

Échelle du corps : la question du contour
Scale of the Body : the Question of the Contour
La medida del cuerpo: la cuestión del contorno

Alain Milon

Number 50, Spring 2011

L'art post-humain. Corps, technoscience et société

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005982ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005982ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Milon, A. (2011). Échelle du corps : la question du contour. *Cahiers de recherche sociologique*, (50), 159–181. <https://doi.org/10.7202/1005982ar>

Article abstract

This article aims at studying the way contemporary art analyzes the body through the issue of the outline. The issue is to demonstrate that the outline of the body is neither the perimeter nor the threshold determining a frontier between the outside and the inside. By refusing to circumscribe the body, the outline proposes a different space called « incirconscrit » by Michaux. Serra, Giacometti, Klee's works are opportunities to question the power of the outline that refuses to delimitate space and poses itself as the scale of its surroundings. The outline of the body does not let us « dream the line ». Contrariwise, when incorporating it, it proposes a critical distance, a scale to measure itself. It is that specific distance that Merleau-Ponty questions in *Le Visible et l'invisible* as he puts into perspective Michaux's poetry and Klee's painting.

Échelle du corps : la question du contour

ALAIN MILON

C'est moins la manière dont l'art contemporain utilise l'être humain qui va nous intéresser ici que sa capacité à définir différemment le contour de son corps. La question abordée ne sera donc pas celle des formes nouvelles que le corps peut prendre, ni de savoir si le corps peut être un support artistique, encore moins de savoir si l'art contemporain est un prolongement du corps ou si le dispositif technologique, qu'il soit installation ou performance, est à lui seul une expression artistique. Le problème est plutôt de réfléchir sur la capacité du contour à être autre chose qu'une frontière ou une limite ; trouver finalement l'échelle de son contour, une échelle à la mesure de ce que l'art contemporain cherche à exprimer pour questionner le périmètre du corps. L'art contemporain fait-il exploser le contour pour proposer un autre corps ? Autrement dit, quelle forme d'expression artistique aujourd'hui pour quel regard sur le corps, mais surtout quelle échelle pour quel corps ?

Cette question du contour s'articulera autour d'une analyse critique du travail du sculpteur contemporain Richard Serra même si ce choix peut paraître paradoxal dans la mesure où les corps sont absents de ses œuvres, hormis par les déambulations qu'elles provoquent. Mais la déambulation inscrite dans les installations de Serra est-elle assez puissante pour proposer un contour *hors limite* avec le renversement d'échelle qui l'accompagne ?

Pour répondre à cette question, il convient d'abord de clarifier deux points. Le premier porte sur le contour du corps : le contour est-il un péri-

mètre? Et le deuxième concerne le lien entre la déambulation et le contour, autrement dit qu'est-ce que le contour et la déambulation « contournent »?

La question du contour

Pourquoi interroger le contour pour questionner le corps puisque cette notion semble évidente: le contour circonscrit-il le corps à son enveloppe? En fait, en interrogeant le contour, on pose finalement la question de la réalité et de l'identité du corps plutôt que celle de sa représentation. Se demander si le contour est un périmètre, une frontière, un seuil ou une limite entre un intérieur et un extérieur, c'est déjà reconnaître ses lacunes en cantonnant le corps à sa figuration: la plasticité de la statuaire grecque par exemple. Par contre, interroger l'échelle du corps pour comprendre les raisons pour lesquelles le contour n'est ni un seuil, ni une frontière, ni une limite mais un *espace incirconscrit* que nous définirons plus loin, semble plus intéressant.

Le contour n'est ni dans le contournement ni dans l'évitement. C'est plutôt une autre façon de se demander si des corps circonscrits par leur enveloppe sont encore des corps; le véritable contour s'affirmant comme ce qui permet de «laisser rêver une ligne¹» pour reprendre l'expression de Michaux. Le contour devenant ligne s'affirme finalement dans un refus du seuil des choses. Le corps aujourd'hui paraît ne plus être à la mesure des contours qu'il dessine, qu'ils soient ceux de son apparence physique ou de ses prolongements virtuels et technologiques. Le contour est moins dans ses motifs d'exposition que dans ses interrogations sur la nature et la valeur de l'échelle de ce qu'il mesure.

Hegel, dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*², envisage le contour d'un territoire de deux manières. Ou bien le contour devient l'endroit où cesse le lieu, la terre s'arrêtant là où la mer commence: l'intérieur se distingue alors de l'extérieur en l'excluant comme en témoigne la tradition chinoise avec sa culture de la frontière franche et définitive (la muraille de Chine par exemple). Ou bien le contour s'envisage comme un prolongement du lieu, la mer prolongeant la terre: l'intérieur complète en fait l'extérieur comme c'est le cas avec la Hollande qui finit par se séparer de la terre pour créer son propre territoire. Mais le problème de cette alternative tient au fait que le contour se trouve encore réduit à un rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Au contraire, le contour, lorsqu'il est dessiné par l'espace incirconscrit, n'a plus rien à voir avec la frontière ou la limite. Il dépasse l'occupation territoriale.

1. Henri Michaux, *Cœuvres complètes. T. II. Passages*, Paris, Gallimard, 2001, p. 362.

2. G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 1946.

Pour appréhender cet espace, il faut d'abord accepter que la géographie aille au-delà d'une simple lecture spatiale et reconnaître que la question de l'espace est indissociable de la question de l'emplacement, question elle-même liée à celle de l'espacement. Ce cheminement de l'espace à l'espacement s'inscrit en fait dans une réflexion plus large sur la notion de relation. G. Simmel le montre bien dans son chapitre « L'Espace et les organisations spatiales de la société » de son ouvrage *Sociologie*³ quand il définit la frontière comme un espace de socialisation qui met en place des processus de sociabilité. La frontière n'est pas un fait spatial avec des conséquences sociologiques, mais un fait sociologique qui « prend » une forme spatiale. Le territoire se lit désormais, non plus à partir de l'échelle de sa localisation ou de sa position, mais à partir de celle que son flux engendre. L'espace n'existe pas comme une forme *a priori* de la sensibilité ou alors ce n'est qu'une hypothèse d'école. En se construisant, il rend compte d'un espacement dont la première vertu est d'être un *espace incirconscrit* pour reprendre la formule d'Henri Michaux⁴.

Dans son petit poème en prose *Entre ciel et terre*, H. Michaux propose d'appréhender le territoire, non pas comme quelque chose dans l'espace – un objet – ou quelque chose de l'espace – un attribut –, mais comme quelque chose d'incirconscrit – ses interstices. Cet espace incirconscrit est un espace de la distance critique dépassant autant la localisation que l'étendue, et c'est la modulation engendrée par cet emplacement qui donne vie à l'espace incirconscrit de cette géographie incertaine :

Quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas. Loin d'être un individu chargé d'os, de muscles, de chair, d'organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement⁵.

Tout chez Michaux renvoie à cet espace, non seulement dans ses poèmes ou dans ses textes en prose, mais aussi dans ses peintures. Cet espace est un espace de la relation dans lequel il n'y a aucune place pour l'étendue ou la localisation, tout juste une marge pour l'interstice. L'espace incirconscrit ne signifie pas espace infini, mais impossibilité de circonscrire la chose à une étendue. Le lieu de l'incirconscrit est un lieu d'incertitude dans lequel la question n'est pas celle de la frontière entre un intérieur et un extérieur, encore moins de savoir si le corps est *dans* ou *hors de* l'espace. La question est

3. Georg Simmel, *Sociologie*, Paris, PUF, 1999, chap. 9: « L'espace et les organisations spatiales de la société », p. 599-684.

4. Il est amusant de voir à quel point, quand on met les textes en correspondance, la conférence de Michel Foucault: « Des espaces autres » (1967) s'imprègne de cette figure de l'espace incirconscrit de Michaux.

5. Henri Michaux, *Œuvres complètes. T. II. La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 2001, p. 194.

plutôt d'accepter que ce qui importe finalement ce n'est pas voir ou être vu mais sortir de son enveloppe.

À partir d'un tel espace incirconscrit, le contour s'affirme alors comme le refus d'un seuil. En réagissant aux peintures de Klee, Michaux, dans *Aventures de lignes*, creuse la nature de cet espace si singulier. En parlant des lignes qu'il voit dans les toiles du peintre, il écrit :

Celles qui, au rebours des maniaques du contenant, vase, forme, mont modelé du corps, vêtements, peau des choses (lui déteste cela), cherchent loin du volume, loin des centres, un centre tout de même, un centre moins évident, mais qui davantage soit le maître du mécanisme, l'enchanteur caché⁶.

La ligne ne sert pas à démarquer un côté d'un autre ; elle ne localise pas un objet comme elle ne détoure pas une enveloppe. La ligne sert en réalité à crever l'enveloppe, « la peau des choses » pour reprendre l'expression de Michaux. L'errance de la ligne confirme sa folie, la folie d'une chose qui ne peut plus supporter ce que sa définition géométrique en fait. Qu'est-ce qu'une ligne réduite à une infinité de points sinon un instrument de démarcation qui nous rassure sur notre localisation, notre étendue et notre relation à l'autre ! La raison d'être de la ligne est ailleurs, dans la flexion sans doute, et c'est ce que le contour retient.

La flexion de la ligne, qu'elle soit droite, courbe ou brisée, rend caduque la frontière entre la surface et la profondeur. R. M. Rilke se demandait déjà, dans la *Cinquième élégie de Duino* : « Où, où donc est le lieu ? » On pourrait se poser la même question à l'égard de cet espace *indéfini* par les lignes peintes par Klee.

L'espace proposé par le peintre combine différentes passerelles sans que l'on sache très bien si ces lignes peintes ne sont que des instruments de l'espace pour Klee, ou si ce sont elles qui donnent une forme au lieu peint. C'est le sens d'*Équilibre instable*⁸, toile de Klee traduisant ce mélange subtil du solide et du liquide, du végétal et du minéral. Dans ce tableau, Klee impose la ligne comme mesure de l'espace sans jamais préciser l'orientation ou le sens de lecture de la composition. Les flèches semblent proposer une série de passerelles enchevêtrées les unes dans les autres, mais à aucun moment on ne peut distinguer celle qui est à l'origine de l'ensemble. Cette toile mélange lecture horizontale et lecture verticale tout en refusant la moindre échelle de valeur. Seuls des plissements intérieurs déterminent les axes de couleur dominants. Équilibre, déséquilibre, les flèches agissent comme des pôles d'at-

6. Henri Michaux, *Œuvres complètes. T. II. Aventures de lignes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 361.

7. Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino. Sonnets à Orphée*, Paris, Gallimard, 1994.

8. Aquarelle de 34 x 17,5 cm, Kunstmuseum, Berne, 1922, mettant en scène différents blocs de couleur délimités par des flèches horizontales, le tout encadré par deux flèches verticales pour le haut et le bas.

traction qui, tour à tour, incitent le spectateur à se perdre dans des lieux d'équilibres précaires.

A priori, il y a une composition essentielle, celle du sens de lecture apparent que proposent les flèches, mais très vite l'œil est emmené vers les méandres intimes de la toile qui, eux, bouleversent les repères verticaux et horizontaux puisqu'ils n'en proposent aucun. Klee mélange et entremêle tout: le haut, le bas, les longueurs et les hauteurs, les couleurs et les formes, le poids des tons, les plissements et les lignes droites. L'ensemble constitue une composition riche dans la complexité des enchevêtrements tout en restant simple dans les lignes géométriques choisies. Plus qu'instable la composition est frêle, mais c'est là sa force. Tout est flou et sans contour précis, pourtant l'œil voyage et se repère, mais son repérage n'est pas déterminé par des légendes objectives. Il s'agit plutôt d'un cheminement personnel ou, mieux, d'un voyage dans la profondeur des lieux peints. Klee nous plonge dans un espace sans contour, et toute la subtilité de sa composition repose sur les modulations que cet espace suscite. Le territoire de cette géographie si singulière se trouve ainsi libéré des limites de son étendue. Encore faut-il accepter le changement d'échelle que le nouveau contour propose, et interroger le passage de l'espace à l'emplacement, et celui de l'emplacement à l'espacement, mais il interroge surtout la figure de l'espacement comme expression de la modulation.

La modulation

La modulation s'inscrit dans un jeu d'exclusion entre deux mouvements contradictoires, celui de la localisation qu'impose le corpuscule et celui de la relation qu'instaure l'ondulation. Si le corpuscule bouge selon un mouvement cinétique dans un repère fixe. L'onde, elle, se déplace tout en restant immobile. Elle est le repère. Si le corpuscule est dans la modalité (modalité du mouvement), l'onde s'affirme dans l'inflexion (modulation du flux).

La modulation a de nombreuses formes. On la retrouve dans l'expression de la puissance d'existence du *conatus* chez Spinoza par exemple. Dans le système spinoziste, la modalité n'est que l'état que le corps revêt, un attribut qui ignore sa cause⁹. Le conatus au contraire est actuel. Il n'est ni un objectif, ni une obligation morale, encore moins un devenir. Il exprime plu-

.....
9. Le mode chez Spinoza ne se limite pas à la modalité. Dans la tradition scholastique, le mode est un état statique de la substance. Chez Spinoza, il est plutôt une affection de la substance, une affection qui s'inscrit dans le cadre d'une définition génétique au sens où elle est prise dans ce qui advient des choses. Si pour Spinoza la véritable définition est génétique, c'est qu'elle porte en elle la cause suffisante de l'objet. Par exemple, l'amour est la joie accompagnée de sa cause, mais l'amour comme la joie n'existe que dans le mouvement que ces émotions mettent en scène. On retrouve bien la nature première de l'émotion comme mouvement des choses.

tôt ce qui advient des choses. On trouve chez Bacon une expression de ce qui advient des choses.

Sa peinture est une peinture de l'ondulation et non du corpuscule comme le cri est la modulation par excellence de la langue. Bacon ne peint pas des corps désorganisés, des corps faits de chair; il peint une viande qui s'affranchit de la limite entre l'intérieur et l'extérieur. Sa peinture exprime autant le refus de la peau sans chair de *La Déposition de la croix* de Fra Angelico que la chair sans peau de la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt. Elle traduit l'inflexion de la viande plutôt que les limites de la chair humaine. De la même manière, le cri, en interrogeant les limites de la langue, module avec une violence telle qu'il fait exploser le périmètre du mot pour toucher l'être dans ce qu'il a de plus profond¹⁰.

La modulation est surtout un moyen de voir comment le territoire se construit. Le contour d'un territoire comme forme possible de la modulation inscrite dans un temps précis permet, autant au contour de ne pas se limiter au périmètre, qu'au territoire de devenir une expression du temps comme le montre la petite phrase de Proust, petite phrase qui illustre bien, tout au long de la recherche du temps perdu, la véritable nature de la modulation.

La petite phrase de Proust est comme un territoire devenant un temps qui prend la forme de l'espace. Chez lui, le temps du lien définit la fiction du lieu. Il nous plonge dans un temps, celui du château des Guermantes, un temps qui digère l'espace pour dire qu'il n'est pas simplement une succession de durées, mais l'occasion donnée à l'instant de condenser tous les espaces possibles. Le temps de la petite phrase est le lieu du potentiel. C'est un espace de possible, un temps libéré du poids de la succession qui permet à l'espace de se construire dans un tissu de relation. Dans *Du côté de chez Swann*, Proust traduit l'aspect si particulier de ce temps qui prend forme dans l'espace :

... les sortir non plus seulement de l'espace abstrait mais de ce temps imaginé où se situe non pas un seul voyage à la fois mais d'autres simultanés, et sans trop d'émotions puisqu'ils ne sont que possibles. Ce temps qui se refabrique si bien qu'on peut encore le passer dans une ville après qu'on l'a passé dans une autre¹¹.

Avec une telle temporalité, c'est autant le lieu qui s'estompe dans l'instant que la durée qui prend volume et corps dans l'étendue. Comme le montre Proust, une lecture territoriale déterminée par un temps qui prend la forme de l'espace peut être le moyen de différencier un lieu d'un autre, et de saisir la modulation comme un instant de différenciation. Mais pour

10. Alain Milon, *Francis Bacon, l'effroyable viande*, Paris, Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 2008, et *La fêlure du cri*, Paris, Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 2010.

11. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF, 1987, p. 533.

comprendre comment un contour peut rester contour sans être périmètre, il faut revenir à la manière dont la modulation joue avec cet intérieur et cet extérieur du territoire évoqué plus haut.

La modulation permet en fait d'entrer dans l'entre-deux des choses. Elle est entre ciel et mer, entre terre et mer, entre soi et l'autre, entre soi et soi-même. Et c'est bien là le problème ! Nous ne sommes plus dans la modalité, mais dans la modulation. La question n'est pas la place d'un attribut, mais la présence d'une puissance d'existence. Si le noir est un attribut du peintre du dimanche, *l'outre-noir* est la modulation de la peinture de Soulages. L'outre-noir n'est pas l'au-delà du noir, mais le fait que le noir est tantôt en deçà, tantôt par-delà. Comme tel, il n'est jamais réellement la couleur noire. Cet outre-noir de Soulages construit un territoire qui n'a plus besoin des limites que s'imposent les couleurs les unes par rapport aux autres. Il est plutôt ancré dans l'ordre de la modulation au sens où il est autant dans l'intérieur de la couleur (la sensation qu'elle provoque) que dans son extérieur (son spectre lumineux). Ce noir si singulier dépasse en quelque sorte la limite qu'impose le spectre chromatique de chaque couleur. Sa temporalité, l'outre-noir l'exprime dans son refus de la limite.

Mais qu'en est-il du travail sur le contour proposé par Serra ? Est-il seulement capable d'instaurer un véritable renversement d'échelle ?

Le contour de Serra

Si tout le travail de Serra pose explicitement la question du contour, la place du corps par contre est beaucoup moins claire. Il n'y a chez lui aucune utilisation du corps humain comme dispositif, encore moins de représentation du corps. Mais cela ne veut pas dire que le corps est absent, au contraire ! Le corps est essentiel car c'est lui qui donne la mesure du dispositif dès l'instant où il se met en mouvement. Plantées tel quel, les plaques de Serra ne disent rien. Par contre, la déambulation du visiteur permet aux plaques de se relier les unes aux autres. Contrairement à ce qui se passe lorsqu'on regarde une sculpture, on ne regarde pas les dispositifs de Serra selon un point de vue, celui du spectateur qui se promène entre ses tôles. Et cela n'a rien à voir avec la monumentalité de ses installations. Ce n'est pas le point de vue du regardant qui importe ; c'est le déplacement que le dispositif provoque qui devient le point de vue. On ne regarde pas une sculpture de Serra ; on plonge plutôt dans un volume dans lequel on perd ses repères face au contour. Si l'on prend l'une de ses dernières œuvres, *Promenade*, présentée en 2008 au Grand Palais, on comprend mieux le rôle que joue la déambulation dans la construction de l'espace de cette installation.

Promenade est une sculpture composée de 5 plaques d'acier brute de fonderie de 17 m de hauteur, de 4 m de largeur et de 13,8 cm d'épaisseur. Ces plaques sont distantes de 28 m chacune et disposées dans la nef du Grand Palais avec une inclinaison de 1,69°. Le problème n'est pas de savoir si l'espace de la nef occupe celui de *Promenade* ou l'inverse, encore moins de savoir si la monumentalité de la nef comme celle de l'installation de Serra permettent au spectateur de délimiter, dans cet espace public imposant, un espace privé lui permettant d'avoir une relation intime avec l'œuvre du sculpteur. La question n'est pas non plus celle du contour de l'installation quand le contour est le périmètre des plaques. La question est plutôt celle du contour, autant des plaques que celui du spectateur, quand le contour est le résultat d'un « contournement ». Les plaques contournent-elles le corps du spectateur comme le corps du visiteur contourne-t-il les plaques ? Ou n'est-ce pas plutôt dans la déambulation que le contournement rend possible cet espace incirconscrit, autant celui du contour des plaques que celui du spectateur ? Finalement, en contournant les plaques, le visiteur fait-il du contour l'objet ou le sujet de ce qu'il voit, autrement dit quelle est l'échelle de mesure du dispositif ? Est-ce le corps du visiteur ? Est-ce le volume de la nef ? Est-ce la taille de la plaque ? Est-ce l'interconnexion entre le lieu, le visiteur du lieu et le dispositif dans le lieu ? N'est-ce pas plutôt l'échelle que l'interstice du contour du visiteur comme celui de la sculpture engendre ?

Le contournement réussit quand il rend impossible la mesure du périmètre. Faire du contour un filtre, cela revient en fait à le limiter à sa fonction de frontière entre un intérieur et un extérieur. Le contour doit réussir à absorber cette frontière pour rendre impossible la distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Avec Serra, le spectateur-promeneur possède-t-il d'autres dimensions que celles de la relation entre l'échelle de la plaque, sa propre échelle et l'échelle de la nef ?

Le contour interroge en fait le rapport sujet-objet de l'installation par l'absorption qu'il provoque. Comme objet, le contour est à l'échelle du périmètre qu'il circonscrit ; comme sujet, le contour impose au corps sa propre échelle. Dans ce dispositif, le corps du visiteur devient finalement l'acteur d'une scène sur laquelle les sculptures de Serra ne sont pas des éléments de décor, mais le point d'ancrage à partir duquel le corps trouve sa raison d'être. Et c'est là que le contour devient intéressant. Le visiteur ne contourne pas les plaques, comme les plaques ne contournent pas le corps du visiteur. C'est le changement de repère que le contournement provoque qui donne sens au contour des plaques comme à celui du spectateur. En connaissance ou en méconnaissance de cause, Serra réactive la révolution copernicienne de Kant

(pas d'objet pensé sans sujet pensant), en renversant la place du spectateur. Ce n'est pas l'angle de vue du spectateur qui donne à la sculpture sa raison d'être, c'est le mouvement du spectateur dans le dispositif spatial qui permet d'interroger le contour du corps, autant celui de l'œuvre que celui du spectateur. L'appréhension du contour est indissociable de la déambulation, la déambulation fabriquant la scène d'exposition.

L'espace vide de la scène se construit autour des déplacements du visiteur. En se déplaçant, le spectateur interroge la scène qu'il est en train de construire au fur et à mesure de ses déambulations, de la même manière qu'il est questionné sur sa nature de corps par l'emplacement des plaques. Cette double interrogation a pour effet de remettre en cause, autant le contour du propre corps du visiteur que celui de la sculpture de Serra. D'ailleurs, la manière dont il joue avec l'épaisseur, la longueur et la largeur semble, au premier abord, questionner le contour, que ce soit dans l'utilisation de l'horizontalité des plaques (*Tê Tubirangi Contour*, 2000-2002) ou dans celle de leur verticalité (*Promenade*, 2008). Toutefois, en regardant l'ensemble du travail de Serra, on peut se demander s'il réussit à renverser l'échelle du contour, et s'il réussit à en faire l'indice de cet espace incirconscrit.

Serra piégé

Serra semble pris dans le piège de son propre dispositif. Sa lecture «phénoménologique» de l'espace, la place qu'il accorde au spectateur complètement immergé dans la sculpture, le renversement du rapport vu-voyant qu'il annonce, le rôle et l'importance qu'il accorde à la déambulation du visiteur, sont comme les annonces de cette impossibilité à toucher l'espace incirconscrit du contour. Il est d'ailleurs pris dans un double piège, le piège conceptuel lié à sa lecture de Merleau-Ponty, et le piège artistique d'un artiste refusant de franchir le pas de la figuration pour toucher la figure. Il manque finalement la proposition de Merleau-Ponty, à savoir faire du chiasme le «contour» du visible et de l'invisible, et de l'entrelacs «l'enroulement du visible sur le corps voyant¹²».

Concernant le premier piège, Serra va chercher dans le Merleau-Ponty de *La Phénoménologie de la perception*, un appareillage marqué historiquement au risque de s'enfermer dans une lecture rapide de la phénoménologie et de réduire le «retour aux choses elles-mêmes» à un réalisme naïf en oubliant que le voir est un *savoir voir* et un *faire voir*. D'ailleurs, chez Husserl, la conscience phénoménologique comme conscience de quelque chose doit se comprendre comme une méthode pour saisir le changement

12. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1979, p. 191.

radical qu'elle instaure. La réduction transcendantale, l'intentionnalité, l'*époké*, sont des moyens de construire une démarche exclusivement méthodologique pour toucher les choses dans leur essence. Serra oublie, mais on ne peut lui reprocher puisque le Merleau-Ponty plus complexe du *Visible et invisible* et de *L'œil et l'esprit* a été traduit tardivement, la proposition du philosophe d'interroger le «la nature est à l'intérieur» de Cézanne, formule qui est le véritable prisme à partir duquel Merleau-Ponty instaure un lien entre le visible et l'invisible. Cette formule de Cézanne utilisée fréquemment par Merleau-Ponty renvoie, comme un écho, à la lecture de Giacometti faite par Sartre. Dans *Situations IV*, Sartre évoque l'espace inventé par l'artiste en montrant comment ses sculptures créent «le vide à partir du plein¹³».

Le vide «immémorial» évoqué par Sartre rend compte de la capacité des œuvres de Giacometti à prendre possession de l'espace. Par le vide, l'artiste donne à l'espace commun sa véritable échelle. C'est bien le vide qui contient l'espace plein et non l'espace plein qui délimite le vide. L'espace créé par Giacometti est l'intériorisation devenue extériorité invisible. Le vide, qui n'est jamais une absence mais une présence, montre la dérision de l'espace à s'imaginer qu'il est l'échelle des choses. Paradoxalement, avec Giacometti le vide ne détoure même pas l'espace ; il l'absorbe. Giacometti serait-il l'un des premiers artistes modernes à engager une lutte mortelle contre l'espace ? Michaux évoquait déjà dans un texte de 1945, *Combat contre l'espace*, la réticence des peintres en général à violenter l'espace. Ce sont ces mêmes peintres qui, par crainte d'aller au bout de leur travail sur le réel, préfèrent boucher leurs toiles. Même Klee pour Michaux n'échappe pas à la règle, lui qui sera plus tard célébré dans *Aventures de lignes*:

Les plus terroristes des peintres n'osent violenter l'espace. Quand ils s'en occupèrent, ce fut sans s'en rendre compte et plutôt pour le boucher. Dans un tableau cubiste, c'est bien connu, on n'y voit pas à plus de trois mètres. Et même les Klee, quand ils ne sont pas aériens, sont bouchés¹⁴.

Le travail de Giacometti sur l'expression du vide rend compte au contraire de ce combat contre l'espace, combat que Serra refuse d'engager.

La démarche de Serra est à l'opposé de celle de Giacometti sans que la question de la monumentalité y soit pour quelque chose. En jouant avec les grandes dimensions, il pense créer un effet de masse et résoudre la question du contour à celle de son périmètre, comme si le volume pouvait à lui seul casser la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Giacometti, lui, travaille sur un autre registre, celui de l'intériorité de la forme, l'intériorité devenant cette extériorité invisible, autrement dit le moment où le vide fait de la forme une

13. Jean-Paul Sartre, *Situations IV*. «Les peintures de Giacometti», Paris, Gallimard, 1964, p. 351.

14. H. Michaux, *Œuvres complètes. T. II. Combat contre l'espace*, Paris, Gallimard, 2001, p. 310.

possibilité de contour plus qu'une frontière. Sa sculpture de 1934, *Mains tenant le vide* (connue aussi sous le titre, *Objet invisible*), est un bel exemple de l'impression qu'il réussit à créer au-delà du jeu de mots sur *maintenant le vide*. Dans une lettre de 1947 à Pierre Matisse, Giacometti écrit: «La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe¹⁵.»

Lorsque le plein occupe le vide, le contour devient un périmètre à partir duquel les objets prennent une place les uns par rapport aux autres selon un repère et une échelle qui ne leur appartiennent pas. Lorsque le vide donne au plein sa mesure et son échelle, l'intériorité plonge l'extériorité dans une invisibilité. La forme alors se défait de son contour comme limite pour devenir, non pas un contenant, mais l'expression modulante des choses. Le vide chez lui est si puissant qu'il réussit à nous faire oublier la présence des objets. Sans que cela soit une carence ou un manque, il reste *l'expression profonde de la fonction plus que celle de la matière*. Des *Mains tenant le vide*, on n'attend pas la venue d'un objet que ces mains pourraient accueillir, ni l'échelle de mesure qu'elles définissent, mais plutôt l'occasion de réfléchir pour savoir qui, de l'objet à venir ou des mains en attente, contient l'autre. D'ailleurs, y a-t-il seulement à instaurer une distinction entre le contenu et le contenant semble nous dire Giacometti? C'est aussi une belle occasion sans doute de casser le rythme rassurant de l'espace contenant et des choses contenues.

À la différence de Giacometti, Serra semble hésiter à rompre l'harmonie apparente qui règne entre l'espace et ce qu'il contient. La mesure et l'échelle qui l'accompagne restent déterminées par la matière, là où Giacometti s'en libère. Pourquoi attendre du plein qu'il mesure le vide alors que le vide appelle une porosité dont la première mission est de s'affranchir de toute délimitation et de toute représentation du contour pour traduire les carences de la matière. Plutôt que de tenter de représenter un contour contenant un objet (traduction faible de la sculpture de Giacometti, les mains accueillent un objet pour le contenir), Giacometti met en scène la fonction première de ce que pourrait être la mise en forme du vide, autrement dit faire de la modulation l'expression de la fonction plus que de la matière. C'est de cette manière que le vide chez lui donne au plein, non pas un contour mais lui signifie son incapacité à contourner quoi que ce soit. Quand on réduit le contour à la délimitation d'un périmètre, on le fait exister par la réalité de l'épaisseur du corps que le contour circonscrit. Giacometti, lui, ne travaille pas sur le corps en filigrane. Ses corps ne sont pas la représentation de la

.....
15. Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Herman, 1997, p. 39.

minceur, mais plutôt des invitations pour inciter le spectateur à renverser ses échelles de mesure. En cela, Giacometti s'affranchit de la « perspective de carcan¹⁶ » évoquée par Michaux. C'est ce que montre le deuxième piège dans lequel tombe Serra.

En faisant de l'espace l'échelle de ses dispositifs architecturaux, Serra semble perdre le contour pour gagner l'espace. Si les sculptures de Serra interrogent la question du contour, elles le font uniquement par rapport au dispositif spatial que le contour met en œuvre. Serra se situe au seuil de ce que le contour annonce réellement, comme si la peur de rompre avec l'équilibre lui interdisait d'aller plus loin dans sa remise en cause du périmètre des choses. Son échelle est celle d'un contour pris au piège des dimensions de l'espace qui accueille ses plaques, un espace se satisfaisant de la situation d'équilibre, équilibre de ses plaques, mais surtout équilibre de l'échelle comme mesure objective de l'étendue. C'est tout le contraire de Giacometti qui questionne le contour en faisant du vide l'échelle de l'espace à mesurer comme nous l'avons vu. C'est aussi tout l'opposé du jeu de déséquilibre recherché par Bacon par exemple.

Le peintre irlandais, en jouant au « déséquilibré », évite le piège de l'illustration. Il préfère la figure à la figuration, la viande à la chair, l'ondulation au corpuscule, l'amas à la composition. Serra, en refusant d'entrer véritablement dans un conflit avec le contour pour le pousser dans ses retranchements, tombe dans le piège de la localisation et de la figuration. En fait, le contour devient intéressant quand il est sous l'effet de la modulation de l'espace incirconsrit qu'elle fabrique, le contour faisant éclater ses limites par le simple fait qu'il ne se soumet à aucun point de repère fixe. Il n'y a pas de localisation des organes dans les peintures de Bacon : l'amas importe plus que le fait de repérer ici et là une bouche ou un bras. Ce n'est pas une échelle qui change pour une autre ; la rupture vient au contraire du renversement d'échelle que le contour instaure.

Échelle incertaine de l'espace incirconsrit

Avec un tel espace, nous ne sommes plus face à une échelle qui rend compte du lien entre un *réfèrent* (le territoire que le cartographe veut représenter) et un *représentant* (la carte comme représentation objective d'un territoire) d'une *figure représentée* (l'objet comme morceau d'espace). Nous nous trouvons plutôt face à l'expression d'un *territoire* (le réfèrent) qui dessine une *figure inconnue* d'où tout représentant est absent. Nous retrouvons le même problème en architecture. À la différence de l'échelle de la carte tradition-

16. Henri Michaux, *Œuvres complètes. T. II. Combat contre l'espace, op. cit.*, p. 311.

nelle qui se définit comme le moyen de lier un représentant (la carte) à un référent (le territoire), l'échelle architecturale se présente, elle, comme le lien entre une représentation (la figure) et un représenté (l'édifice projeté). En architecture, l'échelle dépasse le lien entre une représentation et un référent¹⁷. Dans ces conditions, comment comprendre le contour et le renversement d'échelle qui l'accompagne ?

La question du renversement d'échelle que le contour met en œuvre est acceptable à condition que l'on ne fasse pas du corps humain un tout assemblé harmonieusement, ou une unité ordonnée à partir d'une organisation sans faille. Le corps découvre un territoire qui existe beaucoup moins par l'espace physique qu'il occupe que par la transformation, imaginaire ou non, qu'il propose de cet espace occupé. Le corps n'est pas réductible à de simples catégories comme la surface et la profondeur, l'envers et l'endroit, la présence et l'absence. C'est davantage l'expression de ce qui advient. Le « ce qui advient » est l'occasion d'interroger la puissance d'existence des choses parce qu'il traduit un processus vivant et présent.

En comprenant que l'essentiel n'est pas dans le voir mais dans la sortie de l'enveloppe qui entoure les choses, Giacometti, par sa mise en forme du vide et l'absorption qu'elle provoque, rend compte de la manière dont le contour refuse le seuil. C'est aussi de cette manière que Merleau-Ponty pose la question du renversement d'échelle et d'un contour qui ne serait plus périmètre quand il aborde la complexité du rapport visible-invisible.

Pour rendre compte de ce lien complexe, Giacometti pose la question de la ressemblance des choses : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur¹⁸. » Cette formule renvoie comme un écho l'autre formule célèbre de Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. » La ressemblance n'est pas la confirmation de la similitude ; elle est plutôt ce qui permet de lutter contre la tyrannie de l'analogie. En reproduisant avec ressemblance un motif, le peintre ne dit rien, ni de la réalité qu'il représente ni de ce qu'il tente de représenter par sa peinture. Il est entièrement absorbé par le poids de l'analogie. Par contre, en allant chercher dans la ressemblance ce qui distingue les choses les unes des autres, le peintre touche le réel. Si la ressemblance donne à voir le réel, c'est justement parce qu'elle ne se contente pas de faire ressembler les choses entre elles. La ressemblance comme moyen de toucher le monde est l'affirmation de la porosité du réel.

17. Pour une approche architecturale de la notion d'échelle, voir Philippe Boudon (dir.), *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Paris, PUF, 1991.

18. Alberto Giacometti cité par Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 24.

En admettant que les pommes peintes par Cézanne ressemblent aux pommes que l'on mange, on accepte de fait le principe d'un découpage entre ce que les choses sont et la représentation de ce qu'elles sont. On fait du même coup de la réalité l'échelle de ce que l'on donne à voir. C'est contre cela que Merleau-Ponty construit son dispositif entre le visible et l'invisible. L'invisible n'est pas quelque chose de momentanément non visible, comme le visible n'est pas quelque chose de momentanément visible. Le lien entre le visible et l'invisible est intéressant par rapport à la manière dont l'un et l'autre s'entrelacent. L'entrelacs, le chiasme sont des modulations de la relation que le visible et l'invisible entretiennent l'un avec l'autre. Mais si le chiasme est un entrecroisement, il faut comprendre cet entrecroisement comme une sorte de variation dans le continuum des choses.

Le chiasme n'est pas le lieu où se rencontrent les choses lorsqu'elles se croisent ; il est plutôt ce qui annonce que les choses n'existent que par et dans le croisement. Le chiasme est un possible permanent et continu dont le visible et l'invisible ne sont que les expressions plurielles d'une même figure. Ce visible-invisible n'est pas un couple mais une expression prise dans une modulation. Merleau-Ponty construit d'ailleurs le rapport entre le visible et l'invisible à partir de la porosité et de l'empiètement que le croisement engendre. Et la nature profonde du chiasme repose sur le fait qu'il nous questionne sur l'impossibilité du contour à délimiter quoi que ce soit. Si le contour existe, il existe uniquement par rapport à son impossibilité à faire le tour de ce qu'il enveloppe.

Dans ses notes de travail sur *Le Visible et l'invisible* de janvier 1960, Merleau-Ponty observe qu'il faut partir du principe suivant pour comprendre la nature particulière de ce dispositif :

Ne pas considérer l'invisible comme un *autre visible* « possible », ou un « possible » visible pour un autre : ce serait détruire la membrure qui nous joint à lui... L'invisible est là sans être objet, c'est la transcendance pure, sans masque ontique¹⁹.

L'invisible n'est ni un prolongement du visible ni un autre visible, mais l'expression de la possibilité du *in*. Le *in* de « invisible » ne traduit pas un privatif, encore moins un contraire. Il est un potentiel d'absence inscrit dans l'ordre de ce que les choses nous donnent à voir. D'ailleurs, ce *in* ne peut se comprendre sur le mode de la comparaison. Le visible n'a pas à être comparé à l'invisible pour trouver sa réalité. Comme il l'indique dans sa note de novembre 1959, la question est plutôt de la nature de l'empiètement de l'un sur l'autre, empiètement qui rend compte d'une ouverture, meilleur moyen

.....
19. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible...*, op. cit., p. 282.

d'aller plus loin dans la manière de « voir » les choses : « Le sens est invisible, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible : le visible a lui-même une membrure d'invisible²⁰. » Heureusement que le voir ne s'arrête pas à la vision des choses. Heureusement que le contour ne s'arrête pas au périmètre de l'objet. Dans un cas comme dans l'autre, si le voir et le contour ne dépassaient pas les limites, de l'extérieur nous n'aurions qu'une vue extérieure, et de l'intérieur qu'une vue intérieure. Entre toute chose, c'est l'interstice qu'il convient de toucher.

Le contour n'est pas une frontière entre l'intérieur et l'extérieur mais une ouverture qui rend compte de l'extraordinaire puissance de l'interstice à mettre les choses en correspondance. Cet interstice, c'est le souterrain de Paulhan ou la proximité de Lévinas : « La proximité n'est pas un état, un repos, mais précisément inquiétude, non-lieu, hors le lieu du repos bouleversant le calme²¹... », autre formulation finalement de ce qui advient des choses.

Le contour est souterrain et comme tel il devient un champ de correspondances dont les entrelacements décrivent des chiasmes, et dont les chiasmes agencent des contours. La force de la membrure est là. Au premier abord, elle paraît fragile, mais à la regarder de plus près on se rend vite compte qu'elle empiète sur le monde pour l'absorber. Le contour, véritablement contour, ne supporte pas de rester au seuil de ce qu'il détoure comme si le contournement qu'impose le détournement était sa seule issue.

En restant au seuil du contour, Serra ne franchit pas le pas. Sans doute par peur de s'affranchir, non pas de l'espace, mais de l'échelle que l'espace impose. Il ne s'agit pas de faire avec la sculpture ce que Bacon faisait avec la peinture, mais simplement d'interpeller les interstices du corps des choses. Dans ces circonstances, les sculptures de Serra sont aussi l'occasion de s'interroger sur la perception du seuil. La question est alors de savoir si les agencements sculpturaux de Serra questionnent l'espace et le contour, et si l'espace pour lui ne devient pas la sculpture proprement dite, la disposition des éléments n'étant qu'un prétexte pour faire de l'espace l'échelle de mesure unique des choses. C'est pour cela que la question du contour ne peut se satisfaire d'un simple questionnement sur l'espace, sinon on réduit la question du visible et de l'invisible à un problème de situation d'un corps dans un espace, situation du corps par rapport à un volume, et situation d'un contour par rapport à un périmètre. Merleau-Ponty nous montre au contraire l'importance de la membrure et de l'empiètement que le contour engendre pour

20. *Ibid.*, p. 269.

21. Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, Paris, Livre de poche, 2004, p. 131.

comprendre la finalité de l'interstice. C'est d'ailleurs la même interrogation sur l'imbrication que l'entrelacs provoque que l'on retrouve dans certaines conduites psychiatriques dont les symptômes sont des remises en cause expresses de l'échelle du corps ; les conduites hystériques et schizo-phrènes offrant de ce point de vue des lectures complémentaires qui permettent de mieux comprendre comment les entrelacs du contour se construisent.

L'hystérie comme modulation corporelle au sens où elle exprime la transformation momentanée de l'angoisse à travers le corps, questionne la réalité des contours du corps. Il en va de même avec la schizophrénie que nous détaillerons plus loin à travers les cartes de F. Deligny. Finalement, quel contour le corps hystérique et schizo-phrénique délimite-t-il, et quelle échelle propose-t-il ? Mais surtout comment ces corps pathologiques arrivent-ils à exprimer ce que le travail de l'artiste peine à traduire ?

Tracé hystérique et schizo-phrène

L'hystérie rend compte de la transformation momentanée de l'angoisse à travers le corps. Avec l'hystérie, la question n'est pas celle de la représentation du corps de l'hystérique selon la psychiatrie. C'est plutôt une occasion de repousser les limites du corps et de sa représentation dont l'hystérie est une forme possible.

L'hystérie est une figure complexe, autant en psychiatrie qu'en psychanalyse. Elle apparaît dans les deux cas comme une classe de névrose qui se fragmente en hystérie de conversion lorsque le trouble psychique se traduit dans un symptôme corporel, et en hystérie d'angoisse lorsque l'angoisse se fixe sur un objet extérieur. Habituellement, on segmente l'hystérie en hystérie d'angoisse, de conversion, de défense, de rétention ou en hystérie hypnoïde et traumatique²². Seule la figure générique de l'hystérie, que l'on définit communément comme la transformation momentanée d'une angoisse, sera retenue ici.

L'hystérie ne fait pas le corps hystérique comme elle ne décrit pas un état. Elle est ce qui advient du corps, une expression qui lui permet de se libérer de l'espace. De la même manière, le corps dit hystérique ne fait pas de l'hystérie une simple catégorie. Alors que la psychanalyse et la psychiatrie la décrivent à travers un modèle qui enferme le corps dans une catégorie abstraite, l'hystérie propose au corps une matière brute à réaliser et à mettre au jour, mise au jour que le corps investit devenant bégayant, pestiféré, fêlé et surtout sans unité et organisation. Il n'y a plus de parties assemblées autour

.....
22. Jean Laplanche et Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

d'une ossature, mais un contour singulier qui est la chose elle-même et non une enveloppe extérieure avec une surface précise.

Au contraire de Bateson qui réduit le contour à l'enveloppe et non à la chose elle-même²³, l'hystérique affirme un contenu qui agit de la même manière que le *moule intérieur* imaginé par Buffon. Le moule intérieur n'est pas une délimitation externe de la structure, mais une modulation qui interfère sur la structure interne du sujet, une forme qui s'actualise dans un corps²⁴. Dans ces conditions, quel type de contour la carte du corps hystérique dessine-t-elle ?

En bouleversant le corps, l'hystérie impose au sujet un tracé dont il ne maîtrise pas tous les contours. Reste à savoir si ces bouleversements sont assez forts, même s'ils sont tous symptomatiques d'une souffrance, pour mettre en forme des tracés autonomes. Si cartographie et hystérie sont unies par les multiples métamorphoses du corps qu'elles proposent, toutes les hystéries ne sont pas cartographiques. C'est essentiellement une question d'autonomie qui explique la différence: maîtriser ou non les mouvements que l'hystérie produit sur le corps. Dans un cas, le corps instruit l'hystérie de l'intérieur, il la fait sienne; dans l'autre, c'est-à-dire dans la plupart des pathologies comportementales, le corps subit et ne peut faire autre chose que de s'en remettre à une instance soignante.

Le corps malade, lorsqu'il n'est qu'une mécanique du vivant, se contente de faire ressurgir des bouleversements affectifs. Mais lorsqu'il met au jour une cartographie hystérique, il s'architecture autour de formes en pleine recomposition. Si le corps ordinaire reste un morceau d'espace aux dimensions précises, sorte de *lieu-dit*, le corps hystérique compose sans cesse avec ses mutations; c'est un *ce qui advient*. L'hystérie dans ce cas se présente comme une extra-territorialité dynamique du corps qui redonne au territoire ses vertus: à savoir un lieu de mise en tension. Et si d'aventure ce corps hystérique semble circonscrire une étendue, celle-ci se révèle vite confuse, et le simple déplacement de ce corps dans l'espace conditionne ses multiples métamorphoses et transformations. Mais ce corps qui ne se meut pas dans l'espace, quelle carte, va-t-il tracer? S'agit-il d'une carte biologique ou anatomique aux précisions physiologiques, ou d'une carte fêlée qui, tout en se traçant, propose un corps éclaté et sans unité ?

23. Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome 1, Paris, Seuil, 1977, p. 46-50.

24. Pour plus de détail sur la question du moule intérieur, voir Georges Buffon, *Histoire naturelle, histoire des animaux*, Bruxelles, Ed. Lejeune, 1828, chapitre III, mais aussi les analyses de Georges Canguilhem, de Michel Foucault et de Gilles Deleuze.

Ce corps n'est pas un corps avec des organes éparpillés qui ne peuvent se raccrocher à quelque chose comme c'est le cas avec le corps schizophrène²⁵ – le corps schizophrène *se vit* comme une partie du corps de la mère –, mais c'est un corps qui existe sans organes au sens où l'organe interdit, en raison de son organisation, toute espèce de transformations autres que celles assujetties aux agencements internes de l'organe. Ce corps-là ne cherche pas à s'organiser pour construire une unité vivante ; il s'approprie plutôt l'espace qui l'environne selon la perception qu'il a de cette réalité même si sa perception reste traumatisante. Le corps serait en réalité hystérique par la transformation momentanée que l'angoisse provoque, et cartographique par l'anamorphose de l'étendue de cette angoisse.

La nature singulière du contour que le corps hystérique met en œuvre rend de fait sa cartographie complexe. Ce corps n'est pas un corps unifié qui se décomposerait au rythme de l'hystérie ; c'est plutôt un corps sans organisation pour reprendre la formule d'Artaud, un corps qui refuse de se soumettre, souvent par souffrance, à une unité abstraite dans laquelle il ne se reconnaît pas. Si la schizophrénie appréhende le corps comme l'éclatement d'une unité déjà composée, l'hystérie, elle, construit un corps privé d'organes, un corps sans partie, un corps qui ne serait surtout pas une addition d'organes. Artaud a très vite dépassé la schizophrénie d'un esprit en quête d'unité pour retrouver l'hystérie d'un corps qui recherche une incorporation – la matière brute – tout en refusant une corporalité – un corps avec ses organes. Son hystérie prend alors la forme des différentes métamorphoses d'une angoisse qui s'incarne dans un corps entier et intact qui n'a pas encore été atteint par la séparation des organes. La question du cri d'Artaud comme modulation et mesure de la langue le montre bien. Le cri module en quelque sorte le contour du mot pour montrer la vacuité de la langue, comme les conduites schizophréniques, celles des cartes de Deligny notamment, font exploser les parcours préétablis de la pensée pour réveiller des tracés jusque-là oubliés. Toute la différence vient du fait que l'on *suit un parcours* – exercice passif et imposé que le sujet se contente de suivre – alors qu'il faudrait *effectuer un tracé* – être dans l'expression active de la modulation d'un sujet agissant. Cette effectuation est justement ce que réalisent les contours d'enfants autistes étudiés par Deligny. Nous sommes là face à l'autre versant de l'espace incirconscriit, le versant schizophrénique.

.....
25. La schizophrénie se présente dans la perspective lacanienne comme un corps qui n'existe que comme une partie de la mère au sens où ce corps schizophrène n'a pas les moyens de construire lui-même un rapport autonome au monde. Il s'intègre dans un corps à la fois *étranger* – il en est sorti – et à la fois *familier* – il en vient.

La cartographie schizophrénique chez F. Deligny

Le contour des territoires des cartes mentales que sont les *lignes d'erre*, *tracés d'erre* et des *cernes d'aire* de Deligny permet de comprendre la singularité de ces contours sans périmètre. Ces cartes singulières, exécutées par des autistes, traduisent, chacune à sa manière, un rapport difficile et complexe face à l'espace des autres.

Les *tracés d'erre* et les *lignes d'erre* métamorphosent les troubles que l'autiste endure au plus profond de lui-même en des formes dessinées qui ne représentent rien d'autres que les ancrages particuliers que l'enfant, atteint de mutisme, éprouve de l'intérieur et qu'il détache, selon ses crises et troubles, de la réalité. Pour Deligny, les cartes ne sont pas des instruments d'observation mais «des instruments d'évacuation: évacuation du langage mais aussi évacuation de l'angoisse thérapeutique²⁶». S'il parle de *tracé d'erre* ou de *cerne d'aire*, c'est pour montrer que l'appréhension du territoire chez l'autiste n'est pas une contrainte dans la mesure où l'autisme lui-même n'est pas une contrainte. Il est plutôt, selon la formule de Deligny, le signe d'une *résistance de l'humain à l'assujettissement*. Ce rapport au territoire est vécu de l'intérieur au sens où l'espace pour l'enfant atteint d'autisme ne peut se vivre que comme un tracé avec ses propres lois, et non comme un parcours subi. Janmari, autiste que Deligny a particulièrement suivi, exécute, en tant que sujet pris dans un processus de retranchement, des tracés que les *présences proches* (les adultes) retranscrivent dans des trajets baptisés *tracés* ou *figures d'erre*.

Janmari, adolescent autiste, s'exprime par des tracés qui se présentent comme des séries de jambage ininterrompu et cela tout au long de la page. Ces jambages rappellent les séries de bâtons qu'Artaud faisait sur des cahiers d'écolier comme pour s'affranchir des contraintes et des limites de l'espace de l'écriture. On retrouve ici une autre façon d'envisager le contour. Le bâton tracé sur la feuille définit-il une limite ou se présente-t-il comme l'échelle de mesure de la réalité?

Ces jambages traduisent, selon Deligny, un *agir* et non un *faire* dans la mesure où Deligny s'est toujours refusé à faire acquérir quoi que ce soit aux enfants mutiques. C'est pour cela qu'il qualifie cette action de «tracer»: «J'en reviens à ce tracer dont je dis qu'il est d'*agir* et non de *faire*²⁷.» L'*agir*

26. Fernand Deligny, «Cahier de l'Immuable», volume 1, 2, 3, *Recherches*, n° 18, 20 et 24, cité par Françoise Bonardel, «Lignes d'erre», dans *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre G. Pompidou, 1980, p. 195. Sur un registre différent, voir les analyses de Navratil, dans Léo Navratil, *Schizophrénie et art*, Paris, Ed. Complexes, 1978, notamment l'étude du cas du schizophrène O. T.

27. Fernand Deligny, *Les détours de l'agir ou le moindre geste*, Paris, L'échappée belle/Hachette littérature, 1979, p. 33. Italiques dans l'original.

devient donc un refus de l'apprentissage, de l'acquisition, du savoir et du faire, surtout quand le faire est un faire faire. Il ajoute que l'agir va à l'inverse du conditionner²⁸. Ce *tracer* de Janmari n'a pas d'autres prétentions que d'envoyer des signaux autant à lui-même – *l'intérieur* – qu'aux autres – *l'extérieur* –, signaux qui n'ont pas d'autres valeurs sémantiques que celles que Janmari veut bien y mettre. Il serait à ce titre ridicule de proposer des interprétations définitives et stabilisées. Si Deligny parle d'agir et non de faire, c'est aussi parce que les « *tracer* » d'enfants autistes sont justement en perpétuel mouvement et sans inscription dans un espace fermé :

Nous écrivons TRACER et non : dessin de... Nous n'écrivons pas non plus : trace d'un certain Janmari. Ce qu'il y a de certains, c'est qu'il s'agit d'*agir* fort commun. Un certain *agir* a laissé ces traces d'une main pourvue d'un crayon. Cette main est celle de Janmari²⁹.

Même lorsque Deligny parle d'un *besoin impérieux d'immuable* pour qualifier l'autisme, cet immuable se comprend comme un *tracer* inscrivant définitivement le territoire comme un lieu de vie dont la modulation est un témoignage. Mais il existe aussi une multitude de *tracer*, signe de la vitalité de l'autiste. S'il y a errance dans cette vitalité, c'est au sens où les inscriptions ne sont pas extérieures et étrangères à celui qui en est à l'origine. Cette errance tire son origine en fait dans la structure même du déplacement de l'enfant, déplacement qui ne réclame aucune explication ou interprétation. Ce déplacement révèle, en fait, une carte « qui situe le TRACER aux antipodes de l'écoute³⁰ ». Cette carte n'est pas un instrument pour entrer en contact avec le monde. Elle est simplement le signe d'une présence que rien ne pourra expliquer ; elle n'est même pas à la recherche d'une demande d'attention. Ne réclamant rien, elle n'encourt aucun risque, pas même celui de se voir pénétrer par des regards extérieurs soucieux de reconnaissance.

Pour entrer en relation avec Janmari, les adultes accompagnant l'enfant mutique réalisent des figures d'erre illustrant les différents trajets accomplis par l'enfant lors de ses déplacements. Ces parcours sont reproduits sur différentes feuilles de calque superposées. Elles mettent au jour des figures d'erre, sorte de « cartes à graver³¹ », véritables actes de présence des enfants autistes, mais aussi moments forts de leurs singularités et de leur puissance à occuper le monde :

Il apparaissait que les lignes d'erre traces de trajets dont tout projet semblait absent – l'enfant n'ayant plus à être supposé vouloir aller ici ou là – la trace en révélait que l'agir était réagir à ce qui, de « nous », laissait des traces, ces traces

28. *Ibid.*, p. 144.

29. *Ibid.*, p. 29. Italiques dans l'original.

30. Fernand Deligny, « Cahier de l'Immuable 3. Au défaut du langage », *op. cit.*, p. 18.

31. Fernand Deligny, *Singulière ethnie*, Paris, L'échappée belle/ Hachette littérature, 1980, p. 125.

datant tout aussi bien d'il y a trois ans ou plus que de la veille, ou du moment précédent; ce qui éclairait d'un jour nouveau ce qu'il pouvait en être de nos « présences »³².

Même dans le cas du *cerne d'aire* qui, *a priori*, signifie appropriation de l'espace et finitude du lieu, Deligny part du principe que l'enfant autiste s'inscrit dans un processus d'errance perpétuelle sans point d'ancrage. Souvent, il emploie le terme de radeau pour traduire le lien qui unit l'autiste à son espace. Ce radeau, loin d'être un esquif, n'est jamais à la dérive comme celui de La Méduse qui recherche un point d'ancrage une fois décroché de son amarre. Le radeau dérive sans cesse à la mesure et à l'échelle de son propre vagabondage et de sa propre déambulation.

Ces tracés singuliers ne transposent aucune réalité. Ils sont plutôt le signe de la juxtaposition de deux mondes qui s'enchevêtrent et se croisent, celui de l'univers imaginaire de l'enfant autiste, et celui d'une autre réalité interprétée par le thérapeute. En aucun cas, ces tracés ne veulent signifier une sortie ou une entrée dans le monde quotidien d'une réalité objective qui n'existe même pas. Si le tracé propose une juxtaposition d'environnements, le parcours s'en tient au contraire à des agencements d'espaces imposés de façon arbitraire par l'analyste. L'autiste, par ses tracés, traduit sa vision du monde sans prétendre qu'un monde vaut plus que les autres. Il les vit simplement de manière différente alors que le soignant s'évertue à transformer ces tracés en parcours en affirmant qu'il est possible de trouver une voie de secours ou un chemin de survie: le parcours du pathologique vers la normalité avec une entrée et une sortie inscrites définitivement dans la réalité quotidienne.

Les figures d'erre de ces enfants atteints d'autisme deviennent ainsi l'expression d'une mise en forme personnelle de l'espace. S'il y a effectivement une limite, celle-ci ne détoure pas un intérieur contre un extérieur; elle agence plutôt un espace intérieur qui se juxtapose à un espace extérieur et qui, à certaines occasions, les moments de relation avec le soignant par exemple, s'interroge sur les possibilités d'existence d'espaces autres. La vie semble s'animer dans la bulle représentée par le tracé d'erre. Des cheminements sont proposés comme s'il s'agissait de ramifications vivantes liant plus ou moins fortement les différents pôles d'activité ou points de concentration. Janmari, traçant sur la feuille ces lignes apparemment identiques, semble nous dire que les voies ne sont pas toutes fermées, et qu'il existe peut-être des points de connexion avec l'extérieur.

.....
32. *Ibid.*, p. 112.

En fait, ces deux espaces, celui de l'autiste et celui de « l'accompagnant » s'interrogent en vis-à-vis. À travers la membrane, des flux sortent mais d'autres entrent montrant ainsi qu'il est possible, non pas de se substituer l'un à l'autre, mais au moins de s'accepter l'un à côté de l'autre avec, dans les moments les plus intenses, des points de contact. Nous sommes au faite de l'espace de la relation dans sa forme la plus complexe, celle qui présuppose que deux espaces intérieurs, deux espaces intimes, sont suffisamment forts pour exister d'eux-mêmes sans avoir besoin de se référer à une réalité objective. Le tracé de l'enfant autiste rend possible ces espaces de relation au sens où ils sont à la mesure des lieux qu'il crée, c'est-à-dire une zone de tension et de force qui propose un sens à tous ceux qui le visitent et s'en inspirent.

Autant avec les contours hystériques et schizophréniques, on retrouve la traduction psychiatrique de l'espace incirconscrit de Michaux.

Carte au contour impossible: du devenir à ce qui advient

Les cartes de Deligny sont le témoignage que ce n'est pas la question du devenir du contour qui est centrale, mais celle qui s'interroge sur ce qui advient de lui. Faire du devenir la fin ultime du dispositif est dangereux et contradictoire. Le devenir ne dit rien, si ce n'est qu'il exprime un infinitif. Au contraire, ce qui advient des choses montre l'importance du possible des événements et par voie de conséquence leur différence. Ce qui advient n'est ni la généralité d'un advenir ou d'un devenir, sorte de forme absolue, ni la particularité d'un attribut ou d'un prédicat, sorte de forme anecdotique. « Ce qui advient » est un acte de différenciation s'inscrivant finalement dans un système différentiel : choisir la variation continue et non la constance fixe.

À ce titre, l'aphorisme de la III^e partie du *Poème* de Parménide explique bien la différence entre le devenir et ce qui advient. Affirmer que « le même est être et penser », ce n'est pas dire que l'être et le penser sont une seule et même chose, sinon cela reviendrait à enfermer le système parméniénien dans ce que la tradition philosophique appelle l'immobilisme éléatique. Dans la formule « penser et être sont le même », la question n'est pas l'être ou le penser mais le « et ». Où est le « et » ? Au moins il n'est pas dans la tautologie (l'un serait égal au même) : être, ce n'est pas penser. Il n'est pas non plus dans l'expression d'une disjonction (l'un ou l'autre), ni dans l'expression d'une neutralité (ni l'un ni l'autre), ni dans l'expression d'une localisation (où est l'un ?). Il serait plutôt dans l'expression d'une possibilité (l'un possible même). Ce qui advient, à la différence du devenir, exprime la possibilité d'une brèche, d'une bifurcation, d'une fissure, d'une faille. Le « et » est là pour dire que ce qui advient, est une possibilité, mais surtout un signe de

différenciation. C'est en ce sens que la modulation explique le passage dans l'entre deux des choses. Le contour est bien dans cet interstice découvrant la cartographie imaginaire d'un contour sans fin.

Fin du contour sans fin

En général, la cartographie devient scientifique quand elle envisage l'espace – *l'étendue géométrique* –, politique quand elle aborde le territoire – *les frontières* –, et artistique quand elle dessine des cartes – *les liserés*. Étendue, territoire, carte..., ces différentes notions sont liées à l'espace mais de manière différente. La carte imaginaire, aux contours incertains qui a retenu notre attention ici, dévoile, en partie, par les mille et un plissements qui la jalonnent, les mystères d'un territoire incertain, incertitude qui se renforce au gré des cheminements déjà accomplis. Mais plus que d'incertitude territoriale que la carte comme description objective d'une étendue efface, c'est de territoire possible qu'il faudrait parler pour rendre compte de la carte-tracé du contour. Le territoire possible possède tous les tracés potentiels dans une mise au jour unique qui change sans cesse. Le contour est un lieu de différenciation qui n'impose aucune hiérarchie. L'espace indifférencié au contraire est géométrique et obéit aux lois mécaniques de la position des corps dans un repère selon lequel tous les corps ont les mêmes propriétés au sein d'un même espace.

Avec l'espace différencié, c'est-à-dire non déterminé par des jalons précis ou des relevés topométriques comme ceux de la carte d'État-major par exemple, apparaissent des lieux probables qui n'existent que dans l'imaginaire du navigateur ou de l'artiste que celui-ci dévoile en vertu d'errances qui lui sont propres. Pourtant, il faut des cartes pour se déplacer dans ces territoires probables, et multiples sont leurs variétés. Certaines sont des moyens de se repérer, d'autres au contraire sont des interprétations du monde qui créent sans cesse des *lieux incertains et différenciés*. Dans ce cas, plus qu'une aide au voyage les cartes peuvent être aussi une invitation à nous perdre. Certaines notions comme celles de carte, de plissement, de territoire, de lieu, accompagnent l'idée de tracé en proposant des perspectives plus que des définitions d'une théorie générale du lieu. Encore faut-il les accepter. Le contour du corps est peut-être un moyen d'y arriver.