

L'impropriété du dessin

Lucien Massaert



Éditeur
MSH Paris Nord

Édition électronique

URL : <http://appareil.revues.org/2315>
DOI : 10.4000/appareil.2315
ISSN : 2101-0714

Référence électronique

Lucien Massaert, « L'impropriété du dessin », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 13 juillet 2016, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/2315> ; DOI : 10.4000/appareil.2315

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

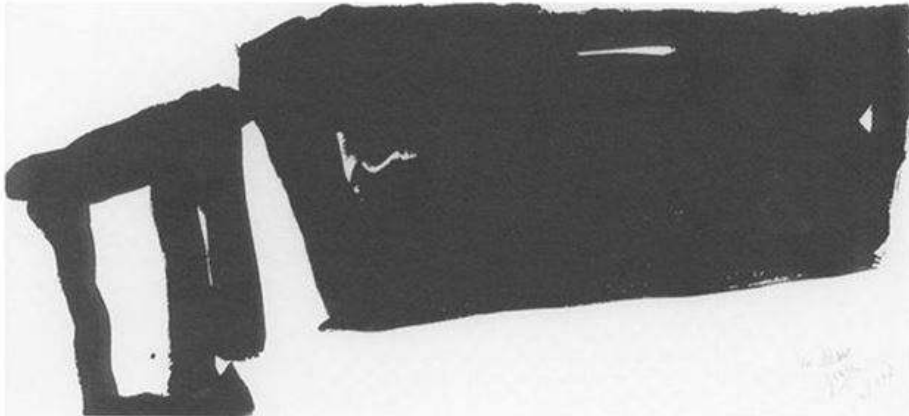
contrat creative commons

L'impropriété du dessin

Lucien Massaert

L'impropriété du dessin

[...] rompant avec une épargne de ce qui subsiste
des signes
[...]
porté à la limite extrême de soi, il peut apparaître
admissible qu'elle se réduise à rien, presque...¹
André du Bouchet



Pierre Tal-Coat, *Les deux pièces*, lavis, 1982-83, 20,2 x 43,5 cm
DR, Galerie Clivages, photographie Jean-Louis Losi

- 1 Depuis nombre d'années, on ne peut que s'étonner de voir les expositions d'art contemporain annoncer la présence d'installations, d'art numérique, de performances et de dessin alors qu'apparaissent bien moins souvent les termes « peinture » et « sculpture ». Le dessin aurait-il certaines caractéristiques communes avec lesdits nouveaux média alors que la peinture et la sculpture seraient devenues choses du passé

sauf à se transformer, s'élargir, se fondre dans l'installation ? Le dessin résisterait-il comme médium autonome, ou au contraire subsisterait-il du fait de sa résistance à la logique conceptuelle du médium ? Voici la question que nous souhaitons soulever au fil des réflexions qui suivent.

- 2 Que l'on nous permette de nous tenir à l'écart de tout ce qui se réclame du propre et de l'essence, fût-ce de l'essence du médium, non qu'il s'agisse de nous réclamer de l'idéologie fort répandue actuellement de l'hybride, du mélange des disciplines, de l'effacement des différences. Pour élucider la relation de la multiplicité des arts à la multiplicité des sens, il ne faut pas en passer nécessairement par le *Gesamtkunstwerk* ou par les pratiques multi-(ou inter-) média, parce que, comme le précise Jean-Luc Nancy, « chaque œuvre est à sa façon une synesthésie² ». Il s'agit pour nous de penser les différences, la non-identité selon une dynamique de rapprochement et d'éloignement, de voisinage et d'extension.
- 3 S'agissant du dessin, serait-il possible de soutenir qu'il échappe tant à la définition dite essentialiste du médium qu'à la propension aujourd'hui fort répandue à le penser comme un champ en extension, colonisant tant les formes et surfaces que les espaces concrets ou virtuels ? S'il ne s'agit pas plus de réduire le dessin au rien d'un trait que d'emprunter une logique totalisatrice ou expansionniste par laquelle il ne pourrait que se dissoudre, peut-on alors imaginer une logique de marge, une place à la fois dans et hors champ de la plasticité, une sorte de degré zéro qui ne doit son existence qu'à être ce qui déjoue les logiques diverses du médium ? Voilà ce que nous voudrions tenter de penser.

Le subjectile

- 4 Sans doute serait-il envisageable de placer aux deux extrémités d'une ligne, d'un spectre, d'une part la peinture la moins dessinée et d'autre part le dessin le moins peint. Le milieu de l'éventail ainsi couvert serait occupé par des œuvres dont le dessin serait souligné de peinture ou dont la peinture serait fortement tributaire du dessin. Mais tout cela n'aurait que peu d'intérêt, le dessin et la peinture se définissant alors mutuellement, l'un comme non-peinture et l'autre comme non-dessin.
- 5 Un travail non négligeable a été accompli par Françoise Viatte et Lizzie Boubli³ en abordant le dessin sous l'angle de la réserve, de l'épargne, du blanc. Pour le dessin, le blanc de la feuille est premier. Le trait et la touche vont lentement voiler, puis creuser cette surface. Le blanc sera gardé en suspens, préservé tout au long de l'opération. Le dessin commence dans le blanc de son support alors que la peinture se termine, s'achève dans l'éclat, dans l'accent lumineux de sa dernière touche de blanc. Il faut noter qu'en pensant le dessin comme une pratique qui fonctionne à rebours de la peinture, ménage des blancs, épargne le blanc initial de la feuille, tant pour découper une silhouette que pour faire respirer un espace, on préserve néanmoins la logique de représentation.
- 6 Jean Clay — dans un texte de 1978, souvent cité et commenté depuis, de la revue de théorie de l'art *Macula* —, fait un pas de plus lorsqu'il attire notre attention sur le moment où les lacunes des dernières œuvres de Cézanne produisent une rupture du mode représentatif, un basculement « sur le versant du manque ». Hors l'économie représentative, la réserve, écrit Jean Clay, fait « à la fois tache et trou » ; elle ouvre un « lieu aporétique », d'où son effet médusant. La réserve n'arrive finalement jamais à jouer simplement le jeu de l'accent lumineux du blanc en peinture. Elle n'arrive jamais à atteindre ce plus de lumière parce qu'elle serait plutôt un « rien⁴ ».

- 7 Le médium du dessin n'est pas la charge pigmentaire et son excipient cosmétique, mais le papier dans sa façon d'accueillir et transformer le dépôt plastique. Nous sommes amenés à penser que l'appareil du dessin est situé dans son support, son subjectile⁵ en tant que – au contraire du panneau, du mur ou de la toile tendue – il n'est pas stable mais transformable : pliable, pouvant être arraché ou gratté, prompt à se détendre par vagues lorsqu'il n'est pas humidifié de façon uniforme. Voilà ce qu'il nous faut penser et dont il faut envisager les conséquences. Il ne s'agit pas de réduire le dessin à son support comme Greenberg a pu le faire pour la peinture. Le subjectile n'est pas un « espace idéal [d'] appropriation⁶ ». Comme l'écrit Jean-Louis Déotte, le papier échappe « à la condition de simple matériau⁷ ».
- 8 C'est une réécriture de l'histoire de l'art du XX^e siècle que Jean Clay propose en démontrant que la modernité s'énonce « de Cézanne à Ryman, art de transposer dans le champ de la peinture les propriétés du dessin » (« La peinture en charpie », p 168). La modernité quitterait la surface *projective* de la peinture pour la surface *inductive* du dessin. On peut interpréter le projectif comme instance de l'image et l'inductif comme remontée d'indices et effets de « contexture » du support. Le dessin pourrait ainsi être compris comme « le retour critique qui s'opère [...] du champ d'inscription sur l'inscrit » (*ibid.*), ou, dit autrement, comme le retour des virtualités du subjectile sur la délinéation des figures. Nous assisterions ainsi au renversement d'une convention du dessin comme outil préparatoire, et donc marginal, en cela même qui devient le moteur de transformation de la pratique plasticienne.
- 9 Comment rendre compte de cette logique des dessins de Seurat qui ne sont pas les rendus ou modelés de la lumière et de l'ombre par le crayon Conté sur la feuille, mais la montée de l'excès du grain du papier qui, par sa trop forte prégnance, vient défaire la représentation ? Jean Clay note, dès le dernier tiers du XIX^e siècle, les indices d'un « soulèvement du “fond” » dans les œuvres de Degas et Manet ou au tournant du siècle chez Vuillard ou Matisse. Il parle du dessin comme « retour critique [...] du champ d'inscription sur l'inscrit et sur le scripteur » (*ibid.*). Il faudra suivre ces effets sur l'inscrit – ce qui s'inscrit n'est plus de la même teneur –, tout en ne perdant pas de vue les conséquences sur notre conception du sujet peintre (et/ou spectateur) qui n'en reste(nt) pas indemne.
- 10 Depuis les productions du minimalisme, plus rien n'irait de soi : support, nature des instruments, format, pigment... ce qui pouvait sembler donné, appareillé est dorénavant envisagé comme décision de l'artiste et fait partie du projet, du programme de l'œuvre, de ce qui va remonter, faire retour au fil des gestes ultérieurs. C'est un corps non interrogé, un en-deçà de l'œuvre qui « est soumis à l'épreuve d'une excorporation » (« La peinture en charpie », p. 167), d'une mise à découvert et d'une mise en œuvre ou d'une mise à l'épreuve. La séquence de l'œuvre est à approcher depuis cet en-deçà que constituent les formants jusqu'à cet au-delà que sont les « instances culturelles, économiques, institutionnelles, politiques » (*ibid.*, p. 177).
- 11 Clay ne vise pas « une couche originelle, humus où se localiserait la vérité substantielle de l'art, d'un art dont on aurait à la fin touché le fond, le *gesso* » (*ibid.*, p. 170) mais se propose de construire une alternative tant à l'analyse « moderniste », au modèle déductif de Clement Greenberg qu'aux acteurs et thuriféraires de Support-Surface. Il ne s'agit donc pas de substituer un essentialisme à un autre ou de proposer une téléologie de remplacement.

- 12 On peut concevoir cette approche du dessin par le subjectile comme une approche technique à condition de voir que l'opération de l'œuvre, sa technicité « c'est, comme l'écrit Nancy, aussi bien le "désœuvrement" de l'œuvre⁸ ». Le passage de la série parallèle de la forme à la série perpendiculaire de l'épaisseur a pour conséquence, comme vient de le montrer ci-dessus Jean Clay, qu'il n'y a plus ni actif, ni passif : le support lui aussi est agissant et le sujet peintre à son tour pâtit de ses effets.
- 13 Si tout comme l'écran, la toile est lieu de projection et d'assurance pour le sujet, en revanche, le papier en sa fragilité devient lieu par excellence de l'accident, lieu d'« ébranlement du sujet peignant qui perd, dans le procès où il s'investit, sa position de maîtrise » (*ibid.*, p. 184). De la Renaissance au XVIII^e siècle, s'est construit le paradigme d'un sujet plein du fait de l'identification imaginaire où l'image de peinture a tenu son rôle (voir Port-Royal). Cette assurance, aussitôt acquise, vacille. L'« avènement interstitiel du blanc » défait la confiance et les certitudes offertes par l'image et « fait du subjectile l'instance où le sujet plein se déprend et s'ajoute » (*ibid.*, p. 167⁹). Le statut de neutralité de la toile pour la peinture n'est pas de mise en dessin pour le papier. Le support du dessin n'est pas une surface d'inscription. L'« assomption du subjectile », l'émergence des dessous de l'œuvre, ce dessous constitue assurément un tout autre fond que celui qui donne consistance à la perspective. L'événement vient de l'autre, l'autre non-appropriable en tant qu'il me surprend par-dessous.

Le fond

- 14 Le tracé vise, écrit Derrida, à prendre un statut de contour, entre le dedans et le dehors d'une figure, il se rapporte à lui-même en se divisant. Si le trait distingue la figure du fond ou d'une autre figure, il n'appartient ni à l'un, ni à l'autre, soit à l'un et à l'autre pour faire apparaître « ce qu'il espace » et qui « ne lui appartient pas », interrompant toute identification. Le dessin fait signe vers cette limite, ce seuil. « Rien n'appartient au trait, donc au dessin et à la pensée du dessin, pas même sa propre "trace"¹⁰ ». Éliane Escoubas, lisant en parallèle *Mémoire d'aveugle* et *La voix et le phénomène*, note que « l'aveugle est celui qui va avancer et nous faire avancer dans la critique de la philosophie de la présence¹¹ ».
- 15 Notre intérêt pour l'art doit, selon Nancy, s'arrêter à son opération, c'est-à-dire à sa technique. La technicité, « ce n'est pas d'abord les procédés, les instruments et les calculs », mais, comme rappelé plus haut, « c'est aussi bien le "désœuvrement" de l'œuvre, ce qui la met hors de soi ». Comme le dit Nancy de la technique elle-même, le dessin met en évidence « la déshérence de l'origine [...], l'exposition à un manque de sol et de fondement¹² »
- 16 Mais il ne suffit pas de noter le redoublement de la ligne – contour de l'objet ou limite d'avec l'espace, espacement, ou encore ligne comprise, absorbée dans ce qui fait fond –, le retrait du trait ou encore l'effacement de la trace. Tout comme la logique de la réserve mentionnée plus haut, ceci ne nous garantit en rien que ne soit laissée en place une certaine économie de la représentation si le dessin n'opérait pas dans un même mouvement la déstabilisation des instances par ailleurs réglées du support et du fond.
- 17 Le subjectile, pas plus que la trace, n'est donné, n'est premier. Le dessin, écrit Philippe-Alain Michaud, « porte toujours la trace de la construction de sa surface », il « construit un lieu¹³ ». Il n'y a pas d'espace préexistant du dessin, sa surface n'est pas préexistante,

elle est à construire. La matérialité de la feuille de papier ne dit rien de cette surface, de cet espace ou de ce lieu si ce n'est dans le cadre des présupposés euclidiens qui gouvernent nos modes de pensée, dans l'espace des coordonnées et de la mesure qui nous semblent constituer l'espace « naturel ».

- 18 Didier Vaudène, qui interroge la question de la trace dans la perspective de l'élaboration théorique, nous permet d'entrevoir la question des rapports trace/fond autrement qu'en termes de simple *Gestalt*. Il introduit un dédoublement par ce qu'il nomme le « glissement fond/fond » dans une étroite proximité avec l'élaboration derridienne. Interroger la question de la trace demande que l'on interroge dans le même mouvement celle du fond.
- 19 Selon notre perception la plus immédiate, une trace est ce « qui vient perturber, modifier, transformer ou occulter plus ou moins complètement un fond » ; elle est ce qui se détache sur un fond¹⁴. Le fond est identifiable par sa régularité, sa texture, etc. que la trace vient rompre. À mieux considérer la situation, le *fond* peut être regardé comme l'« alentour de la trace », mais également « comme le fond qu'il y aurait eu, au même endroit, si la trace n'avait pas eu lieu » (L'œil de la structure, p. 81). Habituellement, ces deux acceptions sont superposées : il y a confusion « entre le fond comme alentour et le fond sans trace ». Ce qu'il y aurait de fond *sous* la trace, ou ce qu'il y aurait comme fond si la trace n'avait pas eu lieu, cela n'est par définition pas visible, mais de surcroît jamais interrogé. En toute logique, « fond » et « trace » sont supposés donnés, simplement perceptibles en leur régularité, présents en leurs identités et leurs différences, chacun identifiable comme tel et c'est ainsi que le fond est conçu comme support et enfin que les concepts de fond et de support restent confondus.
- 20 Le support serait ainsi la « différence supplémentaire¹⁵ » qui vient vicarier, suppléer la présence de la représentation en tant que celle-ci est toujours travaillée par un manque, par un manque de support, ou par le support comme manque ou comme absent. On pourrait dire alors qu'il n'y a pas dessin lorsque le tracé se détache comme signe sur le blanc de la page, de même qu'il n'y a pas cette consistance/inconsistance de dessin lorsque la complémentarité se joue pour produire une complétude vide/plein, noir/blanc. Seul ce moment d'indécidabilité du support quant à son statut ni fond ni blanc peut indiquer que le dessin a lieu. Méduse n'est pas représentation mais effroi dans « l'effondement¹⁶ ».
- 21 Pour Derrida, le subjectile « ne saurait se laisser représenter », « il reste étranger à l'espace de représentation », il n'a « d'autre consistance que celle de l'entre-deux ». Étant donné qu'il y a « toujours une couche de plus », le subjectile sera conçu comme couches de couches qui « ne se laissent pas totaliser dans l'unité systématique d'un terrain, elles n'ont pas de support final sur lequel reposer en ordre. Elles ne forment pas un sens¹⁷ ».
- 22 On retrouve cette teneur philosophique dans la poésie d'André du Bouchet, par exemple lorsque, tout comme Derrida, il pointe la différance qui travaille le support :
- le support qui ne se laissera pas représenter.
[...]
deux fois pour ce support traduit par le vide
[...]
un espacement,
découvrant le support nu, a pu combler.
l'espacement comme papier.
[...]
un dédoublement du support
dans l'attente de l'intervalle figure¹⁸.

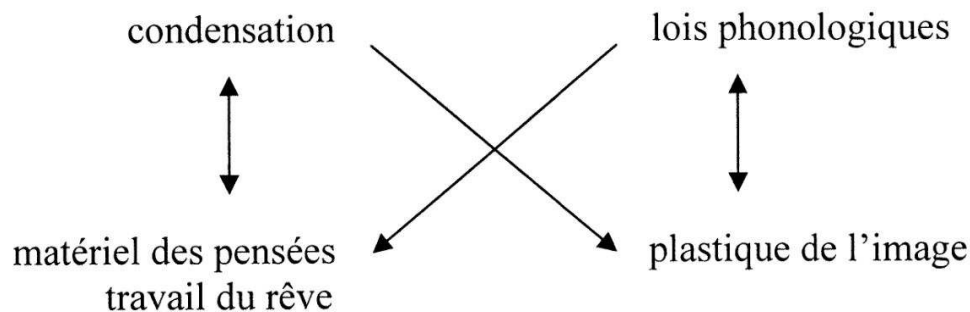
- 23 Entrevoir, comme le fait Didier Vaudène, « l'impossibilité du “fond avec trace” et du “fond sans trace” » (phénoménalement inaccessible) fait que la trace – tout comme le fond – n'est plus « perceptible comme telle ». On ne peut percevoir qu'un seul terme à la fois ; l'autre demande à être reconstruit. La trace, tout comme le fond, deviennent donc objets de pensée et non plus seulement objets de perception. À présent, pour qu'il y ait « trace phénoménale », il faut qu'elle soit « toujours déjà *trace* de la trace non phénoménale » (« L'œil de la structure », p. 84). La trace se conçoit alors comme différence ; différence non phénoménale. Il n'y a plus de présence de la trace, d'accès direct, de manifestation, de trace *unaire* prise dans le jeu présence/absence, de donation spontanée, d'accomplissement. On voit ainsi que la définition commune du dessin par le constat du non-recouvrement total du support est remise en cause, vu que ce qui se joue n'est plus la réserve du fond, mais son dédoublement. Et tout comme Didier Vaudène a mis au jour un « glissement fond/fond », il faut à présent penser un « glissement trace/trace » comme béance, cicatrice de l'inscription (*ibid.*, p. 85).
- 24 On peut alors, en lieu et place de l'opposition binaire trace/fond, tenter de penser « des objets composites » (*loc. cit.*), un dessin du retrait, de l'effacement, du rien d'un trait, du blanc, d'un signe le « plus “pauvre” possible » (*ibid.*, p. 80), d'une tache, d'une marque, d'une éraflure. Comment penser le trait suivant l'hypothèse qu'il postule dans le même temps que son tracé, son retrait, son effacement ? Le dessin refuse ainsi, ce que l'art semble ne plus pouvoir être aujourd'hui : célébration, commémoration, mausolée, monumentalité, assurance, et Derrida d'ajouter que ce trait « en tant que soustrait ou en retrait » non seulement résiste à l'espace public, à la publicité du politique, mais constitue, produit « un déplacement du politique¹⁹ ».
- 25 Le trait à la fois joint, attire, « rapporte (*bezieht*) », avoisine, approche, est « traction d'un geste » (*Bezug*) et « Riss, tracement de frayage qui incise, déchire, marque l'écart [...] est une coupe », « entame », « trace en ouvrant²⁰ ». Cette double disposition du trait fait que dans le même mouvement il coupe, écarte et rapproche, rassemble. Toute identité d'un dessus, d'un dessous ou d'un « entre » se trouve subvertie. Nous ne distinguerons plus « un trait qui les attire [les contraires] vers la provenance de leur unité à partir d'un fond uni [...] plan fondamental, projet, dessein, esquisse²¹ » ou encore « profil essentiel, schéma, projection ». « Le trait de l'entame [son inscription] *n'arrive qu'à s'effacer*²² ». Le refus, la défaite du support, du fond, de l'assise, de l'origine ont comme corollaire leur remontée de couche en couche, leur insistance jusqu'à saillir comme des temps de déplacement dans le processus.
- 26 Peut-on séparer la question du médium de celle du signe, de la traduction, du caractère médiatisé ou transitif ? Le médium serait nécessairement second, support de quelque chose, canal de transmission. Cela vaut également pour le médium compris comme milieu environnant et façon de percevoir. Alors, si le dessin n'est que le fond qui remonte, qui remonte pour lui-même, en tant que lui-même, il ne peut être le médium de rien, le médium pour rien. C'est pourquoi le dessin comme tel n'est pas assignable. N'entreraient donc pas dans ce domaine du dessin les opérations plastiques au service d'une cause, celle de l'image, de la représentation ou même au service d'elles-mêmes lorsque le tracé par exemple se veut la justification de sa propre opération. Nul au-delà ni en-deçà, nulle place privilégiée pour le dessin ; seulement une place autre à partir de laquelle on pourrait toujours interroger tout système de places.

- 27 Paraphrasant Jean-François Courtine qui parle du propre de l'homme, nous pourrions écrire que le propre du dessin serait son « impropriété irréductible et radicale qui le rapporte toujours à ce qui n'est pas lui²³ », cette impropriété du dessin renvoyant à l'impropriété de son auteur et de son spectateur. Concevoir le dessin comme lieu sans lieu propre, comme ce qui ne s'identifie pas ou comme ce qui échapperait à l'identification doit nous mener à voir ce que le dessin implique pour une pensée du médium et pour une pensée des appareils et des dispositifs. S'agit-il d'élargir la pensée du médium, ou bien le dessin, depuis sa position de marge, viendrait-il questionner la possibilité même d'une pensée du médium ?
- 28 Le détour que fait Nancy par l'analyse phénoménologique du toucher pour ensuite penser la touche et l'interruption nous semble particulièrement fertile. Ce toucher qui « se sent sentir » se doit de recourir à l'interruption, à l'intervalle pour « sentir ce qui fait sentir²⁴ » tout comme le subjectile se doit d'interrompre son toucher d'avec le trait, la trace, l'empreinte pour produire ce que Nancy appelle « la différence singulière d'une touche²⁵ ».

Blanc silence

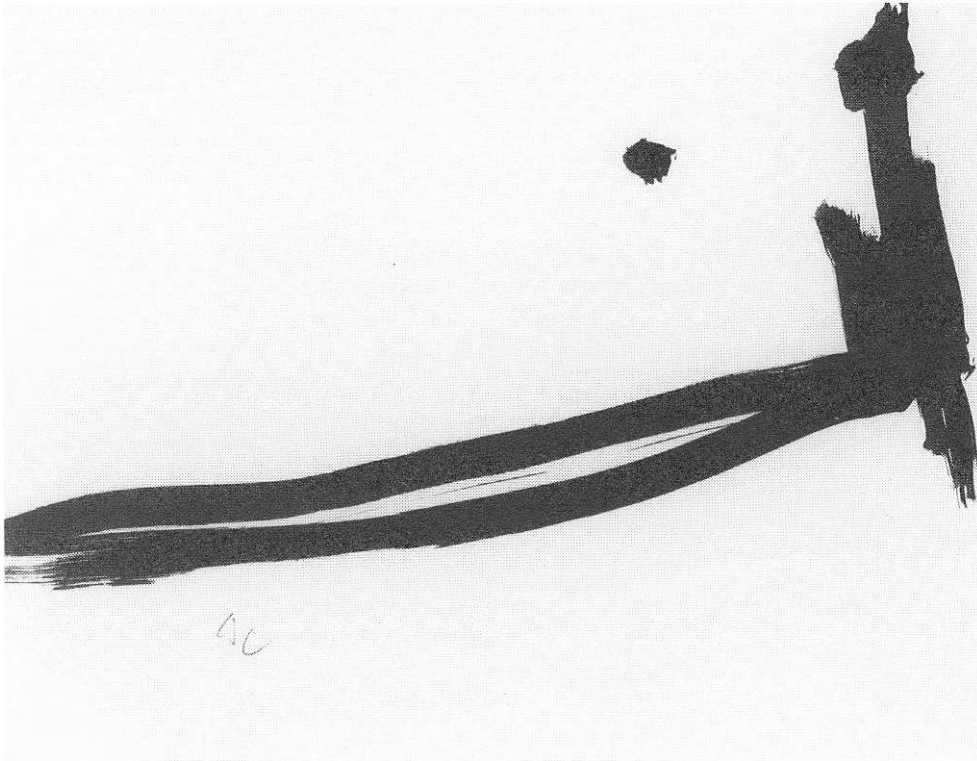
- 29 On ne peut que noter, si pas déplorer, que ce qui se réclame de la nouveauté fait, bien souvent, l'impasse sur des avancées critiques qui semblaient avoir transformé définitivement le champ de la pensée et constituer des avancées sans retour en arrière possible. Le retour du thématique dans la pensée de l'art fait l'impasse sur les questions du « pli » et du « blanc » dont Derrida a relevé les effets dans le texte de Mallarmé, impasse sur « cet excès de la syntaxe sur le sens » qu'il avait démontré être soustrait à la saisie, à la maîtrise « comme thèmes ou comme sens²⁶ ». Un retour en arrière serait rendu possible, pour une pensée dite postmoderne, en affirmant que, la chose une fois dite, on peut tourner la page. La position moderniste demande que l'on tente, malgré les difficultés que cela pose, d'avancer. Elle implique la nécessité de poursuivre l'exploration, d'en tirer les conséquences.
- 30 Le géométral qui se dérobe, ce nouveau paradigme initié dès la fin du XIX^e siècle, réclame que l'on ne vienne pas glisser dans le dispositif un praticable de remplacement. Rien ne vient à proprement parler remplacer l'assise perspectiviste ; il nous faut travailler sur un sol qui définitivement manque :
- 31 La première leçon que retient Kracauer de son observation lucide et passionnée du monde moderne, c'est que nous vivons dans la déliaison, et que le premier geste d'une perception juste de ce monde consiste à accepter cet état de fait, désormais inéluctable²⁷.
- 32 De manière donc à pousser plus avant la réflexion, il faut noter que, dans le dessin, la procédure de la réserve ne se limite pas à l'opération technique de l'épargne des blancs. C'est le dessin lui-même qui se réserve au travers de la réserve de son support/fond. L'approche que nous propose Pierre Férida prend son départ dans l'analyse « de l'image telle qu'elle se donne dans le rêve » : « éléments de contenu qui se comportent comme des images » et qui sont considérés par Freud comme seuls « caractéristiques du rêve²⁸ ». Cette approche est également celle de Philippe-Alain Michaud dans le catalogue et l'exposition *Comme le rêve le dessin*. Au « travail du rêve » répond une réflexion sur le « travail du dessin » et sa « puissance de transformation²⁹ ».

- 33 « Le dessin est témoignage de l'acte de dessiner comme le rêve de celui de rêver : le sujet agissant qui se profile dans ce témoignage ressemble au sujet contrarié dont Descartes avait fait l'expérience nocturne, un sujet soumis à la toute-puissance de l'ailleurs et de l'Autre, et à qui s'imposent dans la formation des représentations, au lieu des idéaux de clarté et de distinction, les contre-valeurs négatives de l'obscurité et de la confusion »³⁰.
- 34 Faut-il voir plus qu'une variation parmi d'autres sur les possibilités d'aborder les arts par les voies de la psychanalyse dans l'article de Pierre Fédida et dans l'ouvrage/catalogue de Philippe-Alain Michaud publié douze ans plus tard ? Y aurait-il plus qu'une affinité de circonstance entre la possibilité d'aborder les logiques du dessin et la compréhension du statut des images de rêve ? Pourrions-nous espérer trouver dans ce croisement une possibilité d'élucidation quelque peu consistante, si ce n'est décisive ?
- 35 On sait, depuis Freud, que l'inconscient ne connaît pas les principes d'identité et de non-contradiction. Ce serait même la caractéristique la plus marquante de son fonctionnement. Du fait de cette mise à l'écart des relations logiques, la « figurabilité sensible a-logique et a-grammaticale » permet à l'image, écrit Fédida, d'« effectuer une surface du fond » (« Le souffle indistinct de l'image », p. 31 puis p. 30). À l'opposé de l'image forme, de l'image *Gestalt* se situerait « un état où les images ne sont pas encore fixées – un champ de transformations généralisées³¹ » écrit Philippe-Alain Michaud.
- 36 La « figuration du travail du rêve » (« Le souffle indistinct de l'image », p. 30) nous propose une théorie de l'image, non pas une théorie préconstituée, mais un processus de formation (*Bildung*), processus « en tant qu'il engendre ses objets "conceptuels" » (*ibid.*, p. 33). La « condensation subie par le matériel des pensées durant le travail du rêve » recoupe « la plastique de l'image du rêve [qui obéit en retour] à des lois phonologiques » (*ibid.*, p. 31). Chiasme que nous pouvons écrire :



- 37 Si le rêve ouvre l'accès à une théorie de l'image, c'est dans la mesure où il y a une « plastique de l'image du rêve » et une équivoque « a-grammaticale » (*loc. cit.*) du langage des images, ainsi le rêve peut se supporter du fond des images comme l'image est traversée par l'a-logicité du rêve. Nous devons ce chiasme à ce « genre image » mouvant, évanescent, qui « interdit toute assignation » (*ibid.*, p. 36), toute identification, traductibilité ou transparence : une image au premier abord indéchiffrable, « comme un souffle indistinct » qui vient « trouble[r] le représentable » (*ibid.*, p. 30) et ce non pas du fait d'un obscur hermétisme, mais par une équivoque, une étrangeté, une trop « évidente clarté » (*ibid.* p. 31).
- 38 L'on nous permettra de choisir les dessins de Tal-Coat pour leur donner une valeur de paradigme tout comme Derrida l'aura fait des « dessins d'aveugle ». Nous ne séparerons pas cette valeur paradigmatique de celle que nous voulons attribuer à l'écriture de du Bouchet³². On ne peut séparer les deux œuvres tant s'y jouent la complicité et le compagnonnage. Si les dessins de Tal-Coat peuvent jouer ce rôle, c'est dû, selon nous, à la

retenue qui est la leur, à l'exigence qu'ils démontrent³³ et qui permet de les placer comme à la pointe d'un faisceau de déclinaisons qui conduiraient vers plus de systématisme chez Pierrette Bloch et la filiation minimaliste, ou vers Degottex et Marfaing et leurs emprunts orientalistes ou gestuels, ou encore vers Wols et l'effervescence surréaliste. Tout l'éventail des déclinaisons du dessin pourrait ainsi se déployer, les dessins de Tal-Coat gardant toujours une singularité qui ne permet que difficilement de voir ce qui pourrait venir se placer en amont de leur irréductibilité.



Pierre Tal-Coat, lavis sur papier, 1882-83, 50 x 65 cm
D.R., Galerie Clivages, photographie Jean-Louis Losi

- 39 On aura trop vite conclu que l'articulation de la vue et de la langue se ferait de manière telle que les mots prendraient en charge ce que l'image ne pourrait exhiber et à l'inverse que l'image présenterait ce que les mots ne peuvent énoncer. En rester à cette simple opposition ou complémentarité laisserait échapper la chose même de l'art et produirait en quelque sorte une forclusion autistique ou tautologique de l'image. Il ne convient pas plus de simplement tenir « la parole pour partie prenante de l'image » (*ibid.*, p. 36). Fédida propose d'entendre que le *silence* n'est pas le *mutisme* de l'image (*ibid.*, p. 32). L'exclusion mutuelle de l'image et du langage, « l'obscurité de l'ombre de l'image sur sa parole [ne peut] se résoudre que par [le] silence du *blanc* » (*ibid.*, p. 34). Recoupant l'aire du voir et l'aire du dire, on pourra avancer que le vide est à la spatialisation ce que le souffle est à la parole, mais également que le vide accueille la parole comme le silence permet ce qui donne lieu.
- 40 Cet être poétique du dessin analysé par Fédida n'est-il qu'un cas particulier de ce que Nancy présente comme la « subsumption permanente des arts sous la "poésie"³⁴ » ? Le concept de cette dépendance reste tributaire d'une interprétation philosophique de l'art alors que le dessin (redoublement de la trace et du subjectile) où la trace s'enlève sur un

non-fond constitue pour Fédida la marque de la poésie elle-même tout comme, à l'inverse, la configuration poétique s'énonce et se dessine.

- 41 La poésie c'est le langage porté à la limite. « Il n'y a pas une poésie qui ne se porte sur l'extrémité de sa propre interruption [...] où le sens se demande à lui-même sa propre condition de production [...], tendu vers sa propre activité³⁵ ». La poésie ne se contente pas de présenter un Sens aux sens ou de donner un sens au monde. Elle désarticule bien plutôt notre outil d'accès au monde : le langage, pour y ménager un accès différent³⁶. Réduire le devenir poésie de l'art au moment historique du romantisme tente de réduire la portée de ce moment, tente d'en faire une chose du passé alors que le romantisme nous a ainsi légué une tâche dont la dimension éthique interdit de la penser comme simple chose acquise ou achevée une fois pour toutes.
- 42 Avec Hegel, le « concept » d'art serait « désormais autonome, exposé comme le détachement même », « Hegel délivre l'art pour lui-même³⁷ ». Mais ne doit-on constater qu'au contraire de son concept, l'art se trouverait lui aujourd'hui de plus en plus lié jusqu'à devenir manifestes, archives, témoignages, documents voire simplement valeur financière. Seul le dessin, un certain dessin, se détache, se délie.
- 43 L'infime est toujours menacé par le grandiloquent, le ténu n'a que peu de chances d'être entendu face au monumental, l'« unique trait de pinceau » se doit pourtant de résister au *Gesamtkunstwerk*. « Car toute chose originelle, écrit Hölderlin, [...] apparaît non pas dans sa force originelle, mais plutôt dans sa faiblesse³⁸ ». Au temps des effets spéciaux présents de façon synchronique aux quatre coins de la toile, au temps où tout se doit d'en passer par la numérisation, quel est le statut d'un subjectile fragile effleuré comme par accident d'un trait de pinceau habité par le doute ? La pratique du dessin est-elle devenue anachronique, si ce n'est tout simplement sans objet ou désuète ? Peut-on encore vouloir accorder quelque valeur à cette trace par délégation, à la marque singulière d'une main d'aujourd'hui, identique à celle qui nous émeut lorsqu'elle nous parvient comme témoignage des temps premiers sur une paroi de grotte ?
- 44 Le blanc que Fédida interroge ne concerne pas la donnée prosaïque du fond blanc du support, mais « l'arrière-fond du silence de l'indistinct » (*ibid.*, p. 36), cela qui se tient « à l'orée de la parole en son imprononçable » (*ibid.*, p. 31). Cette pauvreté ne se veut pas sublime. Elle ne transgresse pas ce que la peinture aurait de prosaïque. Son obstination à refuser la grandeur n'a rien d'héroïque. Simple, elle est prête à payer le prix de son dénuement. C'est là sa dimension éthique ou si l'on préfère, politique. La résistance de son peu à dire, sa retenue lui fait espérer échapper à la nécessité d'occuper une place, un terrain qui n'est pas le sien. Le dessin étant déjà défini comme autre que soi, il n'y a, comme on sait, rien à espérer d'un appel à un autre de l'autre.
- 45 Pour avoir accès au dessin comme réserve « en son fond blanc », il faut échapper à l'enfermement dans l'image, à sa capture ou son effet hypnotique (*ibid.*, p. 47). Pour que le fond se manifeste, il faut que le signe soit insignifiant³⁹. Le dessin demande à être abordé « comme en un rêve », pour que lui soient ainsi accordées sa logique de transposition, sa fantasmagorie, sa figurabilité. L'« assomption du subjectile » de Jean Clay ou son « insurrection » chez Fédida constituent la possibilité de sa « puissance de figuration » et son « essentielle altérité ». Le support est « support de l'autre » (*ibid.*, p. 44). N'importe plus mon activité intentionnelle projetée sur un support neutre, mais, écrit Philippe-Alain Michaud, le retour vers une « zone indistincte » : le dessin « ne renvoie pas à un sujet constitué qui s'exprimerait ouvertement en lui et le conduirait vers un point de réalisation préalablement assigné⁴⁰ ». Mon action ne porte plus au jour un trait ou une

figure dans un face-à-face, mais fait se lever une « géologie de la surface » (*ibid.*, p. 46), une tectonique des couches à partir d'un support d'altérité. La surface *inductive* du dessin laisse venir au jour les potentialités de figuration du support lui-même. Au carrefour de l'insurrection du subjectile, de la montée du fond et du silence du *blanc*, le dessin serait-il ce lieu du système des arts, des disciplines, de la pensée du médium qui induit leur ouverture, comme une case vide qui vient introduire du jeu dans le système, où à la fois le système se défait mais dans le même temps se reconstitue et permet son évolution ? Didier Vaudène écrira que nous assistons à l'« éclatement constitutif du champ médiateur – *hypokeimenon* – où chaque objet apparent particulier est comme une sorte d'*éclat* de ce "réfèrent ultime qu'il n'y a pas" » (« L'œil de la structure », p. 80).

BIBLIOGRAPHIE

- Bouchet André du, *Peinture*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1983
- Bouchet André du, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972
- Bouchet André du, *Une tache*, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 1988
- Clay Jean, « La peinture en charpie », *Macula* 3-4, 1978
- Courtine Jean-François, « Relève et répétition », dans *Heidegger et la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1990
- Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1981
- Déotte Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007
- Derrida Jacques, « Le retrait de la métaphore », dans *Psyché*, Galilée, 1987
- Derrida Jacques, *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972
- Derrida Jacques, *La voix et le phénomène* (1967), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993
- Derrida Jacques, *Mémoire d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990
- Derrida Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La Différence, 2013
- Escoubas Éliane, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de métaphysique et de morale*, « Derrida », Paris, PUF, janvier 2007
- Fédida Pierre, « Le souffle indistinct de l'image », *La Part de l'Œil* n° 9, 1993
- Fédida Pierre, *Le site de l'étranger*, Paris, PUF, 1995
- Flecniaska Jean-Louis, *Le collage et après*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Hegel Friedrich, *Esthétique IV*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009
- Hölderlin Friedrich, « La signification des tragédies », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967
- Maldiney Henri, *Aux déserts que l'histoire accable*, Montolieu, Deyrolle, 1996

- Michaud Philippe-Alain, *Comme le rêve le dessin*, Musée du Louvre, Centre Pompidou, 2005
- Nancy Jean-Luc, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993
- Nancy Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994
- Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003
- Richir Luc, « Lire Descartes comme un cauchemar... », *La Part de l'Œil* n° 5, 1989
- Thévenin Paule, Derrida Jacques, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986
- Vaudène Didier, « Ineffa[ça]ble, in[aper]çu », dans *Psychanalyse et réforme de l'entendement*, Actes du colloque d'Ivry (janvier 1995) organisé avec le Collège international de philosophie, Paris, Lysimaque, 1997
- Vaudène Didier, « L'œil de la structure », dans Jean-Pierre Marcos (dir.), *La lettre et le lieu. Présence du modèle et action de la structure en psychanalyse (Freud et Lacan)*, Paris, Kimé, 2006
- Vaudène Didier, « La tache blanche », *Césure*, n° 7, « L'Impensé, la trace », 1994
- Viatte Françoise et Boubli Lizzie, *Réserves, les suspens du dessin*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1995

NOTES

1. André du Bouchet, « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 101.
2. Jean-Luc Nancy, « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? », dans *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 58.
3. Françoise Viatte et Lizzie Boubli, *Réserves, les suspens du dessin*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1995.
4. Jean Clay, « La peinture en charpie », *Macula* 3-4, 1978, p. 168 et 181.
5. Pour ce qui précède la fin du XIX^e siècle, nous suivrons Jean-Louis Déotte lorsqu'il affirme que « le dessin a été appareillé par l'imposition destinale de la perspective ». Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 15.
6. Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 83.
7. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, op. cit., p. 17.
8. Jean-Luc Nancy, « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? », op. cit., p. 66.
9. Pour ce qui concerne ce statut du subjectile, on se reportera également au dossier « Ouvrir le support » du volume 20 de *La Part de l'Œil*, 2004-2005.
10. Jacques Derrida, *Mémoire d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 58.
11. Éliane Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de métaphysique et de morale*, « Derrida », Paris, PUF, janvier 2007, p. 52 et 49.
12. Jean-Luc Nancy, « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? », op. cit., p. 66 et 50.
13. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, Musée du Louvre, Centre Pompidou, 2005, p. 12.
14. Didier Vaudène, « L'œil de la structure », dans Jean-Pierre Marcos (dir.), *La lettre et le lieu. Présence du modèle et action de la structure en psychanalyse (Freud et Lacan)*, Paris, Kimé, 2006, p. 80. Du même auteur et dans le droit fil de ces questions on lira « Ineffa[ça]ble, in[aper]çu », dans *Psychanalyse et réforme de l'entendement*, Actes du colloque d'Ivry (janvier 1995) organisé avec le Collège international de philosophie, Paris, Lysimaque, 1997, p. 281-299 ainsi que « La tache blanche », *Césure*, n° 7, « L'Impensé, la trace », 1994.

15. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène* (1967), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 98.
16. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1981, p. 92. Sans doute ne faut-il pas insister davantage sur ce passage bien connu : « On dirait que le fond monte à la surface, sans cesser d'être fond. Il y a du cruel, et même du monstrueux, de part et d'autre dans cette lutte [...] Pour produire un monstre, c'est une pauvre recette d'entasser des déterminations hétéroclites ou de surdéterminer l'animal. Il vaut mieux faire monter le fond, et dissoudre la forme », *Ibid.*, p. 43-44.
17. Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », dans Paule Thévenin, Jacques Derrida, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 60 et 105.
18. André du Bouchet, « Aveuglement peinture », dans *Une tache*, Fontfroide le Haut, éd. Fata Morgana, 1988, non paginé. Il s'agit de l'édition légèrement modifiée du texte publié en 1987 dans *La Part de l'Œil* n° 3, dossier « Arts plastiques : questions au langage » sous le titre « Matière de l'interlocuteur » (titre qui sera repris par l'auteur pour un ensemble de textes différents parus aux éditions Fata Morgana en 1992), ces extraits aux pages 68, 84 et 87.
19. Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », *Annali* 2005/1, Fondazione europea del disegno, Bruno Mondadori, p. 72, repris dans Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La Différence, 2013, p. 78.
20. Jacques Derrida, « Le retrait de la métaphore », dans *Psyché*, Galilée, 1987, p. 86 à 90.
21. *Ibid.*, p. 91.
22. *Ibid.*, p. 88-89.
23. Jean-François Courtine, « Relève et répétition », dans *Heidegger et la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1990, p. 101.
24. Jean-Luc Nancy, « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? », *op. cit.*, p. 35.
25. *Ibid.*, p. 38.
26. Jacques Derrida, « La double séance », dans *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 261 et 276.
27. Daniel Payot, « Construction et vérité : les raisons du montage », dans Jean-Louis Fleckniaska, *Le collage et après*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 121.
28. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, G.W.B., p. 52, cité par Pierre Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », *La Part de l'Œil* n° 9, 1993, p. 29 (repris dans Pierre Fédida, *Le site de l'étranger*, Paris, PUF, 1995). Les termes soulignés le sont dans le texte de Fédida. On peut trouver des échos à cette approche de Fédida dans l'article de Seiji Marukawa, « Philippe Jaccottet : le souffle et le chant de l'absence », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, Presses de l'Université de Montréal, p. 91-109
29. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, *op. cit.*, p. 10.
30. *Ibid.*, p. 15. Pour ces rapprochements entre histoire de l'art et psychanalyse, Philippe-Alain Michaud s'autorise des voies tracées précédemment parmi d'autres par Daniel Arasse et Louis Marin. Voir *ibid.* notes 24 et 34, p. 16 et 18. En ce qui concerne Descartes et le rêve, voir également Luc Richir, « Lire Descartes comme un cauchemar... », *La Part de l'Œil* n° 5, 1989, p. 201-216.
31. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, *op. cit.*, p. 16.
32. Pierre Fédida cite très longuement André du Bouchet (*Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972 et *Peinture*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1983) pour « cet étai réciproque de la blancheur, du support, de l'aire, de la figure » (SII 40). Il faudrait préciser tout ce que ce texte de Fédida doit à l'œuvre de du Bouchet.
33. Dans son texte « Présence et absence dans l'art de Tal-Coat » du catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste au Grand Palais en 1976, Henry Maldiney écrit : « Le style de ces dessins n'a pas d'analogue. Il serait temps de commencer à s'apercevoir que Tal-Coat compte parmi les quelques très grands dessinateurs de l'histoire – desquels ne sont pas des artistes plus célèbres, dont le geste complaisant à sa propre trace est d'avance habitué à soi » (p. 10). Texte repris dans l'ouvrage qui reprend l'ensemble de ses études consacrées à Tal-Coat : *Aux déserts que l'histoire accable*, Montolieu, Deyrolle Éditeur, 1996, citation p. 117.
34. Jean-Luc Nancy, « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? », *op. cit.*, p. 55.

35. *Ibid.*, p. 53 et 55.

36. Jean-Luc Nancy, « La jeune fille qui succède aux Muses », dans *Les Muses*, *op. cit.*, p. 76 sq., Friedrich Hegel, *Esthétique IV*, Paris, coll. « Champs, éd. Flammarion », 2009 p. 18-19.

37. Jean-Luc Nancy, « L'art, fragment », dans *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 199 et 198.

38. Friedrich Hölderlin, « La signification des tragédies », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 644.

39. « Si le signe en soi est posé comme insignifiant = 0, l'originel, le fond [...] peut également se manifester ». *Idem.*

40. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, *op. cit.*, p. 16.

RÉSUMÉS

Le dessin résisterait-il comme médium autonome, ou au contraire subsisterait-il du fait de sa résistance à la logique conceptuelle du médium ? Se tenant à l'écart d'une logique du propre et de l'essence, ce texte tente de penser les différences, la non-identité selon une dynamique de rapprochement et d'éloignement, de voisinage et d'extension. Le dessin pourrait-il échapper tant à la définition dite essentialiste du médium qu'à la propension, aujourd'hui fort répandue, à se penser comme un champ en extension ? Selon une triple boucle, selon un mouvement en spirale, le texte articule trois temps successifs de désappropriation, d'écart pris avec la pensée représentative et l'identification :

- Jean-Clay élabore une pensée du subjectile comme le non-appropriable du fond qui remonte ;
- chez Jacques Derrida, la prise en compte de l'absence ou du manque de sol et de fondement produit la déstabilisation des instances réglées du support et du trait sur le mode de leur dédoublement et d'une béance de l'inscription ;
- pour Pierre Férida et Philippe-Alain Michaud le rêve ouvre l'accès à une théorie de l'image à partir d'une plasticité de l'image du rêve et une équivoque a-grammaticale du langage des images. Cette poétique du dessin permet de rapporter le vide à la spatialisation comme le souffle se rapporte à la parole et donne place à l'imprononçable, au rien, au dénuement, à l'indistinct. Au carrefour de l'insurrection du subjectile, de la montée du fond et du silence du *blanc*, l'impropriété du dessin s'avance comme ce qui échappe à l'identification. Il serait ce lieu du système des arts, des disciplines, de la pensée du médium qui induit leur ouverture, où à la fois le système se défait mais dans le même temps se reconstitue et permet son évolution. Could it be that drawing resists as an autonomous medium, or on the contrary that it remains because of its resistance to the conceptual logic of the medium? Standing on the sidelines of a logic of the proper and the essence, this text tries to think differences, non-identity as a dynamics of closeness and distance, neighbourhood and extension. Could drawing escape both the supposedly essentialist definition of the medium and the propensity, widespread today, to think itself as an extended field? Following a triple loop, in spiral motion, the text articulates three successive times of disappropriation, of swerving from representative thought and identification:

- Jean Clay develops a thought of the substrate (subjectile) as the non-appropriable ground that rises;
- in Jacques Derrida, the taking into account of the absence or the lack of ground and foundation produces the destabilisation of the settled instances of the support and the trace in the mode of their duplication and of a gap in inscription;

- for Pierre Férida and Philippe-Alain Michaud dreams open access to a theory of the image starting from a plasticity of the dream image and an a-grammatical equivocity of the language of images. This poetics of drawing makes it possible to relate the void to spatialisation as the breath relates to speech, and makes space for the unpronounceable, for nothingness, for deprivation, for the indistinct.

At the crossroads of the insurrection of the substrate (subjectile), the rise of the ground and the silence of the white, the impropriety of drawing moves forward as what eludes identification. This might be the place in the arts system, in disciplines, in the thinking of the medium that induces their opening, where the system is both undone but at the same time restored, allowing for its evolution.

INDEX

Mots-clés : médium, dessin, support, subjectile, poétique, fond, blanc, silence

AUTEUR

LUCIEN MASSAERT

Lucien Massaert a étudié le dessin et la peinture murale à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il a été titulaire de l'atelier de dessin à la même Académie jusqu'en 2015. Outre plusieurs articles parus dans la revue *La Part de l'Œil*, il a notamment publié : « L'art, sujet à (de l') enseignement », dans *L'art au regard de la phénoménologie*, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Philosophica », 1994 ; « Un rien inaperçu », dans *L'image récalcitrante*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001 ; « L'objet peinture », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese* n° 41 automne 2001, Università di Bologna ; « Einstein/Braque : de la projection imaginaire à la structure subjective », dans *Carl Einstein : Art et politique dans les années 30*, Fink-Verlag, München, 2006 ; « No círculo da abjeção », *Revista-Valise* v. 4, n.° 8, 2014, PPGAV-UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Ses recherches concernent principalement une tentative d'élaboration d'une théorie structurale des arts plastiques au départ notamment des œuvres de Greimas, Jean Petitot et François Wahl. Il est cofondateur avec Luc Richir de la revue *La Part de l'Œil*.