LE TEXTE ÉTRANGER

« WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY »

Isabelle Davy

Le texte étranger # 5
Groupe de recherche de l'UPRES/EA 1569
École Doctorale : Pratiques et Théories du Sens

WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SAY

Isabelle Davy

Qu'est-ce que voir en art ? Comment penser le voir dans notre relation à une peinture ou à une installation lorsqu'on veut travailler dans une anthropologie de l'art, c'est-à-dire lorsqu'on regarde vers le pouvoir que possède l'œuvre d'art de nous apprendre sur l'humain ?

Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman pose la question du voir à propos des œuvres réalisées dans les années soixante par Donald Judd, Robert Morris ou Tony Smith, œuvres dites « minimalistes » en raison de leur simplicité apparente. L'historien fait du cube noir de Tony Smith, intitulé *The Black Box* (1961), l'emblème de la remise en cause de deux tendances interprétatives du voir en art (en fait, de « l'expérience visuelle » des œuvres), celle de la « vision tautologique » repérée dans le « What you see is what you see » de Frank Stella, et celle de la « vision croyante » selon laquelle il y a toujours à voir au-delà de ce qu'on voit. Pour Georges Didi-Huberman qui se donne l'enjeu d'« une anthropologie de la forme », il s'agit de « dépasser »[1] ce « mauvais dilemme » du visible en pensant le « point d'inquiétude »[2] du voir, le moment où travaille *ce qui nous regarde*, nous concerne, dans *ce que nous voyons*. Si on accepte l'idée que « donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet », que voir une œuvre est « une opération de sujet », on peut se demander sur quel plan travaille le trouble, quel sujet est *inquiété* – quelle théorie du sujet est proposée –, quelle place est donnée au sensible, dans quelle relation le sensible se trouve avec le langage dans cette théorie de l'art. Or, l'historien choisit de penser le *dépassement* par la « dialectique » ou « oscillation contradictoire » d'approches qui participent toutes deux d'une même rationalité : une vision de l'œuvre comme objet signifiant, réservoir de sens. S'il considère

[1] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, 4 ème de couverture.
[2] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 51 (Et citations suivantes).

« l'entre » du sujet et de l'objet dans « l'acte de voir » une œuvre, il n'interroge pas le voir dans cet « entre ». Pour lui, le voir est un avoir de l'individu : « voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement vous échappe », « voir, c'est perdre »[3]. L'inquiétude du sujet dans le voir s'avère une expérience ontologique de la perte « proféré[e] dans la langue »[4]. La « dialectique du visuel »[5], alors même qu'elle se proposait d'y échapper, continue le dualisme du sujet et de l'objet. Prédéfini dans son incomplétude métaphysique, le sujet sait ce qu'il a perdu, sait ce qu'il y a à voir. Le sensible est réduit à l'expérience phénoménologique et trouve son complément dans le processus psychologique, tous deux perceptibles à travers le langage. Le langage n'intervient pas comme part active de la question, son activité n'est pas envisagée dans l'acte du voir. L'œuvre sera l'étrangeté comme trouble de l'être.

Georges Didi-Huberman s'appuie sur un passage d'*Ulysse* de James Joyce pour dire l'« inéluctable modalité du visible » en art comme « expérience du *toucher* »[6] et sentiment de perte. Nous voudrions montrer que non seulement l'œuvre de Joyce ne peut servir de base à cette théorie de l'art, mais qu'elle en fait la critique, qu'elle montre le voir de l'art comme invention de valeurs du voir.

Inéluctable modalité du visible : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. Signatures de tout ce que je suis appelé à lire ici, frai et varech qu'apporte la vague, la marée qui monte, ce soulier rouilleux. Vert-pituite, bleu argent, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. Donc il les connaissait corps avant de les connaître colorés. Comment ? En cognant sa caboche contre, parbleu. Doucement. Il était chauve et millionnaire, *maestro di color che sanno*. Limite du diaphane dans. Pourquoi dans ? Diaphane, adiaphane. Si on peut passer ses doigts à travers, c'est une grille, sinon, une porte. Fermons les yeux pour voir.

> Stephen ferma les yeux pour écouter ses chaussures broyer bruyamment goémon et coquilles. Il n'y a pas à dire, tu marches bien à travers. Oui, une enjambée à la fois. Très court espace de temps à travers de très courts temps d'espace. Cinq, six : le *nacheinander*. Exactement, et voilà l'inéluctable modalité de l'ouïe. Ouvre les yeux. Non. Sacredieu ! Si j'allais tomber d'une falaise qui surplombe sa base, si je tombais à travers le *nebeneinander* inéluctablement. Je m'arrange très bien comme ça dans le noir. Mon sabre de bois pend à mon côté.

[3] *Ibid.*, p. 14.
[4] *Ibid.*, p. 9.
[5] *Ibid.*, p. 53.
[6] *Ibid.*, p. 11.

> Tâtons avec : c'est comme ça qu'ils font. Mes deux pieds dans ses bottines sont au bout de ses jambes, *nebeneinander*.[7]

Dans ces lignes, nous ne pouvons séparer, comme le fait Georges Didi-Huberman, les « matières » comme « choses à voir » et les « signes » comme choses à lire. « Vert-pituite » est quelque chose « qu'apporte la vague » et tous deux sont liés à l'« inéluctable modalité du visible », mais cette inéluctable modalité du visible n'est pas tant celle des yeux que celle du « lire ». Et si Stephen contemple la mer, l'écriture ne décrit pas cette contemplation : « L'ombre des forêts flottait dans la paix du matin entre la tour et la mer que regardait Stephen. [...] Sein blanc de la mer nébuleuse. Les accents enlacés deux à deux. Une main cueillant les cordes de la harpe et mêlant leurs accords jumeaux. Vagues couplées du verbe, vif-argent qui vacille sur la sombre marée. »[8] On entend « les accents enlacés » qui rapportent du « sein » de la « sombre marée » un « vif-argent qui vacille », non le couplage des vagues vues et du verbe qui les dit mais un *muthos* de la sombre marée à partir des *pragmata* de la mer, le vif du verbe qui prend les vagues et en fait la vague du verbe. En anglais, la prosodie se fait coulante et courante, prosodie de la vague : *wavewhite wedded words*. Cette vague de langage montre la perception comme un moment de langage. Il existe dans

---

[7] James Joyce, *Ulysse*, trad. par Auguste Morel et Stuart Gilbert, traduction revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur, Gallimard, 2002 (1re publication Gallimard, 1929), pp. 58-59. (« Ineluctable modality of the visible : at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust : coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds : in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How ? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in ? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see./ Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six : the *nacheinander*. Exactly : and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus ! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably. I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it : they do. My two feet in his boots are at the end of his legs, *nebeneinander. », Ulysses*, *Penguin Books*, London, 2000 (*First published in Paris by Shakespeare and Company,* 1922), p. 45). Le propos en italien est une citation de la *Divine Comédie* de Dante (« Enfer », IV, v.131), traduit par : « le maître de ceux qui savent » dans *Ulysse*, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, 1995, p. 1121. Pour mettre en évidence la question du sensible chez James Joyce, nous nous appuyons, en partie, sur une étude rythmique du texte en français pour la raison que Joyce lui-même a participé à la traduction. Nous verrons que la mise en regard des deux « langues-textes » peut être précieuse.

[8] James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 19. (« Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed [...] White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide. », *Ulysses*, *op. cit.*, p. 9).

Ulysse un paradigme du *verbe* comme *vague* et *vent*, et dans *Ulysses* un paradigme qui construit *words* avec *wave* et *wind*, dans une sémantique de la circulation, du souffle et du tissage. Le visible chez Joyce n'est pas le « spectacle visible » de l'individu (selon les termes de Merleau-Ponty)[9] rapporté dans le langage ; le visible se situe avec le langage dans un rapport autre.

A l'« inéluctable modalité du visible » comme seul visible pris en compte par Georges Didi-Huberman, fait écho chez James Joyce l'« inéluctable modalité de l'ouïe ». « Fermons les yeux pour voir » forme une phrase prosodique avec « Stephen ferma les yeux pour écouter ses chaussures broyer bruyamment goémon et coquilles », élément rythmiquement indissociable du premier, et rythmiquement redoutable. Le visible est *inéluctablement* lié à l'audible, tous deux constituant des *modalités*. Et c'est l'« écouter » qui fait le lien. *L'écouter* qui prend le corps dans un « connaître corps » et un « connaître colorés » pour en faire non un mode de connaissance phénoménologique mais un *corps du rythme* : « Tu vois, le rythme prend corps. J'entends. »[10] Visible et audible sont les deux modalités inéluctables du sensible comme corps rythmique, rythme de langage. Si le voir est « une opération de sujet », c'est aussi une activité du langage.

Nacheinander et *nebeneinander* construisent une obscurité du sensible : « Je m'arrange très bien d'être comme ça dans le noir. » Le terme *nebeneinander* (« l'un à côté de l'autre ») est repéré comme une référence à la théorie de Gotthold Ephraïm Lessing : désignant le déploiement spatial des arts visuels, il est opposé à celui de *aufeinander* (« l'un après l'autre ») qui signifie le processus temporel des arts poétiques[11]. Le texte de Joyce fait intervenir, lui, le terme de *nacheinander* (signifiant aussi « l'un après l'autre » et proche, par la prosodie, de *die Nacht*, « la nuit ») : le voir en art n'est plus soumis aux catégories spatiale et temporelle, il est un *noir du voir*, un *voir noir* qui les efface. *Nebeneinander*, « l'un à côté de l'autre », et *nacheinander*, « l'un après l'autre », révèlent un visible et un audible de la nuit comme cheminement incertain[12] dans l'écoute du langage. L'un après l'autre et l'un à côté de l'autre, les

---

[9] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 177. Cité par G. Didi-Huberman, *op . cit.*, p. 11.

[10] James Joyce, *Ulysse, op. cit.*, p. 59 (suite du passage cité). (« Rhythm begins, you see. I hear. », *Ulysses, op. cit.*, p. 46).

[11] André Topia constate « l'une des nombreuses citations erronées de Stephen », *Ulysse*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1121.

[12] La lecture de Georges Didi-Huberman qui se fait dans une pensée du « sujet » comme trouble de l'être se montre non incertaine de ce que le sujet du voir en art peut être.

gens qui écrivent, qui lisent, c'est-à-dire les gens qui écoutent, font du « dire » *inéluctablement* un « deux ». *L'écouter* construit en même temps une altérité et une historicité. « Son regard méditatif s'était posé sur les bouts carrés de ses bottines. Laissés-pour-compte *nebeneinander* d'un copain chic. Il comptait les sillons de cuir crevassé dans lequel les pieds d'un autre s'étaient nichés au chaud. »[13] *Nebeneinander* est d'abord « d'un autre ». Le voir chez Joyce est l'écoute de l'inconnu du langage qui devient « un copain ». Son œuvre ne montre pas une inquiétude du voir comme inquiétude de l'individu dans son être, mais une incertitude du voir comme incertitude du sujet auquel de l'étranger arrive. Elle révèle du sujet qui se constitue par l'étrange de l'œuvre, son rythme. Le voir devient la question du sensible comme question d'un sujet de l'œuvre. Non seulement l'œuvre de Joyce va à l'encontre d'une approche phénoménologique de l'art, mais elle permet de penser le sensible en art comme un non encore sensible, une invention d'un sensible, dans l'articulation qu'elle construit du voir et du dire.

Il existe en effet une critique du savoir chez Joyce qui est une critique du sujet en même temps qu'une pensée de l'écriture. Son œuvre révèle une distinction entre un savoir sauvage et un savoir savant, entre les « monnaies de la mer sauvage » (suite du passage cité, p. 59), de la vague de langage, et le savoir de « ceux qui savent », du « magister i connaissons ben ça » (p. 59). Ces deux modes du savoir sont mis en scène par deux modalités du rapport du voir et du dire :

> Comme je vous le dis [...] J'étais dans ce temps là [...], je vous assure. Un de ces jours je vous montrerai ma photo. Ma foi oui j'étais [...][14]
> Did, faith [...] I was [...] at that time, I tell you, I'll show you my likeness one day. I was faith.[15]

Le sujet qui se porte garant de la vérité dit ce qu'il y a à voir, dans un présent qui renvoie à un passé ou dans un passé de vérité, dans un passé du présent. Le langage ici témoigne d'un savoir, *le dire est un raconter* (*to tell*). Le voir est le passé du savoir, le passé du langage, le passé du sujet, un savoir au passé :

> Personne ne vous voyait ; ne racontez ça à personne.[16]
> No-one saw : tell no-one.[17]

---

[13] James Joyce, *Ulysse, op. cit.*, p. 78.
[14] *Ibid.*, p. 69.
[15] *Ulysses*, *op. cit*, p. 54.
[16] *Ulysse*, *op. cit.*, p. 64.
[17] *Ulysses*, *op. cit.*, p. 50.

La symétrie participe de l'équivalence du dire comme raconter et du voir au passé. Au sujet du passé qui sait parce qu'il a vu est opposé le sujet qui ne sait pas ce qu'il y a à voir – « Ce que je pense ça sort. Pourtant je ne sais pas » (p. 237) ; « Blurt out what I was thinking. Still I don't know » (p. 194) – un sujet qui découvre ce qu'il y a à voir quand il dit « je vois » : « Je vois, dit-il » (p. 225) ; « I see, he said » (pp. 184-185). Le voir est alors le présent du savoir, du langage, le fait que l'on voit au moment et au lieu où l'on parle. Ce qu'il y a à voir est un inconnu qui est devant, dans un futur du présent : « I'll see if I can see » (p. 46). Dans ce cas, *le dire est un voir*. « I see, he said » est la modalité du dire qui galope dans *Ulysses*, galop du dire pour un présent du voir. Ce qui est à voir n'est pas dit car est en train de se passer sur le trajet du dire, la « chose à voir » ne vient que dans l'activité du voir, dans un présent qui pousse dans la parole, dans une parole qui fait pousser le présent. Dans l'écriture de Joyce, il y a comme des moments qui poussent – « One moment », « wait » – comme un moment des mots, un arrêt sur mot comme un arrêt sur image parce que ça défile, ça déroule, le torrent de la langue, « le torrent de la vie que nous traçons » (p. 236 ; « the stream of life we trace », p. 193). Le voir est le *one moment* du langage. « I see, he said » forme comme un temps prosodique : le temps qu'il dise, il voit. Le présent qui pousse laisse l'acte de dire au passé, « je vois » contient le dire dans toute son activité, le langage dans tout son moment, tout le maintenant des mots.

> Quand on lit ces étranges pages de quelqu'un de disparu depuis longtemps on se sent un avec ce quelqu'un qui une fois… (p. 64)
> When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once… (p. 50)

Le *one moment* du langage est le *one moment* de l'autre, le moment d'un autre *one* qui fait notre *one*, le *once* d'un *one* qui nous fait devenir un *one* autre et nôtre, le maintenant dans toute son étrangeté, dans toute son obscurité, où celui qui lit rejoint celui qui écrit parce que celui qui a écrit revient autre dans la ré-énonciation qui est la nôtre. Dans les pages étranges, on est au présent de la personne qu'on lit, au singulier de la personne et en même temps notre personne propre. On – « on » ; « one » – est une personne du pluriel qui pousse vers un pluriel de la personne.

Le visible alors n'est pas le « spectacle » à voir, ni l'audible le spectacle à entendre, et le langage ne donne pas le spectacle du spectacle. Quand le sujet chez Joyce dit en anglais « *I see* », le sujet dit parfois en français « j'y suis » (p. 189 ; pp. 230-231) : le sujet ne se trouve pas devant le spectacle de la vue, il arrive dans le spectacle où sa parole l'amène. Au lieu d'un spectacle sensible, James Joyce nous montre un sensible comme possibilité d'être

étranger dans son propre sentir, dans sa propre langue, dans un même mouvement. Sentir en art, c'est laisser le langage par son activité nous faire voir ce qu'on voit, entendre ce qu'on entend, sentir ce qu'on sent d'une peinture, d'une installation. Le sensible en art n'est plus dès lors une modalité singulière du sentir général, mais une modalité particulière de la relation du sentir et du dire. La boîte noire de Tony Smith ne « nous regarde » pas parce qu'elle est « *devant* nous comme un *dedans* obscur »[18], un étrange comme devenir « singulier » de l'être se détachant d'un « *général* » du monde[19], entre le « what you see is what you see » de Frank Stella et son contraire, un au-delà de ce qui serait vu ; toute œuvre d'art, révèle Joyce, *nous regarde* par la valeur du regard qu'elle suscite en nous dans le spectacle de notre parole, par son pouvoir qui est aussi le nôtre, de nous faire vivre l'invention d'un voir, la transformation d'un étrange singulier en singulier collectif.

« Un cube est inventé dans la parole »[20], mais ce n'est pas « l'objet » de la conception qui portera le titre *Die* en 1962, que l'artiste invente au moment où il « réfléchit à l'expression *six pieds* » (« six pieds sous terre ») devant la boîte noire d'un ami qui lui suggère une « noire intériorité »[21]. C'est le cube noir comme œuvre d'art qui s'invente dans l'obscurité d'un voir, dans l'obscurité d'une parole qui part de – et ne cesse d'aller vers – ce qui n'est jamais seulement un objet. L'œuvre de Joyce nous montre un voir en art dans notre relation aux œuvres comme un devenir-œuvre, un devenir-sujet, un devenir-voir d'un noir du dire : *what you see is what you say*.

Isabelle Davy est doctorante et chargée de cours au Département d'Arts Plastiques de l'Université de Paris 8. Termine une thèse intitulée « Art et langage : une pensée du rythme pour une poétique de l'art », sous la direction de Jean-Louis Boissier.

---

[18] G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 77. L'auteur souligne.

[19] *Ibid.*, p. 12. L'auteur souligne toujours ; l'expression employée est « le visible *en général* ».

[20] *Ibid.*, p. 66.

[21] *Ibid.*, p. 76.