire-expérimenter) avec un vouloir-dire. Dans une œuvre d'art, les formes texturales qui ne valent pas comme imitation de la texture d'objets extérieurs, ne veulent pas dire la manière dont elles sont constituées ; elles sont telles qu'elles sont et cet être-tel offre l'expérience de son être-tel. Cette double tautologie a peut-être au moins le mérite de délester l'expérience esthétique d'un appareil conceptuel inutilement lourd parce qu'inadéquat. Les formes texturales doivent en effet être conçues comme le produit d'une intention qui vise à ce que le récepteur leur porte attention ; et si on admet que l'intention esthétique de l'artiste puisse avoir été dictée par la texture des matériaux qu'il/elle utilise, dans un élan légèrement mystique on peut déclarer que les formes elles-mêmes veulent dire : « prêtez-nous attention ». Mais réduire leur communication à ce message, c'est risquer de réduire l'expérience perceptive à un processus d'intellection (qui consisterait seulement à reconnaître *cette* intention). Se contenter d'analyser l'œuvre d'art en termes sémiotiques revient à manquer le potentiel émotionnel et spirituel de la texture. C'est en ce sens que Rothko refusait la dénomination d'abstractionniste et mettait en valeur l'importance des émotions. Lui-même, dans son discours, ne parvient pas à sortir du modèle de la communication. Cependant il parvient à atténuer ses défauts en expliquant que l'« expérience religieuse » qu'il cherche à communiquer ne précède pas la production de l'œuvre : elle est ressentie au cours de l'action de peindre.

Je ne suis pas un abstractionniste. [...] Je ne suis pas intéressé par les relations de couleurs ou de formes ou de quoi que ce soit d'autre. [...] Je m'intéresse seulement à exprimer des émotions humaines de base – le tragique, l'extase, la fatalité et ainsi de suite – et le fait que beaucoup

de gens craquent et se mettent à pleurer quand ils sont confrontés à mes toiles montre que je communique ces émotions humaines de base. [...] Les gens qui pleurent devant mes toiles ont les mêmes expériences religieuses que j'ai eues quand je les peignais. Et si vous, comme vous dites, êtes ému seulement par les relations de couleurs, alors vous êtes passé à côté !²³

La création de l'œuvre, l'œuvre, l'intention, le message et sa communication sont certes distinguables terminologiquement ; mais leur distinction fait perdre de vue que ce qui est proprement artistique ne peut être un message distinct de l'œuvre elle-même. Dire de l'œuvre qu'elle est le message serait encore fallacieux. Si l'on veut conserver le terme de communication, il faut alors concevoir une communication sans message : une communication émotionnelle. Et la texture, au-delà de l'intérêt qu'elle a dans l'optique de mieux connaître et apprécier les rapports de formes et de couleurs, est ce qui permet de découvrir cette communication perceptivo-émotionnelle. L'intelligence lectrice de messages (représentatifs, symboliques, narratifs) est court-circuitée par cet art du toucher, qui garde son mystère.

4. Texture et asignifiante

Dans *Mille plateaux*, ouvrage datant de 1980, Deleuze et Guattari tentent de concevoir un régime de signes asignifiants, et formulent un avertissement : « C'est seulement à travers le mur du signifiant qu'on fera passer les lignes d'asignifiante qui annulent tout souvenir, tout renvoi, toute signification possible et toute interprétation donnable. »²⁴ Cet avertissement apparaît dans un ouvrage où il est déjà question de texture : le terme est utilisé cinq fois. Mais ce n'est que huit ans plus tard, dans un texte du seul (et néanmoins multiple) Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, qu'une grande importance est donnée au concept de texture (trente-sept mentions du terme). Or, étrangement, le thème de l'asignifiante paraît avoir entièrement disparu (zéro mention). L'enjeu est pourtant à nouveau de concevoir une « ligne de fuite » par rapport à la structure : « Ce n'est plus un art des structures, mais des textures ». ²⁵ Les termes *signifier* et *vouloir dire* sont au contraire maintes fois utilisés ; cependant il nous semble qu'ils ne sont utilisés pour indiquer le rapport d'un signifiant à un signifié qu'en une occasion, à propos d'une forme

structurelle : la pyramide. « La grande pyramide signifie deux choses, un passage de la Nature ou un flux, qui perd et gagne des molécules à chaque moment, mais aussi un objet éternel qui demeure le même à travers les moments. »²⁶ Autrement ces termes indiquent plutôt une certaine organisation des rapports entre structure et texture.

La matière seconde est vêtue, mais « vêtu » veut dire deux choses : que la matière est surface porteuse, structure revêtue d'un tissu organique, ou bien qu'elle est le tissu même ou le revêtement, texture enveloppant la structure abstraite.²⁷

Aussi pourrions-nous conclure sur deux points. D'une part que l'idée de signes asignifiants continue à être opérante dans l'ouvrage de Deleuze sur la texture, bien que le terme *asignifiance* n'y apparaisse pas. D'autre part que ce sont bien les formes structurelles qui ont tendance à « vouloir dire » quelque chose : dans l'exemple du dessin de Kollwitz, la forme pyramidale appelle à être interprétée comme constitution d'un abri par les corps-mêmes, et renforce ainsi le signifié connoté (*la misère*) ; en revanche, les traits qui dessinent les formes des étoffes constituent des traits de style asignifiants. Les formes texturales font percevoir des *forces* – même quand les corps « molaires » sont au repos. Elles donnent à expérimenter les forces moléculaires ; elles tracent des devenirs entre l'artiste, le récepteur et le « sujet ». L'exemple de Kollwitz illustre bien l'avertissement de Deleuze et Guattari. Mais nous avons essayé de montrer à partir de l'exemple de Rothko que cet avertissement n'est pas toujours valable, puisque celui-ci parvient à faire *agir* une texture asignifiante en prenant soin de composer des formes structurelles elles-mêmes asignifiantes. Ainsi le théâtre des « formes » communique de pures émotions.

NOTES

- ¹ Mounin, Georges. *Clefs pour la linguistique*, Paris : Seghers, 1968. 7980.
- ² Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*, Paris : Denoël, 1964. 58. ³ Voir Barthes, Roland. « La peinture est-elle un langage ? » *La Quinzaine littéraire* (1-15 mars 1969) : 15-17.
- ⁴ En témoigne la présentation qu'en donne la conservatrice Anne Grace pour une exposition au musée des beaux-arts à Montréal, que l'on peut découvrir en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=5Rl5Hvspo88> Web. 14 décembre 2015.
- ⁵ Beardsley, Monroe C. *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis/Cambridge : Hackett, 1981, (1958). 165. Nous sommes responsables des traductions des citations en langue anglaise.
- ⁶ *Ibid.*, 168.
- ⁷ *Ibid.*, 171.
- ⁸ *Ibid.*, 169.
- ⁹ Genette, Gérard. *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 2004, (1991). 214.
- ¹⁰ Voir Barthes, Roland. « Eléments de sémiologie ». *L'Aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985. 66.
- ¹¹ Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Paris : Flammarion, 1921. 91.
- ¹² Dans son film *Figures de l'invisible*, Alain Jaubert fait des remarques à propos de Jaune – Rouge – Bleu de Kandinsky qui rendent manifeste une proximité avec le travail de Rothko : « De loin, ces figures paraissent régulières. De près, on observe que le traitement est plutôt libre, que les formes ne sont pas aussi strictement délimitées. » (3''50-3''58) ; « Flottent des formes qui ne sont pas attribuables à des objets précis. » (8''28) ; il évoque aussi un « grouillement microscopique » (14'').
- ¹³ « Si le tableau présente finalement l'aspect d'une configuration de cristaux tranchants ou de pierres polies, ce n'est pas un jeu mais le résultat logique d'une méditation sur la forme : la réflexion cubiste repose essentiellement sur la réduction de toutes les proportions et aboutit à des formes projectives primordiales, comme le triangle, le rectangle, et le cercle. » (Klee, *Théorie de l'art moderne*, 12.)
- ¹⁴ « I think of my pictures as dramas ; the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors

who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame. Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin an unknown adventure in an unknown space. [...] Ideas and plans that existed in the mind at the start were simply the doorway through which one left the world in which they occur. The great cubist pictures thus transcend and belie the implications of the cubist program. » (Clifford Ross, éd., *Abstract Expressionism, Creators and Critics*, New York : Abrams, 1990. 167-168.)

¹⁵ Dans une lettre à Clifford Still, Rothko écrit : « I will say without reservations that from my point of view there can be no abstractions. Any shape or area that has not the pulsating concreteness of real flesh and bones, its vulnerability to pleasure or pain is nothing at all. Any picture that does not provide the environment in which the breath of life can be drawn does not interest me. » (*Ibid.*, 170.) Et dans ses notes : « I use colors that have already been experienced through the light of day and through the state of mind of the total man. In other words, my colors are not colors that are laboratory tools which are isolated from all accidentals or impurities so that they have a specified identity or purity. » (*Ibid.*, 173.)

¹⁶ Nous empruntons le concept de destitution à la Textique, où l'on parle d'un « effet destitutif » de la forme globale sur son détail.

¹⁷ Eco, Umberto. Tr. Uccio Esposito-Torrigiani. *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris : Mercure de France, 1972. 231.

¹⁸ *Ibid.*, 231-232.

¹⁹ On trouve une position théorique similaire chez Deleuze : « Le Baroque est l'art informel par excellence : au sol, au ras du sol, sous la main, il comprend les textures de la matière (les grands peintres baroques modernes, de Paul Klee à Fautrier, Dubuffet, Bettencourt...). Mais l'informel n'est pas négation de la forme : il pose la forme comme pliée, et n'existant que comme « paysage du mental », dans l'âme ou dans la tête, en hauteur ; il comprend donc aussi les plis immatériels. Les matières, c'est le fond, mais les formes pliées sont des manières. On va des matières aux manières. » (Deleuze, Gilles. *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris : Minuit, 1988. 49-50.)

²⁰ Eco, *La Structure absente*, 232.

²¹ Derrida, Jacques. *Positions*, Paris : Minuit, 1972. 34.