

Présentation. Ekphraser

Ginette Michaud

Volume 51, Number 2, 2015

Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1031225ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1031225ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Michaud, G. (2015). Présentation. Ekphraser. *Études françaises*, 51(2), 5–23.
<https://doi.org/10.7202/1031225ar>

Présentation. Ekphraser

GINETTE MICHAUD

En tout cas, j'ai l'impression, quand je regarde, que je n'ai ni le temps ni l'espace – ni même la disponibilité sensorielle ou motrice, corporelle – de dire quoi que ce soit. *Regarder* c'est *s'ouvrir*: cela prend chaque seconde, chaque parcelle d'énergie, chaque mouvement – motion ou émotion – du corps et de l'âme. Cela transforme tout. Cela fend notre temps, quand le langage le lie. Cela fend le langage même.

[...]

Regarder, donc: assumer l'expérience de *ne rien garder* de stable. Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. [...] Mais c'est là, justement, que réside une nouvelle chance pour la parole, pour l'écriture, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes.

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*¹.

[...] on ne sait pas ce que voir signifie. De voir, on ne sait presque rien.

Hélène Cixous, *Luc Tuymans. Relevé de la mort*².

À la jointure des beaux-arts et des belles-lettres, et peut-être aussi ancienne qu'eux, la question de l'*ekphrasis* loge au cœur de l'expérience esthétique. La description de l'œuvre d'art se révèle en effet très rapidement indiscernable d'une certaine *manière*, qui en passe elle aussi par un toucher, sinon une touche, l'expérimentation de divers

1. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 48-49 et p. 52. C'est l'auteur qui souligne. Dorénavant désigné par les lettres *EV*, suivies du numéro de la page. Sauf indication contraire, ce sont toujours les auteurs qui soulignent.

2. Hélène Cixous, *Luc Tuymans. Relevé de la Mort*, volume I, Paris, Éditions de la Différence, coll. « La Vue le Texte », 2012, p. 25.

aspects sensibles de la *matière* mise à l'œuvre par la chose de l'art. Nous avons souhaité, dans ce numéro de la revue *Études françaises*, rouvrir cette question à partir du « point de vue » de la déconstruction, et notamment des propositions philosophiques de Jacques Derrida telles qu'elles se donnent à lire dans le recueil de ses écrits sur les arts intitulé *Penser à ne pas voir*³, selon le titre d'une de ses dernières conférences donnée à la Fondation du dessin de Valerio Adami en 2002 et qui condense peut-être l'essentiel de l'approche du philosophe à l'endroit des arts dits visuels, lui qui mettra au foyer de sa réflexion sur le voir la tache aveugle qui en est la condition.

Cette livraison d'*Études françaises* est donc consacrée à la question des arts, plus particulièrement à celle de l'*ekphrasis*⁴, figure traditionnellement définie comme la transposition verbale d'une représentation visuelle, et aux nouvelles poétiques que cette figure suscite dans les travaux de plusieurs philosophes et écrivains. Rappelons les traits le plus souvent liés à cette figure. Dans « Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique », Yves Le Bozec rappelle les différentes acceptions du terme « *ekphrasis* », parmi lesquelles on retrouve celles d'« *image, peinture, tableau, image peinte, mise en scène, énergie*⁵ ». Selon Barbara Cassin, le mot, étymologiquement formé de *ek* (« jusqu'au bout ») et *phrazô* (« faire comprendre, montrer, expliquer »), signifie « description⁶ ». Michel Constantini certifie également que « le mot signifie, en gros, “description”, ou, si l'on préfère, “discours détaillé sur quelque objet”⁷ ». Pierre Fontanier précise pour sa part le type de description dont il s'agit en introduisant le terme « tableau » : « On appelle du nom de *tableau* certaines descriptions vives et animées de passions, d'actions, d'événements ou de phénomènes

3. Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », n° 82, 2013. Ce livre a été traduit en portugais (Florianópolis [Brésil], Editora da UFSC, 2012) et en espagnol (Castellón, Ellago Ediciones, 2013) ; des traductions en anglais (The University of Chicago Press) et en italien (Jaca Books) sont en cours, à paraître en 2016.

4. Signalons, entre autres publications, le numéro de *French Studies*, « *New Ekphrastic Poetics* », Susan Harrow (dir.), vol. 64, n° 3, juillet 2010, et celui de *Journal of Visual Culture*, « *Regarding Jean-Luc Nancy* », Louis Kaplan et John Paul Ricco (dir.), vol. 9, n° 1, avril 2010.

5. Yves Le Bozec, « Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique », *Littérature*, n° 111, octobre 1998, p. 112. Les italiques sont dans le texte.

6. Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1995, p. 680.

7. Michel Constantini, « Écrire l'image, redit-on », *Littérature*, n° 100, décembre 1995,

physiques et moraux⁸. » Se référant à la conception ancienne de l'*ut pictura poesis*, l'*ekphrasis* est donc une description qui « fait voir des vers, événements, moments, lieux, animaux, plantes, selon des règles précises concernant les aspects à examiner et l'ordre dans lequel les examiner. Le style sera adapté au sujet, et, surtout, on s'appliquera à mettre sous les yeux de l'auditeur ce dont on parle – les rhéteurs appellent cette qualité *enargeia* (*evidentia* en latin)⁹. » Enfin, la figure est aussi souvent confondue avec celle de l'hypotypose, comme c'est le cas dans le *Gradus* où l'*ekphrasis* n'est même pas mentionnée¹⁰.

Outre l'intérêt intrinsèque de ces questions pour la littérature, l'histoire de l'art et l'esthétique, plusieurs faits plus conjecturaux ont également motivé cette proposition : en 2010 paraissait en effet un recueil réunissant les textes sur les arts d'Hélène Cixous, *Peintures*¹¹, alors que l'écrivain publiait par ailleurs *Le Voyage de la racine alechinsky* (Galilée, 2011), un texte consacré au peintre Luc Tuymans, *Relevé de la mort* (Éditions de la Différence, 2012) et encore tout récemment une correspondance avec l'artiste Adel Abdessemed, *Insurrection de la poussière* (Galilée, 2014), après avoir également écrit au sujet des œuvres de Simon Hantaï, Ernest Pignon-Ernest, Roni Horn, Nancy Spero et Andres Serrano. Du côté de Derrida, la parution de *Penser à ne pas voir* a été l'occasion de mieux prendre la mesure de la cohérence de sa réflexion dans ce domaine des « arts de l'espace¹² », depuis la parution en 1978 de *La vérité en peinture*. Quant à Jean-Luc Nancy, la profusion de ses textes sur les arts est telle qu'elle commanderait à elle seule un numéro entier : depuis vingt ans, de *Les Muses* (Galilée, 1994) à *L'Autre Portrait* (Galilée, 2014), le philosophe a fait de l'art une de ses questions

8. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, introduction de Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, p. 431.

9. Françoise Desbordes, *La rhétorique classique*, Paris, Hachette, 1996, p. 135.

10. Cf. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 2003, p. 240.

11. Joana Masó et Marta Segarra (éds), Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Savoir arts », 2010. Ce livre a été traduit en anglais dans une version augmentée sous le titre *Poetry in Painting: Writings on Contemporary Arts and Aesthetics* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012).

12. Un recueil portant ce titre réunit les écrits et interventions de Derrida sur l'architecture (Ginette Michaud et Joana Masó (éds), avec la collaboration de Cosmin Popovici-Toma, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », n° 85, 2015). Ces travaux d'édition, de même que la présente livraison, s'inscrivent dans le cadre du projet de recherche subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, « La question des arts dans les œuvres de Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy et Hélène Cixous », sous ma direction.

privilegiées, ses essais touchant aussi bien le dessin et la peinture que la photographie, la musique, le cinéma et la danse¹³, traitant de tous les aspects de l'image et de la représentation¹⁴, ainsi que de la question du nu¹⁵, de la nature morte¹⁶ ou de la beauté¹⁷. L'art pour Nancy est d'abord et avant tout ouverture d'un monde, il est « l'art de faire un monde », pour emprunter à l'un de ses titres. Le philosophe reconfigure également plusieurs concepts esthétiques fondamentaux (le couple *mimêsis/methexis*, par exemple), alors qu'il invite à repenser les limites et le partage entre les arts qui « se font toujours les uns contre les autres¹⁸ ». L'un des points les plus féconds de sa réflexion réside dans cette proposition au sujet de l'image, à savoir que celle-ci « n'est pas seulement visuelle : elle est aussi bien musicale, poétique, et encore tactile, olfactive ou gustative, kinesthésique, etc.¹⁹ ». L'image, et tout particulièrement l'image littéraire dont la ressource visuelle est primordiale dans l'*ekphrasis* puisqu'elle en tente une transcription au plus près de l'œuvre, « n'en reste pas moins le fait d'une écriture²⁰ », remarque Nancy : elle prend forme dans l'écriture même, d'où le fait que l'art ne soit jamais seulement forme ou représentation mais toujours en excès, en débordement de celles-ci, en « excédence » de sens. Les propositions philosophiques de Nancy se révèlent donc inséparables de leur mise en œuvre dans l'écriture même, qui trouve une expression remarquable dans le recours à l'*ekphrasis*, figure ici complètement

13. Signalons, entre autres, de Jean-Luc Nancy, sur le dessin : *Le Plaisir au dessin* (Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2009) ; sur la peinture : *Le Regard du portrait* (Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000), *Visitation (de la peinture chrétienne)* (Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001) et *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps* (Paris, Bayard, coll. « Rayon des curiosités », 2003) ; sur la photographie : *Wir* (Trézélan, Filigranes, 2003) et *Iconographie de l'auteur* (avec Federico Ferrari, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005) ; sur la musique : *À l'écoute* (Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002) ; sur le cinéma : *Abbas Kiarostami. L'évidence du film* (Bruxelles, Yves Gevaert, 2001 ; rééd., Paris, Klincksieck, 2007) ; sur la danse : *Allitérations. Conversations sur la danse* (avec Mathilde Monnier, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005).

14. Cf. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003.

15. Cf. Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, *Nus sommes. La peau des images*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001 ; rééd., Paris, Klincksieck, 2007.

16. Cf. Jean-Luc Nancy et François Martin, *Natures mortes*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014.

17. Cf. Jean-Luc Nancy, « Petite conférence sur la beauté », dans *Dieu, La justice, L'amour, La beauté. Quatre petites conférences*, Paris, Bayard, 2009.

18. Jean-Luc Nancy, « Les arts se font les uns contre les autres », dans *Les Muses*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994 (rééd., 2001), p. 163.

19. Jean-Luc Nancy, « L'image – Le distinct », dans *Au fond des images*, p. 16.

20. *Ibid.*, p. 17.

revue, si j'ose l'expression, et ressaisie dans son effervescence, sa naissance turbulente.

Il existe certes des différences, voire des écarts entre les pratiques respectives de chacun de ces auteurs quant aux arts et à leur « description » (Nancy parlerait plutôt d'« excription » ou de « dé-description »), et il serait intéressant d'analyser comment ce jeu de différences se manifeste dans leurs travaux portant sur un même artiste (par exemple, Simon Hantaï²¹, à qui Derrida, Cixous et Nancy ont respectivement consacré des textes, ou encore Jean-Michel Atlan²² dont Derrida a accompagné la peinture et Nancy, les détrempe). Mais au-delà de cette visée comparatiste, ce qui retient surtout l'attention chez ces penseurs, c'est une interrogation commune quant au statut même du discours philosophique sur l'œuvre d'art et qui tient à la position déjà parfaitement formulée par Sarah Kofman dès 1980 dans *Mélancolie de l'art*. Particulièrement sensible à l'« écart entre l'ordre figuratif et l'ordre discursif²³ » qui ne saurait être comblé et demeure irréductible, la philosophe critique le « discours bruyant qui couvre de sa clameur le mutisme de l'œuvre » sous la forme d'une « description apparemment objective, entremêlée pourtant de jugements de valeur et d'interprétations projectives qui entament la prétendue pureté de cette “description” » (MA, 25). À ce « premier type de lecture bavarde » (MA, 25), elle en oppose un second où il n'y a désormais « rien qui puisse se prêter à une identification spontanée et à un prétendu équivalent discursif, rien qui puisse permettre de faire parler ou même de laisser parler le tableau²⁴ » (MA, 30). Avant Derrida et Nancy, Sarah Kofman livre ainsi

21. Cf. Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï*. *Annagrammes*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2005 ; la lettre de Jacques Derrida dans *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible*, avec Jean-Luc Nancy et Simon Hantaï, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2001, p. 143-156 ; Simon Hantaï et Jean-Luc Nancy, *Jamais le mot « créateur »...* *Correspondance 2000-2008*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2013. Notons au passage que la question de la lettre joue une partie importante dans chacun de ces échanges.

22. Cf. Jacques Derrida, « De la couleur à la lettre », dans *Atlan grand format*, Paris, Gallimard, 2003 (repris dans *Penser à ne pas voir*) ; Jean-Luc Nancy, *Atlan – Les détrempe*, Paris, Hazan, 2010. Notons que Derrida et Nancy ont également été l'un et l'autre commissaires d'une exposition sur le dessin : « Mémoires d'aveugle » (26 octobre 1990 – 21 janvier 1991) au Musée du Louvre pour Derrida, « Le Plaisir au dessin » (12 octobre 2007 – 14 janvier 2008) au Musée des beaux-arts de Lyon pour Nancy.

23. Sarah Kofman, « La mélancolie de l'art » (1980), dans *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1985, p. 24. Dorénavant désigné par les lettres MA, suivies du numéro de la page.

24. Méfiance, partagée par Derrida et Nancy, à l'endroit d'un « discours proliférant qui met le tableau “à la question” comme pour lui arracher violemment un secret qu'il

l'essentiel de la position déconstructive sur l'art, dénonçant la maîtrise surplombante que la philosophie a toujours exercée sur lui :

Écrire sur l'art n'est-ce pas là la tâche impossible? Qu'est-ce que l'art *en général*? Peut-on tenir un même discours sur l'art dit «représentatif» et sur l'art «moderne»? Et chacun de ces domaines est-il bien un tout homogène? Peut-on, en outre, parler de façon univoque de la musique, de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la poésie, du cinéma, de la photographie, etc.? Y a-t-il un type d'art que l'on puisse privilégier et qui puisse servir de modèle, de *paradigme*?

Toutes ces questions reposent sur une assurance première, qu'il y a des œuvres d'art, et une classification hiérarchique des arts, ce qui présuppose résolue la question ontologique initiale : *qu'est-ce* que l'art? Question elle-même remplie de présupposés métaphysiques. (MA, 11)

Avec Kofman, Derrida et Nancy, avec Didi-Huberman également, il ne saurait par conséquent être question de tenir un discours qui répète «le geste de maîtrise de la philosophie qui a toujours voulu subordonner l'art au logos et à la vérité» (MA, 12), et pas davantage question de domestiquer l'étrangeté de l'œuvre; il s'agit, au contraire, de répondre à et d'une expérience qui inquiète et ne se laisse pas arraisonner parce que, avec l'œuvre d'art, «il y va d'un "reste" non relevable» (MA, 15).

Cela posé, il nous a ainsi paru nécessaire, au moment où l'intérêt pour les questions liées aux arts rejoint un public toujours plus vaste, de mesurer l'apport des concepts issus de la déconstruction (par exemple, les notions clés de «parergon» et de «subjectile»), sa critique de l'appareil optique, de la représentation et de la visibilité/invisibilité, de l'image. En soulignant les enjeux esthétiques, philosophiques et éthiques engagés pour ces penseurs par l'œuvre d'art, ce numéro entend ainsi mettre en relief quelques-uns des axiomes les plus inventifs de Derrida, Nancy et Cixous, de même que ceux d'un penseur aussi incontournable que Georges Didi-Huberman, dans un champ qui ne fut jamais confiné pour eux dans la désignation ancienne des «beaux-arts» ou de l'histoire de l'art, mais bien toujours saisi comme le lieu mouvant d'une véritable pensée, d'un «penser voir» autrement.

Le réexamen de l'*ekphrasis* s'impose à cet égard comme une question de tout premier plan. Chez chacun des auteurs retenus, il s'agit en effet bien moins d'écrire «sur» l'œuvre d'art – car celle-ci n'est pas

garderait silencieusement et pudiquement en réserve. Discours bavard qui dissimule le tableau plus qu'il ne livre le fin mot de l'énigme et qui semble commandé par l'angoisse que suscite l'inquiétante étrangeté de ces "voix du silence" [...]. (*Ibid.*, p. 24.)

réductible à un objet pour eux, et c'est tout le rapport sujet/objet qui s'en trouve radicalement déstabilisé – que d'aller à la rencontre de ce qui, en elle, récuse toute appropriation ou traduction. Comment dès lors en parler? Cette question conduit à des approches multiples et singulières, voire idiomatiques, propres à chaque auteur. Chez Derrida, l'approche de l'œuvre d'art se fait souvent sous le signe d'un effroi ou d'une extase (les deux affects étant liés), menant à une position éthique qu'on pourrait qualifier d'« expropriée » où il lui faut se retirer devant l'œuvre d'art et n'en vouloir « ni l'objet, ni donc en quelque façon la propriété d'« œuvre », ni le sujet²⁵ », comme le souligne Nancy dans « “Éloquentes rayures” ». Que se passe-t-il dès lors entre dire et voir chez ces penseurs écrivains? Comment « la question du voir et du dire, de l'invisibilité au cœur du visible », pour reprendre les termes de Derrida, cherche-t-elle à appréhender autrement, à « “montrer” ce que voir peut vouloir dire. Et ce que dire donne à voir²⁶ »? La poétique de l'*ekphrasis* n'est plus dominée ici par l'ancienne rivalité entre peinture et discours (désir de maîtrise, hiérarchie entre figure et discours, traduction mimétique), mais donne lieu à des passages, des transformations, des *transcriptions*, au sens fort du terme, au contact de l'œuvre, où il s'agit bien moins de représentation ou de description que de performativité, d'affect et d'intensification, de *recréation* et d'événement d'écriture. Jean-Luc Nancy saisit bien ce qui est en jeu dans ces échanges entre le mot et l'image qu'il décrit, de manière significative, comme un « appel à une autre lecture », un balancement (une danse déjà?) entre signe et sens, entre « signal et signifiant » :

Et pourquoi parler de lire? C'est parce qu'elles [les toiles] passent leur temps à faire des signes, des signes qui ne sont pas à lire, mais qui font appel à une autre lecture, à quelque chose qui se comporte comme une lecture, comme une lecture de sens qui lirait ce qui est du sens sans être pourtant du langage, et donc qui n'est pas à lire, comme on lit un texte. Ce sont des signes qui balancent entre signal et signifiant, mais ce sont aussi comme des signes d'un alphabet inchoatif, mais qui se retiendrait de faire des lettres, tout en en faisant un peu, ici ou là²⁷.

25. Jean-Luc Nancy, « “Éloquentes rayures” », dans *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Adnen Jdey (dir.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 17.

26. Jacques Derrida, « Le dessein du philosophe. Entretien avec Jérôme Coignard », dans *Penser à ne pas voir*, p. 140.

27. Jean-Luc Nancy, *Transcription*, Ivry-sur-Seine, Le Crédac, 2001, p. 20-21.

Ce sont ces différentes modalités d'un « toucher des yeux » qui sont examinées ici, appelant une autre manière de parler de l'œuvre d'art en ne la faisant pas parler, en ne forçant pas son silence de « chose muette ».

Dans son récent essai intitulé *Essayer voir*²⁸, Georges Didi-Huberman explore justement cette façon autre de penser l'*ekphrasis*. L'historien de l'art réunit ici deux textes qui restent, du moins à première vue, assez hétérogènes l'un à l'autre : dans le premier, « Le lieu malgré soi », il aborde, au sujet du récit d'Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, la question de la survivance en l'opposant à celle de la survie²⁹ ; dans le second, qui donne son titre au livre, il traite de cet « essayer voir » qui implique un tout aussi radical « essayer dire », rejoignant à l'évidence le propos de ce numéro.

Or, à y regarder de plus près, c'est justement le rapport, le mode de relation/déliation *entre* ces deux essais, qui porte ici l'essentiel. Plus que le sujet respectif des deux textes, ce qui importe tient à cette contiguïté, à cet intervalle qui les maintient à la fois en contact et à distance, selon l'ouverture propre à l'essai dont Didi-Huberman écrit, en reprenant les propos d'Adorno, qu'il est cette « “forme ouverte” – ni téléologiquement reclose, ni strictement inductive, ni strictement déductive – qui accepte de présenter un matériau contingent et fragmentaire où ce que l'on perd en précision, on le gagne en *lisibilité* ; forme tout à la fois “réaliste” et “rêveuse” qui sait “abolir le concept traditionnel de méthode” en cherchant “dans les transitions [son]

28. Sur ce livre, cf. mon compte rendu : « Yeux clos écarquillés », *Spirale*, dossier « Dans l'œil de l'histoire avec Georges Didi-Huberman », Guylaine Massoutre et Manon Plante (dir.), n° 251, hiver 2015, p. 62-63. Je reprends ici quelques passages de ce texte.

29. « Si toute survie cherche une forme efficace où se lover, toute survivance doit construire d'autres genres de formes pour la transmission et la pensée de cette expérience. C'est seulement ainsi que l'on peut “survivre à sa survie” [...] ». (Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 24.) C'est toute la question éthique liée à la mémoire de la Shoah qui est soulignée ici, question à laquelle Didi-Huberman ne cesse de revenir depuis *Images malgré tout* (Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003) jusqu'à *Écorces* (Paris, Éditions de Minuit, 2012), sous le coup de l'injonction de Beckett dans *Têtes-Mortes* (Paris, Éditions de Minuit, 1972 [1967], p. 51), « [...] imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez » : « la question éthique posée par la mémoire de la Shoah demeure inséparable des formes – donc de la question esthétique – par lesquelles l'*imagination* reconfigure à chaque fois l'espace et le langage de notre présent réminiscent [...] ». « L'homme de la survie est d'abord celui qui se tait, qui écoute, qui agit pour sa vie [...]. Mais l'homme de la survivance est celui qui, au contraire, assume la tâche de reprendre la parole, de réinventer son propre langage et de transmettre pour autrui quelques images de pensée arrachées à ses “taches de mémoire” ». (Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 26 et p. 20.)

contenu de vérité” » (EV, 84). C’est l’essai qui se fait donc chez Didi-Huberman fraying inédit d’une forme-pensée, mise à l’œuvre d’une forme non encore donnée où il s’agit d’« essayer », au sens du *try* et de l’épreuve, de tenter une « “expérience pour voir” » (EV, 83), selon l’inflexion double de cette expression. Dans cette expérimentation en acte de la pensée – ce pourrait être aussi une définition de l’*ekphrasis* telle qu’elle est repensée ici –, il s’agit de trouver une forme qui cherche « “une plus grande intensité que dans la conduite de la pensée discursive” »³⁰, ne craint pas la discontinuité et garde une certaine affinité avec l’œuvre d’art elle-même sans pour autant y prétendre.

Dire le voir implique donc pour Didi-Huberman une façon, un façonnement, mot qui est proche du *fingere* de la fiction, et c’est ce qui séduit dans son écriture. Plus que le contenu de ses propositions, ce qui retient le plus l’attention chez lui tient peut-être à sa manière d’inventer un phrasé, mieux : d’*ekphraser* le regard, tout en tenant compte de son impouvoir devant l’œuvre d’art. Une manière paradoxalement affirmée alors même qu’elle n’oblitére ni la précarité, ni l’incertitude, ni la perte de maîtrise, et qui se manifeste par une attention aiguë portée au flou du regard, à ces états brumeux, à tout ce qui se passe aux bordures de l’œil et échappe au regard tout en l’affectant à son *invu* même. Tout comme Derrida et Nancy, Didi-Huberman reste circonspect à l’endroit de l’appareil optique tel qu’on le croit configuré (résonne ici la mise en garde d’Artaud commentant un de ses propres dessins en 1946 : « Je veux dire que nous avons une taie sur l’œil du fait que notre vision oculaire actuelle est *déformée*, réprimée, opprimée, revertie et suffoquée par certaines malversations sur le principe de notre boîte crânienne [...] »³¹); il ne s’en tient pas au voir de la perception, mais tente de penser la visualité à partir de sa nuit, voire (!) de l’aveuglement, en faisant droit à ce point de vue *ab-oculaire* si caractéristique du « Penser à ne pas voir » de Derrida. Comme lui, Didi-Huberman questionne, à *partir de* la phénoménologie, jusqu’aux notions d’« être » ou de « sujet » pour laisser émerger ce qui s’ouvre au

30. Toutes les expressions comportant des guillemets anglais dans cette citation et les précédentes sont extraites du texte de Theodor W. Adorno, « L’essai comme forme » (1954-1958), trad. fr. Sibylle Muller, dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009 [1984], p. 21-23 et p. 25-28 ; cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, p. 83.

31. Cité par Évelyne Grossman dans son « Avant-propos » à Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, coll. « L’Imaginaire », 1974, p. 11. Les italiques sont dans le texte.

regard au fond de l'image même. Comme il l'écrit dans *L'homme qui marchait dans la couleur*, critiquant « l'œil de la perception » et s'éloignant résolument de toute psychologie de la forme pour se risquer à une autre expérimentation de la limite : « Il faut penser le lieu visuel par-delà les formes visibles qui circonscrivent sa spatialité ; il faut penser le regard par-delà les yeux, puisque aussi bien en rêve nous regardons tous yeux fermés. »³² On retrouve ici la grande leçon de Joyce, citée en exergue de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*³³ et également si présente dans les écrits de Derrida et de Cixous³⁴ : « *Shut your eyes and see*³⁵. »

La question du commentaire de l'œuvre d'art, de l'*ekphrasis* – fondamentalement même de la discipline de l'histoire de l'art : que serait en effet celle-ci sans la description de l'œuvre ? –, se fait ainsi cruciale et ce n'est

32. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du lieu », 2001, p. 79 et p. 58-59.

33. Cf. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 9.

34. Qui écrit dans *Abstracts et Brèves Chroniques du temps. I Chapitre Los* (Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2013, p. 63), exacerbant la leçon de Joyce en un trait saisissant : « Tuer les images. Sauver les visions. Ferme les yeux ou je te les crève. »

35. Passage célèbre d'*Ulysse*, comme on le sait, et qui sera justement repris et poussé par Beckett dans *Cap au pire* avec ses « Yeux clos écarquillés ». Joyce écrit, reprenant Aristote : « *Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his scone against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, maestro di color che sanno. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.* » (James Joyce, *Ulysses*, Londres, Penguin Books, 2000 [1922], p. 45.) Traduction française : « *Inéluctable modalité du visible : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. Signatures de tout ce que je suis appelé à lire ici, frai et varech qu'apporte la vague, la marée qui monte, ce soulier rouilleux. Vert pituite, bleu argent, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. Donc il les connaissait corps avant de les connaître colorés. Comment ? En cognant sa caboche contre, parbleu. Doucement. Il était chauve et millionnaire, maestro di color che sanno. Limite du diaphane dans. Pourquoi dans ? Diaphane, adiaphane. Si on peut passer ses doigts à travers, c'est une grille, sinon, une porte. Fermons les yeux pour voir.* » (James Joyce, *Ulysse*, trad. fr. Auguste Morel, revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, dans *Œuvres II*, Jacques Aubert (éd.), avec la collaboration de Michel Cusin, Jean-Michel Rabaté, André Topia et Marie-Danièle Vors, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 41.) De manière étrange, on cite plus rarement la suite du passage où il est question de l'« inéluctable modalité de l'audible » qui lui est pourtant étroitement liée : « *Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsoever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the Nacheinander. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the Nebeneinander ineluctably. I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it: they do. My two feet in his boots are at the end of his legs, nebeneinander.* » (*Ulysses*, p. 45.)

certes pas un hasard si, dans *Essayer voir*, c'est à un « essayer dire³⁶ » radical que s'intéresse Didi-Huberman, un dire qui s'approche de l'indescriptible secrété par la description même et qui, avec « “des mots à peine perçus”³⁷ », opère le passage du *dit* au *dire*, ou, comme on voudra, de la description du *vu* à l'écriture du *voir* (Didi-Huberman oppose ici les positions de Gombrich et de Wittgenstein). « Essayer dire », c'est donc se rendre à cette « [s]ensation pénible liée au creusement, au défaut de tout langage », qui fait écho au propos de Derrida éprouvant la même privation dès qu'il se trouve devant le tableau³⁸, qui lui enjoint à la fois, double *interdit*, de se taire et de parler.

Et pourtant, Didi-Huberman et Derrida reconnaissent que ce manque est la condition même pour qu'une expérimentation de l'œuvre d'art puisse justement avoir lieu : « l'expérience muette en vient à ouvrir la possibilité d'une *expérimentation* sur notre propre capacité à en dire quelque chose » (EV, 53). L'œuvre est cela même : elle ouvre le langage. L'ouvre comme Louvre, jeu de signifiant qui n'avait pas échappé à Derrida dans ses *Mémoires d'aveugle* où il parlait déjà de « *Louvre où ne pas voir*³⁹ ». C'est donc cette sensation d'être au bout du langage, de s'enfoncer jusqu'à perdre pied dans l'impossible à dire qui importe. Car, de part et d'autre, du voir comme du dire, il s'agit du même

36. Et non pas « essayer de dire », Didi-Huberman y insiste : *l'œuvre de l'art* – et non la banale « œuvre d'art » destituée en « objet » ou, pis, en marchandise – exige cette syntaxe autre.

37. Samuel Beckett, *Solo*, dans *Catastrophes et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 36 ; cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, p. 87.

38. On rappellera ce passage de « De la couleur à la lettre », métonymique du rapport de Derrida à la chose de l'art : « D'ailleurs, comment les décrire ? Qu'on me permette de faire ici l'économie d'une longue dissertation théorique, mais ironique, sur la description d'un tableau. Quand je pense que certains osent ou prétendent faire ça, décrire, esquisser la moindre description d'un tableau ! Il est toujours impossible, il devrait être interdit de décrire un tableau, de le “constater”, autrement qu'en ordonnant : allez écouter ce tableau qui n'est plus un tableau, qui n'a plus la stabilité apaisée d'un tableau, entendez son incantation, sa prière, ses injonctions ou ses commandements (tel tableau impérieux ressemble parfois à une table de commandements), vibrez à la vibration de son cri, et puis allez voir, si vous pouvez, ces lignes, ces traits, ces bandes, ces nœuds, ces pas de danse. [...] D'ailleurs, comment décrire, et comment nommer une couleur ? Comment le faire sans figure, sans détour tropique, mais à la lettre, littéralement ? Par exemple son “noir” qui n'est pas noir, qui est noir au-delà de tous les noirs connus ? D'un individu à l'autre, d'une culture à l'autre, comment s'entendre à identifier et surtout à appeler les couleurs, à stabiliser et à codifier les noms de couleurs, en particulier dans la Bible ? Comment enseigner les noms de couleurs à un aveugle-né après l'opération qui lui rend la vue ? » (Jacques Derrida, « De la couleur à la lettre », dans *Penser à ne pas voir*, p. 231-232.)

39. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1990, p. 38.

silence, de la même nuit où l'écriture doit se faire « *voyante* » (EV, 85) en imaginant un phrasé pour *interpréter*, « au sens flottant ou musical du terme, bien sûr, et non pas au sens d'un quelconque déchiffrement iconographique » (EV, 85) : « mutité du regard » (EV, 49), « vocation muette du langage », « *convocation du langage* là même où il fait encore défaut⁴⁰ » (EV, 50), voilà ce qui serait en jeu dans cette poétique autre de l'*ekphrasis*.

Nul hasard, donc, si, plus encore que les descriptions formelles ou sémiotiques d'œuvres visuelles, ce sont les descriptions *littéraires* tentant de tels exercices d'anamnèses qui atteignent à cet « essayer dire » pour l'historien de l'art. Beckett est pour lui la figure exemplaire du spectateur privé de l'usage de la parole devant le tableau, l'écrivain paradigmatique [...] d'une telle dialectique ou "double distance" : mémoire des formes les plus anciennes [...] et invention des formes d'écriture les plus radicales ; sentiment de l'indescriptible et expérimentation du langage à l'intérieur de cet impouvoir même ; [...] paradoxe du "froid" et de l'"expressif" » (EV, 81-82). Il incarne, avec ses « Yeux clos écarquillés⁴¹ », sa parole balbutiante, interloquée, la tension de cet autre *voir à dire* où il n'y a plus « "aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer"⁴² » ; où il faut renoncer à tout « *dit* maîtrisé » pour se rendre à ce « *dire* non maîtrisable » (EV, 82), étranger à tout « discours de l'emprise identificatoire, qu'elle soit historique ou critique » (EV, 83). Devant l'image, il faudrait donc pouvoir dire chaque fois – et ce serait même la condition pour qu'il y ait image et non simplement un cliché : « Je ne sais pas, n'ayant jamais rien vu de pareil⁴³ ».

Forme insaisissable, langage fuyant : mais qu'est-ce donc que regarder, dès lors, quand on ne voit rien – ou si peu, ou mal ? « J'étais comme fatigué du langage jusque-là mis à ma disposition, écrit Didi-Huberman au sujet de l'œuvre de James Coleman. Je me sentais

40. Georges Didi-Huberman commente ici un passage d'*Enfance et histoire* de Giorgio Agamben (*Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. fr. Yves Hersant, Paris, Payot, 1989 [1978], p. 66 sq. ; cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, p. 50-51).

41. Samuel Beckett, *Cap au pire*, trad. fr. Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 12 ; cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, p. 87.

42. Samuel Beckett, *Trois dialogues*, trad. fr. Édith Fournier avec la participation de l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 14 ; cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, p. 82.

43. *Ibid.*, p. 30 ; cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, p. 85.

comme “indéfini” – et pas seulement indécis, incapable de jugement – devant cette image. N’étais-je pas moi-même à l’image de cette forme indéfinissable qui me faisait face, cette forme peut-être inventée par l’artiste pour *indéfinir mon langage* devant elle?» (EV, 52) Ce défaut n’est pas seulement ici défaite de la pensée, il marque plutôt la condition d’une nouvelle possibilité, d’une virtualité encore insoupçonnée pour le langage lui-même de s’ouvrir. Une double exigence échoit selon Didi-Huberman à celui qui regarde et entend vraiment l’œuvre muette : assumer, devant l’image, « l’expérience de *ne rien garder de stable* » (EV, 52), sentiment douloureux d’impuissance des yeux qui voient « sans voix⁴⁴ », mais aussi le « il faut continuer » (EV, 54) du désir qui revient « du fond même du ressac où le langage se perd » (EV, 53). Car ce « il faut continuer », écrit l’auteur d’*Images malgré tout*, est « la formule éthique du rapport justement établi entre désir et défaut » (EV, 54). Sans doute est-ce à ce battement, à cette palpitation que l’essai de Didi-Huberman nous rend si attentifs en s’exposant lui-même à « une expérience inséparable de son risque et de son effectuation » (EV, 55).

À la croisée de la littérature, de la philosophie, de l’esthétique et des *Visual Studies*, ce numéro d’*Études françaises* réunit des contributeurs dans une perspective résolument interdisciplinaire : des philosophes, des écrivains, des historiens de l’art, qui sont également pour plusieurs des commissaires d’expositions et critiques d’art, ce qui ajoute aux réflexions proposées ici une dimension institutionnelle sur l’art et son « marché ». Explorant de nouvelles poétiques de l’*ekphrasis*, il présente une ouverture en forme de triptyque, sinon de polylogue, avec les trois textes de Jean-Luc Nancy, Hélène Cixous et Georges Didi-Huberman, qui devraient, idéalement, être lus simultanément plutôt que successivement, comme les y contraint la forme du livre. Chacun va en effet au cœur de la question de manière à la fois intime et poétique, recourant à des formes d’écriture (fragments, notes, lettre) non sans résonance quant à leur approche respective de la question ainsi « aperçue », pour emprunter au titre suggestif de Didi-Huberman, plutôt que

44. Hélène Cixous décrit – c’est-à-dire écrit « *de près de très près, par le détail* » – elle aussi cette trahison des yeux qui altère l’« antique fonction de reconnaissance » : « Mais que se passe-t-il quand on voit qu’on voit sans voir, sans voir ce qu’on voit, en se voyant sans voir, en se voyant pris à ne plus savoir qui ou quoi on, cependant, “voit”, car ce n’est pas que je sois aveugle (ce qui m’arrive souvent et autrement) c’est que mes yeux n’arrivent pas à me rapporter à l’esprit, à la langue, ce qu’ils voient là, voilà que mes yeux sont sans voix. » (Hélène Cixous, *Luc Tuymans. Relevé de la mort*, p. 45 et p. 9.)

seulement vue et décrite. Il est d'ailleurs significatif que plusieurs contributeurs du numéro aient choisi la voie plus libre de l'essai pour traiter des divers aspects de cette pratique, tant du côté des penseurs qui l'ont transformée que des artistes contemporains qui la réfléchissent à leur manière depuis leur médium propre, dessin, peinture ou photographie.

Rappelant le récit de Pline l'Ancien qui met en scène la naissance de l'*ekphrasis* par accident (le peintre insatisfait de sa toile jetant littéralement l'éponge et obtenant de la sorte la vérité que son savoir-faire trop appliqué lui dérobait), récit relayé à la Renaissance par Botticelli et Léonard de Vinci puis au xx^e siècle par André Breton, François-Marc Gagnon s'interroge sur l'*ekphrasis* dans le contexte de la peinture automatisée, notamment celle de Jean-Paul Riopelle, lorsque l'œuvre d'art n'est plus soumise à l'intention, ni à une quelconque finalité. Que devient l'*ekphrasis* quand la description du tableau ne dépeint plus l'intention du peintre? Que sera désormais la visée du discours sur l'œuvre? L'historien de l'art donne pour symptôme l'hésitation de Borduas au sujet du titre à donner au tableau, mais surtout il examine la notion de «hasard total» relancée par Riopelle qui intègre dans l'acte même de peindre un aveuglement volontaire.

Abordant la question sous l'angle de la représentation et de l'émancipation du langage vis-à-vis des choses, Joana Masó insiste sur la mise à distance de la «critique textualiste» et de «l'impérialisme du discours» à l'endroit de l'œuvre d'art pour souligner, à partir des réflexions de Derrida et de Deleuze, comment l'art et l'écriture opposent justement une «résistance à l'éloignement du monde». Si l'œuvre est création d'un monde, elle établit également des liens entre les choses et ces mondes artistique et littéraire, ce que révèlent différentes scènes de l'art formant autant de «relais culturels», de *La botte d'asperges* (1880) de Manet, à Zola et à la *Recherche* de Proust, puis à l'installation de Hans Haacke, *Manet-Projekt'74*, qui expose comme semblables le «créateur-producteur et ses propriétaires-acheteurs». Joana Masó montre ensuite comment Derrida pense, dès le dispositif troué de *La carte postale* (dont elle considère le texte entier comme une immense *ekphrasis* de l'image découverte par le philosophe à la Bibliothèque bodléienne d'Oxford), ce système de relais où les représentations verbales se substituent à d'autres représentations culturelles, ou sont remplacées par elles.

Isabelle Décarie s'intéresse également à la crise de la représentation, cette fois du point de vue de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman

(qui nous offre, en ouverture du numéro, plusieurs fragments de ses carnets où il a consigné, au fil des ans, toute une série d'observations au sujet des choses aperçues dans les tableaux de toutes époques, énigmes fascinantes qui rompent avec les conventions du voir et du dire, et provoquent parfois ce qu'il nomme fortement des « extases de phrases »). Isabelle Décarie s'intéresse à la manière dont les travaux de Didi-Huberman, en s'appuyant à la fois sur la psychanalyse, la pensée de Walter Benjamin et celle d'Aby Warburg, expérimentent le trouble suscité par l'œuvre d'art. Affranchi de la stricte visée de la description pour atteindre à la dimension du témoignage, l'acte de connaissance – de reconnaissance – intimé par l'œuvre d'art le pousse à s'aventurer au-delà des cadres discursifs préexistants et à ouvrir « *sa langue à l'aspect, c'est-à-dire au temps, à la modalisation, à la variation, à l'instabilité (donc à l'impureté du discours lui-même)* » (EV, 64). Tout comme l'écriture de Derrida, lui aussi sensible aux voix et aux mots qu'il entend dans le tableau, celle de Didi-Huberman est aimantée par la sonorité de vocables qu'il transpose dans sa description ouvertement interprétative en de « petits éclats phoniques », des allitérations, des « éclairs heuristiques », selon l'heureuse expression d'Isabelle Décarie.

Cette transformation au contact de l'œuvre d'art se fait particulièrement sensible dans le texte de Jean-Luc Nancy qui, dans une suite de fragments touchant diverses modalités de l'image (peinture, dessin, photographie), entremêle résolument réflexion et mise en acte performative. Nancy propose d'entrée de jeu une définition de l'*ekphrasis* comme « parole issue de l'œuvre » et se met à l'écoute de ce que chaque image singulière donne à voir. De manière non concertée et d'autant plus intéressante, son approche apparaît comme une réponse anticipée au texte de Federico Ferrari, avec qui le philosophe a cosigné plusieurs ouvrages. Dans son article, Ferrari s'attache en effet à la question de l'image qui les a retenus tous les deux, insistant sur leur désir d'écrire non pas *sur* les images mais *avec* ou *à partir* d'elles : ni théorie, ni schéma, ni appareil conceptuel, écrit-il, mais une commune exposition aux images. Se demandant de nouveau ce qu'est une image et ce que serait un « regard pensant », Ferrari revient au texte canonique d'Erwin Panofsky qui élaborait dans ses *Essais d'iconologie* (1939) une lecture symptomale, inconsciente, « profonde » de l'œuvre d'art. Ce moment d'ouverture devait toutefois rapidement se refermer dans les strictes limites disciplinaires de l'histoire de l'art, Panofsky renonçant à son intuition pour faire de l'iconologie une science des images

dénuée de « tout subjectivisme descriptif ». Or c'est précisément cet accès au sens que le travail de Nancy cerne dans les images à travers l'évidence (c'est le sens latin de l'*ekphrasis*) « de quelque chose qui n'est jamais donné, mais qui vient à la présence », qui existe dans l'acte même de venir. L'énigme de l'image n'a pas pour autant à voir avec des significations celées dans une profondeur cachée, mais affleure à sa surface même. L'*ekphrasis* n'est plus seulement une traduction allégorique, mais une transformation qui « permet de voir la chose avec les yeux de la pensée », où l'image, définie en termes de force, d'intensité, de décharge d'énergie, se fait « hétérogenèse de la pensée », écrit Ferrari. Dans ce *passage à l'acte* en voie de réalisation, entre puissance et actualité, il s'agit dès lors, en exerçant radicalement une pratique iconographique, de « s'exposer à la question même de la pensée ». Dans son texte simplement intitulé « *Ekphrasis* », Nancy en donne cinq exemples éloquentes, de Dürer à Rothko, sans oublier le passage à l'*ekphrasis*, figure faisant à son tour passer la pensée en image, en l'occurrence le dessin qu'offre ici, tout particulièrement pour ce texte et cette livraison, son ami, le peintre François Martin, avec qui Nancy a cosigné de nombreux ouvrages⁴⁵.

Deux textes s'intéressent tout particulièrement à l'image photographique. Dans « Passages d'innocence », Silvana Carotenuto propose une traversée de plusieurs textes consacrés par Derrida à cet art, de « Les morts de Roland Barthes » (1981) où il réfléchit sur *La chambre claire* et le deuil, à sa « Lecture » (1985) de *Droit de regards*, en passant par « *Aletheia* » (1993), *Demeure, Athènes* (1996) et les fragments accompagnant les photographies de Frédéric Brenner dans *Diaspora. Terres natales de l'exil* (2003). Silvana Carotenuto identifie plusieurs motifs de la lecture derridienne de l'image photographique, en insistant sur sa manière caractéristique de faire « la sourde oreille, première condition d'accès à ces images⁴⁶ » et sa réponse oblique à la triple injonction – *attestation, contestation, protestation* – que l'image lui transmet. Si Derrida résiste à la description et à l'*ekphrasis* proprement dite, mais s'avance néanmoins vers l'image « sans voir », « sans savoir » et « sans

45. Cf., entre autres projets, *Poncifs* (1977), *La mise en train de la peinture* (1988), *NIUM* (1993), François Martin. *Le soleil se couche, moi aussi*, 1. sep. 1995 – 31 août 1997 (1999), « Face au pré » et « Taureau Totem » (2004), *Fr. Martin* (2005), *Trop. Jean-Luc Nancy, avec François Martin et Rodolphe Burger* (2005), *La Dame d'Elche* (2010) et *Natures mortes. Douze variations* (2014).

46. Jacques Derrida, « Lecture », dans Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards. Roman-photo*, Paris, Minuit, 1985, p. xxx.

pouvoir», c'est que l'œuvre n'est pas seulement pour lui visible ou à voir mais plus fondamentalement le lieu d'«une autre expérience de la différence⁴⁷». «S'il y a un art de la photographie [...], il est là, écrit-il. Il ne suspend pas la référence, il éloigne indéfiniment un certain type de réalité, celle du référent *perceptible*. Il donne droit à l'autre, il ouvre l'incertitude infinie du rapport au tout autre, ce rapport sans rapport⁴⁸.»

Reprenant la définition phénoménologique de la photographie comme écriture de la lumière, Philip Armstrong interroge pour sa part les conditions de l'acte photographique «à l'état naissant» en termes d'espace, de contact, de «touche» – un processus plutôt qu'une substance mettant au foyer de l'objectif «la matière, l'inscription, l'existence, l'exposition». S'inspirant des propositions de Nancy dans *Ego sum* au sujet de l'appareil buccal qui est aussi le lieu de la parole et de l'érotisme, il commente ici une série de photographies intitulée *Face to Face* de l'artiste Ann Hamilton, qui poursuit dans ce travail une exploration poussée de la bouche. Reprenant l'analogie entre la caverne de Platon et la chambre noire de la photographie, Armstrong décrit différents modes d'espacement (aperture, hiatus, écartement, *gloss/glose*) enregistrés dans ces photographies qui donnent à voir l'ouverture littérale de la bouche, métonymique de toutes les autres, et une énonciation en train de se dire, voire de se proclamer.

Jean-Michel Rabaté explore quant à lui la question de l'*ekphrasis* sonore et prend son point de départ dans une expression idiomatique qui retient l'attention de Derrida au sujet de l'œuvre d'art : «par-dessus le marché». Par-dessus ou dessous (Isabelle Décarie note également cet intérêt de Derrida pour les dessous de l'art) : l'expression, déjà présente en 1975 dans son texte consacré à Adami, «+ R (par-dessus le marché)», revient dans son échange avec l'artiste coréenne Soun-Gui Kim en 2002 : «comment l'art ou des œuvres d'art peuvent-elles, en quelque sorte, tout en obéissant apparemment à la loi du marché, faire autre chose, ou détourner les lois du marché, ou excéder les lois du marché?», demande Derrida, opposant à l'homogénéité du marché «global» de l'art le travail singulier de l'artiste, qui ne peut ni s'y conformer ni s'y soustraire. Mais comment penser la différence au sein de cette universalité qui l'efface? La discussion s'engage ici au sujet de la pratique de John Cage, et d'un certain silence, présent au cœur de la

47. Jacques Derrida, «Penser à ne pas voir», dans *Penser à ne pas voir*, p. 77.

48. Jacques Derrida, «Lecture», dans Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, p. xxxv.

parole tout aussi bien, qui dans l'art continue à garder le silence. Comme le remarque Rabaté, c'est précisément ce « par-dessus le marché » qui vient alors « condenser le performatif linguistique » pour Derrida, l'événement de l'œuvre passant outre au descriptif et au constatif. Rabaté suit à la trace cette *ekphrasis* performative à la fois dans la pratique des *Empty Words* de Cage et, de manière plus surprenante, dans la lecture que fait Paul de Man de Rousseau qui, moins essentialiste qu'il y paraît, vide le signe de « son effet de présence pour insister sur un jeu de relations entre les signes » et se révèle ainsi déjà sensible à ce paradoxe du silence impossible et d'une musique autre.

Enfin, dans la section intitulée « Envois », deux textes brefs attestent la portée énigmatique de l'image et de l'écriture qui s'en approche. Dans le premier de ces « Envois », Ginette Michaud et Tristan Rodriguez font état d'une expérience étrange liée à l'écriture d'une *ekphrasis* d'un tableau de Rembrandt puis à la découverte à retardement d'une photographie de Jacques Derrida, présentant une ressemblance formelle aussi troublante qu'indécidable avec cet autoportrait tardif du peintre. Dans son texte qui prend la forme d'une lettre sur le vif, Hélène Cixous relance encore la question en soulignant les limites proprement infinies de la question de l'*ekphrasis* pour elle, qui voit écriture et dessin comme des « semblables poétiques⁴⁹ » et dit d'« écrire-ou-dessiner », en un seul trait d'union divisé, que « ce sont souvent jumelles aventures⁵⁰ ». « Jamais devant un tableau je ne me trouve en train de disserter : devant un tableau, je réagis » : « profondément *émue*, [...] affectée et bien sûr je ne sais absolument pas pourquoi. C'est là que ma pensée commence à cheminer vers l'écriture⁵¹ », souligne l'écrivaine, qui ne veut pas tant parler du tableau que « de [s]on aventure, de l'aventure du tableau, de [s]on aller-à-la-rencontre d'une chose dite tableau⁵² ». C'est cette rencontre forte qu'elle évoque dans cette lettre, tout comme dans celle adressée à Adel Abdessemed qui ouvre ce numéro, où elle médite sur le double sacrifice d'Abraham/Isaac à partir de l'interprétation qu'en donne l'artiste dans sa récente suite de dessins à la pierre noire et sa sculpture faite de milliers de lames de bistouri. Comme tous les artistes – peintres, sculpteurs, musiciens ou poètes – qui « EKcréent à

49. Hélène Cixous, Prière d'insérer, *Le Tablier de Simon Hantaï*.

50. Hélène Cixous, « Sans Arrêt non État de Dessination non, plutôt : Le Décollage du Bourreau », dans *Peinetures*, p. 34.

51. Hélène Cixous, « Peinetures », dans *Peinetures*, p. 15.

52. Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï*, p. 11.

pleines mains», Cixous affirme qu'elle n'a jamais fait autre chose, dans toute son œuvre de fiction pensante, que cela : eKphraser. K capitale : autre manière de dessiner la lettre, de la hisser, de la hausser d'une tête qui dépasse pour voir le monde comme il est – comme il n'est pas. « Je m'eKphrase chaque fois que je mets la plume [...] sur la page », confie-t-elle, « J'eKphrase comme je respire ». On ne saurait mieux dire.