

Deux

1. La coupe

D'abord, il y a le noir. Il s'agit bien d'un abord, d'une manière d'aborder l'objet exposé, quelque chose qui relève du constat empirique : ce qui s'impose tout d'abord, c'est l'objet noir, le bloc noir. Il est vrai que, depuis un siècle, nous nous sommes habitués à des confrontations analogues dans les galeries. La question est de savoir de quelle manière Muriel Leray en renouvelle les termes.

Ce qui frappe en deuxième lieu, c'est que ce noir est parfois accompagné de transparence. Il ne s'agira pas d'autre chose, à l'occasion de cette conférence : passer du noir à la transparence ; ou encore : penser le noir *avec* la transparence. Ce qui veut dire aussi : penser les pièges qui vont avec l'effet de transparence – les reflets. Penser ceux-ci comme pièges, mais sans les y réduire : ils sont ce qui « trahit un défaut de transparence » (Starobinski, p. 309), mais ils sont aussi ce qui la révèle comme telle (p. 306).

Ils sont, pourrait-on dire, *les gardiens des surfaces*, les gardiens des apparences, ou les gardiens de l'apparition de la transparence.

La (non-)couleur et les effets ambivalents de transparence ou de réflexion ne sont pas laissés à eux-mêmes ; ils sont indissociables de ce qui vient se conjoindre à l'expérience sensorielle : les textes, ou fragments de textes (s'il s'agit bien de « fragments »), phrases ou bouts de phrases, qui les accompagnent. Et enfin ces autres bouts de phrases, ou de dialogue, que constituent les « titres ». En tout cas, *des écrits*, *des inscriptions*. Et ce que l'on peut dire avant tout de ces écrits, c'est qu'ils sont rétifs au sens : ils rechignent à donner d'emblée ce que l'on est supposés en attendre. Ils semblent prélevés d'un contexte d'énonciation où ils pourraient révéler pleinement leur sens, mais ce contexte n'existe sans doute pas.

Noir, transparence et reflets, inscriptions : c'est bien assez pour faire un objet, un objet qui s'impose, ou qui s'interpose. Un objet exposé, dont l'exposition a un effet d'interruption. C'est sans doute l'un des aspects du travail de l'art pour Muriel : pouvoir opérer des coupes dans un monde qui se donne comme compact – mais pas de la compacité du bloc, justement : un monde qui a bien plutôt la compacité paradoxale du fluent, du devenir et du changement perpétuel, et qui aboutit finalement à une paradoxale surmobilité gelée.

Ce qui nous est ici proposé, c'est donc tout d'abord de faire face (c'est une expression qui revient souvent dans les écrits de Muriel) à cette coupe. Pour préciser davantage dans quoi elle est opérée, on dira qu'il s'agit d'une coupe dans le tissu supposé homogène de la perception. Ce qui veut dire : une mise au jour de ce que cette supposition d'homogénéité a de faux. Et la preuve, par là même, de ce qu'il existe, de ce que doivent exister, à proprement parler, des hétérogénéités sensibles.

S'il faut faire une coupe, c'est tout d'abord pour rappeler qu'il n'y a pas de continuum de la perception, autrement dit, qu'il y a des lacunes dans la perception, et que celles-ci importent autant que les objets perçus. Il ne faudrait pourtant pas s'en tenir ici à une opposition : *le travail de l'art est peut-être celui de faire de ces lacunes elles-mêmes des objets.*

Mais il y a autre chose. Dans son livre sur le noir (sous-titré : « éclats d'une non-couleur »), Badiou écrit que le noir vient « nommer ce qui manque dans la perception afin que rien ne manque dans la pensée » (p. 93). Dans ce passage, il se réfère aux métaphores dont les scientifiques font usage pour nommer ce qui n'est pas encore connu mais qui entre par là même dans le domaine des objets de connaissance potentiels : la matière noire, l'énergie noire. Pour Badiou, *le noir supplée à la lacune perceptive, en se faisant support pour la pensée à venir.* La lacune dans la perception est aussi l'espace de la pensée à venir.

Mais est-ce bien ce qui a lieu ici ? Autrement dit, s'agit-il de se tourner vers l'avenir, vers ce qui vient ? On ne répondra pas tout de suite ; on remarquera plutôt que le noir n'est pas ici un mot, mais une expérience visuelle ; non-couleur si l'on veut, indissociable d'une forme – une forme géométrique simple, avec un privilège donné au rectangle, qui renvoie à la manière dont nous-mêmes y faisons face.

2. Inquiétude / Faire face

Les deux premières œuvres comportent un ensemble de cadres qui composent une forme verticale, harmonieuse et complète. Elles nous invitent à nous tenir nous aussi à la verticale, à nous tenir debout. Ces cadres qui évoquent la posture d'aplomb nous invitent à nous tenir debout malgré la fragilité de notre situation : ils nous invitent à faire face au dérobement du support imaginaire qu'est le sens d'une représentation. Les *zips* de Barnett Newman sont aussi verticaux, comme les sculptures de Giacometti : ils indiquent également que faire face à ce qui se dérobe, pour un humain, implique de rester debout, même seul.

L'œuvre du fond de la deuxième salle, elle, est composée de cadres horizontaux, tellement horizontaux qu'ils sont même à plat et forment des puits dans le sol. Il faut se pencher par-dessus l'obstacle qu'est le banc pour voir ces cadres qui semblent nous échapper. Au contraire, le cadre de l'œuvre qui se trouve à l'entrée de la deuxième salle, posé au sol à côté de la chaise, évoque, par son volume, une personne qui serait assise sur une chaise. Il n'a l'air de rien, il est posé là, on le surplombe, et pourtant, il restaure, malgré son humilité, malgré le retour à la solitude, la verticalité. Quand bien même il est d'une verticalité moins imposante, il est tout de même d'aplomb. Donc, peut-être que même assis, même petit, on peut faire face à ce qui se dérobe.

Le premier mot du titre de la première œuvre est « *restless* » : j'ai d'abord cru que ça voulait dire : sans repos, fatigué... et c'est vrai que l'inquiétude, c'est fatigant. Notre époque est une époque d'inquiétude : on est inquiets pour sa sécurité, on cotise à des assurances, et puis on est même inquiets d'être inquiets, on prend des cachets, on fait du yoga. Mais peut-être que justement, on est tellement inquiets, qu'on répond excessivement à l'inquiétude, au lieu de l'expérimenter. Ce sont des efforts en pure perte. Comparons-nous aux écureuils en automne. Ils sont excessivement prévoyants, ils font bien plus de réserves de graines qu'ils n'en ont besoin, et ensuite ils ne retrouvent pas une partie de leurs cachettes. Alors les graines oubliées germent au printemps suivant. Les écureuils, comme nous, perdent trop de beaux jours à parer à leur inquiétude ; mais contrairement à nous, ils contribuent ainsi à faire grandir les forêts.

Muriel nous invite à éprouver l'inquiétude. Être dans l'inquiétude, c'est une manière

d'être présent aux choses, d'y être attentif, mais justement d'être attentif non pas tant aux choses elles-mêmes qu'à leurs parts d'ombre, à ce qu'elles ont d'incompréhensible ; à ce qu'elles ne sont pas encore ; c'est une certaine manière de se tenir sur le seuil de l'imminence... quitte à être un peu fatigué, mais ce n'est peut-être que comme cela qu'on peut alors trouver aussi la quiétude.

Le visiteur doit faire face : l'art est donc le lieu d'une épreuve. Comme dans toute épreuve choisie, on peut parler d'une ascèse. Peut-être qu'il s'agit toujours de faire face à la même chose, à savoir : à ce qui ne peut être comblé par la projection de sens. Mais il ne s'agit pas de faire face à l'absence de sens comme telle, comme il s'agirait de faire face au manque, à la finitude. Car ici on ne peut se complaire dans la dramaturgie de l'abîme. Muriel ne nous laisse pas seuls, elle nous lance sur des pistes, même si ce sont des pistes qui nous laisse inquiets sur la manière de les emprunter.

Il s'agit justement de faire face à ce qui inquiète. C'est-à-dire, de faire face comme un arbre, dans sa verticalité et son immobilité, fait face à l'adversité – et il le fait d'autant mieux qu'il n'a pas d'autre choix que de faire face, car il ne peut pas fuir.

Mais de notre côté, faire face à ce qui inquiète, c'est aussi faire face à l'incertitude que nous procure notre mobilité (mobilité du corps et de la pensée) ; incertitude sur le sens d'être ici plutôt que là, de penser ceci plutôt que cela – d'ailleurs, le visiteur doit bouger s'il veut vraiment voir quelque chose.

3. Division multiple

Pour résumer ce premier abord de l'œuvre, on dira donc qu'il y a *division du sensible* et *obstacle au sens*. Il y a division du sensible par la coupe noire du bloc ; il y a obstacle au sens là où l'on s'attendrait à le trouver évident, dans ce qui est écrit. Mais il y a plus : la division ne peut être opérante que parce que l'œuvre elle-même est présentée comme divisée. La division à laquelle nous sommes exposés, celle à laquelle il s'agit de faire face en premier lieu, c'est celle qui passe entre le sensible et le lisible. Des blocs noirs et des écrits, on dira qu'ils *coexistent dans l'exposition de leur non-rapport*.

Il est vrai que cette division semble aussitôt brouillée : les écrits ne sont pas du côté du sens, et à l'inverse, le visible est à ce point abstrait qu'on pourrait le prendre pour un signe

– le signe ou le symbole du tableau par exemple. Pourtant, ce brouillage ne fait que renforcer le non-rapport. Ce qu'il nous indique, c'est que la division entre le lisible et le visible est d'autant plus marquée, d'autant mieux exposée, que les éléments de cette division se trouvent plus fortement rapprochés.

Mais ce n'est au fond qu'un premier pas dans l'expérience proposée, qui est celle d'un approfondissement ou d'une démultiplication de la division ; car il y a aussi division entre les écrits eux-mêmes (titres et inscriptions dans la salle). Et il y a également, du côté du visible, une division entre les blocs et les jeux de reflets, entre les surfaces réfléchissantes et les surfaces opaques.

Division multiple, donc ; ou plus précisément, il semble qu'un travail de *redivision* de l'œuvre est nécessaire pour garantir l'effectivité de la division qu'elle veut opérer dans le monde sensible. Car ce travail de redivision conjure la reprise du sens par l'unicité de la figure qui trouverait à s'y exprimer : l'auteur, l'artiste – ou le spectateur. (C'est aussi une préoccupation essentielle du travail d'écriture de Jérôme Guitton, parallèle à celui de Muriel, qui fait coexister des énoncés à la syntaxe redéfinie et des formules mathématiques.)

Mais la division multiple a également des effets multiples : l'effet de la division est lui-même divisé.

Dans le dispositif de la première salle, ce qui s'impose tout d'abord, c'est le deux, ou plus exactement le deux fois deux : deux blocs noirs en vis-à-vis, différenciés cependant par les chaises, les bouts de textes, et les titres qui les accompagnent. Ces phrases composent à la fois une circularité polysémique et une division, un vis-à-vis entre le « *I* » et le « *you* », par quoi elles répondent à la « symétrie » des blocs. Ce face-à-face d'éléments à la fois symétriques et singularisés, ouvre entre les deux blocs un espace polarisé dans lequel se mouvoir. Paradoxalement, la division va ici de pair avec une impression d'hospitalité. On se sent requis dans ce champ de polarité peuplé d'objets et de mots qu'on ne peut voir d'un seul regard : on ne peut rester en dehors pour le regarder.

Dans *Notes sur la mélodie des choses*, Rilke décrit une relation entre deux personnes non comme ce qui se passe *entre* eux, mais comme ce qui se déploie sous leurs pieds et derrière

eux, comme un paysage. Ici, l'espace entre les deux cadres suscite non seulement le rapport entre eux mais tout un paysage dans lequel nous pouvons nous mouvoir. Dans la première salle, donc, une division ouvre un rapport entre les objets, qui crée un paysage, qui appelle à nous y insérer.

Je voudrais ici faire une remarque sur les objets. Peut-être qu'on n'a pas fini d'apprendre ce que peuvent les objets. Nous sommes à l'époque où les objets sont apparemment actifs. Ce ne sont plus de simples outils que nous mettons nous-même en action. Les objets électroniques agissent, parlent, apprennent. Mais ce type d'objets, nous les utilisons comme des miroirs, nous en faisons des « bonshommes ». Et pourtant, entre l'usage purement fonctionnel, qui nous centre sur la trivialité de la vie, et l'usage spéculaire, qui ne nous sort pas beaucoup de nous-mêmes, il y a bien *une opérativité des objets*, et notamment en ce qui concerne l'art : en tant qu'ils forment un contexte, un dispositif, une composition.

Mais même un paysage naturel, non composé, peut avoir cette opérativité. Il semble que Muriel se joint à Simondon pour nous inviter à cultiver une certaine attention aux objets pour sentir ce qu'ils composent comme contexte, et par là même comment ils agissent sur notre manière d'y être.

4. La place du sujet

4. 1. Perspective

Tout nous donne à penser que, lorsque nous entrons dans ces salles pour nous confronter aux objets et aux espaces qu'ils configurent, nous entrons dans un dispositif contraignant, dans un système de contraintes au sein duquel il s'agit de se repérer. Est-ce à dire qu'il nous assigne une place particulière ?

La question de la place du sujet, de la place du spectateur, en l'occurrence, est l'une des questions incessamment retravaillées dans les traités d'histoire de l'art. Selon Hubert Damisch, l'invention de la perspective doit être comprise sous cet angle. Plus précisément, elle est l'invention d'un *paradigme* pour penser le sujet, ou plutôt l'espace de subjectivation.

Dans *l'Origine de la perspective*, pour reprendre le titre polysémique de son livre, Hubert

Damisch nous parle de la particularité du dispositif de la représentation : ce qui est représenté est comme le second volet d'un espace qui le complète mais qui, lui, ne peut entrer dans la représentation, puisqu'il en est la condition. La scène peinte est « coupée de son vis-à-vis » (p. 443). *C'est ainsi que le sujet peut être assigné à son lieu – du côté de la condition de la représentation, qui ne peut elle-même être représentée.*

Le sujet qui est ainsi assigné à son lieu se réduit à un point géométrique. Autrement dit, le paradigme perspectif convoque le sujet moderne, c'est-à-dire le sujet né avec la science moderne, et qui peut en effet être pensé comme un point (p. 439) – on pourrait dire que dans « point de vue », l'essentiel, c'est la réduction au point. Mais tout l'intérêt du paradigme perspectif est de nous confronter à ceci que le sujet réel, justement, ne s'y réduit pas, à ce point idéal. Car ce que l'invention de la perspective présente, c'est précisément *la disjonction entre le point géométrique et la place imaginaire où le sujet tente de se repérer.*

L'exemple le plus éclairant se trouve à la fin du livre, où Damisch reprend, en la complétant, l'analyse des *Ménines* par Foucault. On se trompe en croyant que les lignes qui dessinent la perspective du tableau convergent vers ce couple royal dont l'image est reflétée dans le miroir qui occupe le fond de la scène. Si le spectateur veut volontiers croire cela, c'est qu'il est attiré dans le piège du miroir « où il cherche en vain son reflet » (p. 455). Le véritable « point de fuite » se trouve dans l'embrasure de la porte, plus exactement, sur le bras de l'homme (le portrait d'un autre Vélasquez : José Nieto Velasquez, maréchal du palais, au service de la reine – p. 450) qui ouvre un rideau. Un homme, donc, qui pourrait être celui qui dévoile la scène, qui pourrait être autrement dit la véritable image du peintre – laquelle ne se trouverait donc pas dans la figure du peintre représenté qui regarde vers son modèle supposé, et qui serait donc ici lui aussi (comme le miroir), littéralement, un trompe-l'œil.

La peinture en perspective présente donc « l'écart calculé entre l'organisation géométrique du tableau et sa structure imaginaire » (p. 451). Il y a, si l'on veut, deux sujets, ou il y a une *division du sujet* – et c'est pour penser cette division du sujet précisément qu'est nécessaire *le recours au paradigme : pour donner à voir cette division.* Il y a deux sujets, disait-on, dont l'un est produit par le système de contraintes proprement géométrique, et l'autre associé à un point douteux, tremblant, un point qui ne reste pas en place, un point

oscillant – et qui s'accroche de préférence à ce qui, dans un tableau, renvoie explicitement aux marques du visible : miroirs, regards, reflets. L'écart « entre le point géométrique du sujet et son lieu imaginaire » n'est pas destiné à se résorber. Ce que présente le paradigme perspectif, c'est l'irréductibilité de cet écart, alors même qu'il fait mine de le résorber dans l'unité d'un *point de vue*.

L'essentiel est de bien voir que la peinture en perspective, en tant que système de contrainte géométrique, est analogue au dispositif d'énonciation, « dans la mesure où il assigne au sujet sa place dans un réseau déjà constitué » (p. 459). Mais l'analogie va plus loin : elle expose aussi ce qui constitue le produit incident de l'insertion du sujet dans ce que l'on appelait jadis le réseau des signifiants, à savoir le besoin de se retrouver dans une image, l'injonction à se trouver dans une image qu'il voudrait, mais ne peut, fixer.

Notons que, d'après Lacan, le névrosé se reconnaît à ceci qu'il s'épuise littéralement dans ces jeux de miroirs, qui sont des jeux d'identification. Il y épuise son être de sujet. Car c'est bien quand on cherche à s'identifier, à savoir ce que l'on est soi (« ce que je suis moi »), à connaître sa différence et sa singularité, que l'on est intégralement livré à l'Autre ; autrement dit, les identifications du sujet, c'est « ce par quoi il s'est réduit à l'Autre » (Séminaire XVI, p. 278).

Mais ce qui importe pour nous ici dans le propos de Damisch est surtout qu'il ne s'agit pas d'une thèse relative à ce champ de spécialisation que prétend être « l'histoire de l'art ». S'il s'agit bien de « paradigme », ce dernier demeure opérant, comme le montrent, nous dit Damisch, la photographie autant que le cinéma – plus que jamais aujourd'hui avec la 3D. C'est d'ailleurs l'un des intérêts du film de Jean-Luc Godard, *Adieu au langage* : sa confrontation avec le paradigme perspectif au lieu même où il semble triompher – mais pour y retrouver, en bout de course, les aplats de Nicolas de Staël ; pour y vérifier l'absence de profondeur par une stratégie qui met au premier plan des objets qui sont autant d'obstacles intrusifs – comme si la profondeur changeait de direction.

Mais il y a plus : en tant que paradigme, la perspective dépasse, on l'a vu, l'approche historienne de l'art. Mais elle dépasse aussi le champ de l'art – en tout cas si l'on suppose que celui-ci constitue un domaine clos et spécifique. Si la perspective joue comme paradigme, c'est dans la mesure où elle permet de penser quelque chose de tel que la place

du sujet dans le monde – ou, pour retrouver la formule de Lacan, ce qui relève de la position subjective dans l'être. L'art peut être abordé par le biais des paradigmes qu'il constitue, et que cet abord excède et l'histoire de l'art et plus généralement l'approche esthétique (encore une fois : si l'on envisage l'esthétique comme discipline particulière).

Notre hypothèse est que le travail de Muriel (et de ceux dont elle s'inspire, en particulier Barnett Newman ou Ad Reinhardt) permet d'envisager un autre paradigme. Disons que le paradigme perspectif, tel que le présente Damisch, permet de vérifier la solution lacanienne pour aborder l'être du sujet, et que cette solution n'est pas forcément la bonne, en dépit de sa fécondité. Le supposé « champ » de l'art est aussi le terrain où s'affrontent des paradigmes rivaux, et peut-être inconciliables.

C'est sans doute aussi ce qu'indique le titre du film de Godard que nous venons d'évoquer : s'il faut dire « adieu au langage », c'est dans la mesure où il faut aussi abandonner l'idée que le sujet doit être envisagé à partir de son insertion dans le réseau des signifiants, ou plus généralement dans un système formel qui lui préexiste. Le point de départ qui s'impose alors est celui d'une radicalisation de la division entre le sensible et l'énonçable. De là s'induit une tout autre façon d'aborder la question de la place du sujet – et tout d'abord : devant ce qui se présente comme œuvre d'art.

4. 2.

Que se passe-t-il alors dans les espaces de Muriel ? Et d'abord, ces espaces font-ils circuler des représentations, ou des images ?

Agnès Prévost note, dans le texte titré « Blocs de sens » consacré à une autre exposition de Muriel (et disponible sur son site), que l'on peut bien ici parler d'images, mais ce sont des images sans représentation. Ce sont des images évanouissantes, des images qui ne prennent pas consistance comme images, et qui se retrouvent finalement *absorbées* par le noir. Lorsque le fond sombre est associé à un reflet qui est en face du spectateur (ce n'est pas le cas dans l'actuelle exposition), alors il ne permet d'isoler que des figures évanouissantes, ou en tout cas vouées à se chasser les unes les autres, à se succéder rapidement.

Il y a bien cependant des images ici, si une image est une altération dans le champ du

visible – *un supplément de visibilité ajouté au visible*. Une image ne se confond pas avec l'objet qui en est le support. On pourrait dire qu'une image convoque les puissances ambivalentes de l'imaginaire, mais outrepassé pourtant ce dont ces puissances sont à même de s'emparer. Une image est toujours trop grande – pour notre tête, pour notre esprit, pour notre mémoire : trop grande pour nous, même si elle est de petit format. Elle se caractérise par ceci qu'il ne peut exister, ni dans la saisie symbolique, ni dans le comportement réel, quoi que ce soit qui puisse être ajusté à son être.

L'image n'est donc pas en tant que telle le lieu de la capture imaginaire, le lieu de l'identification. *Elle est le lieu qui déborde les ressources de l'imaginaire au point même où elle les convoque.*

Dans les dispositifs de Muriel, on l'a vu, l'image est souvent un reflet évanouissant absorbé par le noir. Ici, on pourrait dire des reflets mutuellement renvoyés par les blocs transversaux de la première salle, qu'ils ne reflètent qu'eux-mêmes, mais par le détour de l'autre cadre, qui est en face (un reflet qui présente ainsi une image décadrée).

Mais avec ce que l'on a dit précédemment des analyses de Damisch, la question que l'on peut se poser concernant les espaces de Muriel est surtout : où est le sujet ? Quelle est la place que l'on doit venir occuper ? Et y en a-t-il une ? Muriel mobilise plusieurs éléments qui pourraient être là pour fournir une réponse facile à ces questions : le miroir où se mirer, la chaise où s'asseoir pour regarder (qui pourrait alors fournir le point de vue, l'origine de la perspective). Mais elle les désactive de cette fonction. On ne peut pas se voir dans les miroirs, et les chaises ne sont pas tournées vers les cadres, qui eux-mêmes, noirs uniformes, sont bien vides de perspective ou d'une quelconque indication concernant la place qui nous est allouée.

Alors on se demande : est-ce que ma place est en face du cadre, en face de la phrase inscrite sur le mur, ou bien sur cette chaise – ou bien ailleurs ?

Nous restons avec l'invitation à être là et une interrogation sur la place à occuper, dans ce contexte contraignant où l'on sent bien que cette place n'est pas hasardeuse, qu'il y a un système de contraintes dans lequel s'inscrire pour saisir ce qui a lieu. Mais surtout avec cette interrogation, qui est bien le travail subjectif par excellence : *qu'est ce que ça fait si je*

me mets ici où là ? Quelle que soit la place que l'on choisira d'occuper, on l'occupera avec cette interrogation, on l'occupera *comme inquiets*.

Le titre de cette exposition est *Obscène*. Ce mot peut désigner quelque chose de déplacé, qui n'est pas à sa place, ce qui renvoie alors à l'interrogation du sujet qui se trouve dans l'exposition, sur la place qu'il doit y prendre lui-même.

C'est le sujet convoqué par l'objet qui est obscène : il est appelé à faire face, et pourtant il lui est impossible d'être en face. Il est toujours décalé par rapport à ce qui se trouve « devant » lui. Mais cela indique peut-être aussi qu'il peut se risquer à se placer au lieu de l'autre (nous y reviendrons).

Le mot « obscène » peut aussi désigner quelque chose qui est exposé alors qu'il ne faudrait pas, alors qu'il faudrait le cacher. Ici, c'est le sujet qui est exposé : il est exposé alors qu'il ne s'y attendait pas – peut-être même qu'il venait là pour se cacher derrière son regard de spectateur.

5. La transparence et l'obstacle

Nous parlions en commençant des effets de transparence, et des reflets qui tout à la fois l'empêchent et la révèlent. Le reflet pourrait être vu comme *l'image* du véritable obstacle, dans la mesure où *s'y voir empêche de voir*, ou du moins invite à se dispenser d'y voir. Et si les effets de fausse transparence (reflets, miroirs, etc.) font obstacle, alors il faut à la fois essayer de les présenter et de contrarier leurs effets, comme dans l'exposition actuelle. Une manière de ne pas laisser le sujet captif de sa projection imaginaire, laquelle toujours ultimement la forme d'une image dans un miroir.

Mais il y a une ambivalence essentielle de la notion même de « transparence », et des images qui la convoquent. Nous voudrions ici faire un détour par des problématiques anciennes. On dit qu'il y a transparence lorsque l'intérieur est visible à même l'extérieur. Hegel définit ce qui permet de surmonter le conflit entre l'être et l'apparaître, le conflit qui anime toute la *Logique de l'Essence* comme une « apparence pleinement transparente ». Il est intéressant de noter que cette apparence pleinement transparente correspond à *l'action réciproque*.

Mais ce n'est pas dans la dialectique spéculative de Hegel que nous allons entrer ; nous

allons plutôt nous arrêter à une expérience racontée par Rousseau, où s'est trouvée ruinée, pour lui, l'utopie de la transparence. Une ruine qui a suivi la découverte de ce que l'on recèle, *du point de l'autre*, une intériorité cachée – car c'est bien depuis l'autre que quelque chose de tel qu'une intériorité cachée apparaît, c'est-à-dire se dissimule. Sa découverte lui a permis de comprendre que l'abîme entre les discours et les actions qu'il observait et qui le préoccupait avait en définitive sa source dans la division entre l'être et le paraître. Une division qui peut se laisser penser comme un défaut de transparence.

Cette découverte a pour origine un souvenir traumatique, exposé dans les *Confessions*. Le jeune Jean-Jacques a été injustement accusé d'avoir cassé un peigne, et, en dépit de sa bonne foi, il n'est pas parvenu à convaincre ses accusateurs. Il avait pu croire jusque-là à une transparence des consciences ; il est contraint désormais de voir qu'il n'en est rien. Et si sa propre conscience n'apparaît pas pour l'autre, inversement, celle de l'autre devient également opaque pour lui – et pour finir, c'est le monde lui-même qui vient à se voiler.

Starobinski place l'évocation de cette expérience inaugurale au seuil de son ouvrage, *la Transparence et l'obstacle*. C'est en même temps que l'intériorité de l'autre s'avère cachée et que ma propre intériorité se révèle inaccessible, non seulement pour l'autre, mais aussi à moi-même. En l'occurrence, avec le souvenir de Jean-Jacques, c'est parce que l'intériorité s'est avérée cachée pour l'autre (impossibilité de communiquer « l'évidence immédiate » de la conscience) qu'elle se trouve finalement cachée aussi pour lui-même. L'opacité à soi procède de l'opacité de l'autre, ou de notre opacité pour l'autre. Non que Jean-Jacques en soit venu à douter de son innocence dans cet événement, mais cette coupure de l'intérieur et de l'extérieur l'a conduit à douter de ce qui pourrait se trouver caché au fond de l'âme (p. 21). Je n'ai pas, dit Rousseau, de « miroir intellectuel » pour observer ce fond. Je ne peux y jeter un regard – et ce regard, justement, c'est l'autre qui aurait pu me le donner, l'autre si lui-même avait été accessible, non voilé.

Nous parlions de « problématiques anciennes » dans la mesure où nous revenons ici à ces oppositions (entre l'intérieur et l'extérieur, entre les consciences, entre le sujet et l'autre, ou le sujet et le monde) que la pensée a précisément cherché, depuis deux siècles, à dépasser – de Hegel ou Nietzsche à Simondon ou Deleuze, en passant par Wittgenstein. Mais la question est précisément pour nous d'identifier la bonne manière d'articuler ce

« dépassement ». Du paradigme perspectif tel que le présente Damisch, on dira qu'il est aussi une voie pour le penser ; ou plus exactement : s'il semble pris dans la logique de la « représentation », qu'il se serait agi précisément de « déconstruire » depuis au moins deux siècles, il est en réalité l'une des formes de ce qui permet de concevoir le dépassement de cette logique. L'irréductibilité du sujet à son « point de vue » : tel est l'angle que le paradigme perspectif nous permet de prendre pour tenter ce dépassement.

Si nous avons voulu revenir « en amont » de cette solution, c'est pour reprendre la question, et tenter d'esquisser une autre voie.

6. Le temps divisé

Il faut bien voir qu'avec l'opacité des intériorités, c'est *le temps lui-même qui s'est divisé* : l'âge de l'enfance et de l'innocence était celui de la transparence, et cet âge irrémédiablement révolu est désormais séparé de notre présent par une cloison étanche (p. 22), même s'il existe encore comme souvenir, et que dans cette existence, avec cette persistance dans l'absence, il divise le sujet. Le passé perdu, c'est la transparence perdue. Vouloir le retour de la transparence, c'est vouloir l'unité de l'être et du paraître, et l'abolition de ce dont cette scission est la cause.

Une autre manière de vouloir la transparence, est de la projeter dans un avenir promis. La promesse contenue dans l'art – l'art de l'âge esthétique, dirait Rancière – est d'abolir la séparation, de réconcilier la communauté avec elle-même, de surmonter les divisions – celles qui existent entre les membres de la communauté, comme celles qui semblent apparaître entre les « facultés » de l'esprit : entendement et sensibilité, raison et imagination, etc.

Mais aussitôt apparaît une contradiction : si la communauté est réunifiée, alors on abandonne le travail de la division, le travail de mise au jour de l'obstacle, pour se livrer à l'illusion d'une totalité retrouvée. Or, il n'y a peut-être pas de réconciliation à venir, il n'y a peut-être pas de communauté qui vient, et l'hétérogénéité sensible exposée est condamnée à prolonger indéfiniment son travail de division. La promesse contenue dans l'art doit alors être perpétuellement *différée*. C'est le prix à payer, semble-t-il, pour que le travail de la division soit maintenu (voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, p. 137-138).

Mais si l'on abandonne la visée d'une communauté réconciliée ou restaurée, que promet dès lors le travail de l'art ? Est-ce qu'il contient encore une « promesse de bonheur » (selon le mot de Stendhal repris par Nietzsche) ? Que devient la transparence promise ? Faut-il fonder un programme visant à la conquérir ?

Les blocs noirs de Muriel peuvent bien à première vue évoquer le programme d'une fin de représentation comme le faisait le Carré suprématisiste de Malevitch. Mais Muriel nous met en garde contre une telle lecture ; elle se méfie du geste consistant à projeter un avenir. Et il semble qu'elle ait autant de méfiance pour le geste de Rousseau qui consiste à projeter un passé. Elle pose cette question dans le texte de présentation de l'exposition : « faut-il être déçu pour y croire ? » Faut-il qu'il y ait un paradis perdu, pour qu'on souhaite le retrouver ? Ou au contraire, faut-il un programme, une promesse, pour que quelque chose puisse être activé dans le présent ?

Peut-être qu'en réalité le travail de l'art ne promet, ni ne retrouve, rien. Peut-être s'occupe-t-il seulement d'effectuer quelque chose (et la question est alors de savoir ce qu'il effectue). Car le fait d'invoquer un paradis perdu, autant qu'un programme fixant un objectif à atteindre, positionne l'action, la présence, dans le passé ou le futur, et pas dans le présent. Cela revient à disjoindre le temps lui-même, à diviser le temps à venir du temps présent de l'expérience – ou encore, et à diviser l'espace d'où se fait cette projection et le temps qui est appelé par elle. Or ce n'est pas le temps qui doit être divisé. On pourrait dire qu'il l'est déjà bien assez. Le temps doit être pris maintenant, comme y invite l'inscription du fond de la deuxième salle (*two hours* » *it would require* « *about*), ou encore le titre de la pièce 2 dans la première salle (*This is a set up/on your knees or against/ - stay a while*).

Peut-être qu'à la phrase « le premier homme était un artiste » de Barnett Newman, Muriel ajoute « le premier homme (qui n'avait pas encore eu l'occasion d'être déçu) y croyait ». Il faut peut-être y croire sans être déçu, sans le support imaginaire situé dans un futur ou un passé séparés du présent.

7. L'intérieur et l'extérieur

La question devient alors : croire à quoi ou en quoi ? Suffit-il de répondre : en rien, en se disant que la confrontation avec cette réponse seulement peut nous empêcher de glisser dans le nihilisme (si on entendait cette réponse comme : il ne s'agit pas d'un problème de croyance) ? Mais c'est éluder le problème.

On peut le formuler autrement : *pourquoi, ou pour quoi, faire face ?*

Faire face, faire face à l'inquiétude, c'est aussi faire face à la division, et, si l'on suit Muriel, à cette division tout d'abord exposée : celle du sensible et du lisible.

Du moins cette division est-elle l'une des manières d'entendre le jeu de la division subjective, dont, on l'a vu, Rousseau donnait deux autres versions : la division, pour chacun, entre ce qu'il est à même de penser, et ce qu'il est capable d'agir ; et la division entre ce qui est apparent et ce qui est caché. Il voyait dans la seconde la source de la première. On pourra contester ce point. Ce qui est vrai en tout cas est que ces deux modes de la pensée de la division subjective sont indissociables.

Ce qui est vrai aussi, c'est qu'ils ont été captifs d'une illusion : celle que nous a léguée la « philosophie de la conscience » qui veut que le sujet soit à l'intérieur de lui-même, ou soit à lui-même sa propre intériorité, ou le propre de l'intériorité. Et que, dans un second temps seulement, viennent les « objets » qui composent l'extériorité avec quoi entrer en « rapport » : le monde, « autrui », etc.

En fait, même si l'on s'en tient à ce « philosophe de la conscience » qu'est Rousseau, on voit qu'il en va autrement. Le moi, dans l'intériorité, le moi de l'intériorité se dérobe lui aussi. D'où qu'il faille chercher à l'exposer dans le dispositif des *Confessions* : pour voir ce qu'est au fond ce moi, il n'y a pas d'autre moyen, pour lui, que de raconter son histoire, ce qui veut dire aussi exposer ses raisons, et avouer ses errances. Mais si ce récit est nécessaire, c'est dans la mesure où la conscience n'a justement pas la capacité de ressaisir par elle-même « son » intériorité, et ne se confond donc pas avec elle. Il y a une intériorité dans l'intériorité, dérobée même au regard intérieur.

Ce qui est paradoxal ici, c'est que cette intériorité cachée à nous-même est ce qui nous

vient tout droit du dehors.

Hannah Arendt remarquait que, concernant le rapport entre le caché et l'apparent, nous étions prisonniers d'un préjugé qui nous faisait rapporter spontanément le plus caché au plus intime et par là même à ce qui en chacun semble le plus irrémédiablement singulier ; et l'apparent à ce qui, réglé par les convenances, constitue la part la plus impersonnelle de nos êtres. En réalité, nous dit-elle, ce préjugé est faux : c'est justement dans ce qui nous semble le plus intime, le plus intérieur, le plus caché aux regards, que se manifeste la part la plus convenue, banale de notre être ; et c'est au niveau de l'apparaître, au niveau des jeux de l'apparence (qui est aussi celui de l'exposition politique) que l'on peut tenter d'exister véritablement dans sa singularité.

On accordera que la psychanalyse aura eu au moins cet effet positif : avoir montré que ce qui nous semble le plus intime, et à ce titre le plus impartageable, est en réalité comme une scène déjà jouée ailleurs. Le plus impartageable de la souffrance névrotique ou dépressive, c'est aussi ce qui trouve son lieu, non dans une intériorité fermée à tout regard, mais dans l'extériorité du déjà joué qui fait la réserve inépuisable des schèmes de la répétition, toujours déjà inscrits quelque part en l'Autre.

Que le plus intime, le plus impartageable, soit aussi ce qui, en ce sens, se joue ou s'est déjà joué au-dehors, voilà qui nous oblige à compliquer le rapport entre l'intériorité supposée cachée et l'extériorité qui ne serait que jeu d'apparence. À le compliquer, mais non à l'abolir : l'impartageable procède bien d'une forme d'inaccessibilité, c'est-à-dire de l'épreuve de ce que mon expérience intime, lorsqu'elle se fait souffrance, n'est pas accessible à l'autre en tant que telle, et inversement. Wittgenstein parlait du caractère irréductible de l'asymétrie des positions d'énonciation, asymétrie entre le « je » et le « tu », comme d'une sorte de donné transcendantal – bien sûr, un transcendantal grammatical, c'est-à-dire relatif aux jeux de langage. Une asymétrie qui insiste dans les écrits de Muriel, qui y est proprement structurante.

Mais il faut bien voir que l'irréductibilité attachée à cette asymétrie procède de l'existence des jeux de langage qui la manifeste. L'erreur serait de croire que l'asymétrie serait là avant, et que les jeux de langage n'auraient qu'à l'« exprimer ». En réalité, c'est

l'expérience de l'intériorité cachée qui procède de l'existence des jeux de langage, et plus exactement (parce qu'il n'y a justement pas « le » langage, et que cela même fait l'irréductible pluralité de ses jeux), de certains jeux de langage (par exemple celui de la dissimulation).

Généralement, nous dit aussi Wittgenstein, il n'y a pas de dissimulation, et c'est à bon droit que l'on peut alors parler de la transparence de l'autre : « C'est comme si, grâce à une expression humaine du visage, il devenait *transparent* pour nous » (IE, p. 88). C'est l'autre qui peut être transparent ; et c'est moi qui peux être opaque pour moi-même.

Et, pour revenir à Rousseau, « notre vrai moi n'est jamais tout entier en nous », nous dit-il dans un passage de ses *Dialogues*. D'une part parce que, comme on l'a vu, il y a une part de ce moi qui demeure inaccessible ; mais surtout, (et c'est ce sur quoi insiste ici Rousseau), parce que ce qu'il appelle « le vrai moi », et que nous pourrions penser comme sujet, a aussi bien son lieu au-dehors de lui-même.

Tout cela peut nous autoriser cette hypothèse : au lieu de voir une opposition simple entre l'intériorité cachée et l'extériorité apparente, d'où s'induirait la place du sujet d'existence comme intérieur à lui-même, comme étant sa propre intériorité, il faudrait plutôt situer l'existence du sujet à même *un jeu d'intériorités et d'extériorités relatives*, qui peuvent éventuellement inverser leurs places (comme nous invitent à les penser les modèles topologiques). Le sujet n'est jamais seul. De ce qu'il n'a pas accès lui-même à sa « propre » division, s'ensuit qu'il faut être plusieurs (au moins deux) pour la mettre en travail.

Le sujet aurait donc sa « place », son lieu en tout cas, dans ce qui articule l'irréductible d'une dissymétrie énonciative et une distribution d'intériorités et d'extériorités relatives au sein de laquelle il peut mettre en travail sa propre extériorité à lui-même, mais aussi faire l'hypothèse de quelque chose de tel qu'une intériorité commune. Là où ne se dessinent pas les formes d'une consistance du plusieurs, il n'y a pas de sujet.

Les objets exposés par Muriel sont aussi, dans leur division même, la présentation de cette articulation.

8. L'appartenance et l'obstacle

Dans le cas de cette exposition, dans quelle intériorité nous trouvons-nous lorsque nous entrons dans cet espace ?

Et tout d'abord : pouvons-nous le concevoir comme une intériorité ? Barnett Newman concevait ses œuvres comme des expériences d'enveloppement : il souhaitait que le spectateur s'immerge dans la peinture, dans la couleur. Faire face, en ce sens, ce n'est pas rester un observateur extérieur, c'est être enveloppé par la couleur. Il est possible que dans les dispositifs de Muriel il y ait également des opérateurs d'enveloppement. Les reflets mutuellement renvoyés par les blocs transversaux en vis-à-vis composent une image . On parlera d'une fonction unifiante de cette image qui relie par une boucle de reflets les deux œuvres qui se font face.

Le sujet, dès lors, est un élément de l'œuvre – un élément, donc, et pas un point. Être un élément, c'est être à la fois une *partie* d'un ensemble, et un *milieu* au sein duquel s'opère par exemple un changement d'état. Cette double épreuve pourrait être désignée ainsi : il s'agit de faire face à la division subjective nécessaire au partage d'une intériorité commune, division qui partage la solitude du « je » et l'appartenance au « nous ».

Le faire face est complété par une appartenance, et c'est dans la dialectique entre la capacité à faire face et l'expérience de l'appartenance que se déploie l'espace d'une subjectivation.

L'affirmation « Je serai tienne » que l'on trouve dans le texte de Muriel indique que l'on *appartient* à ce qui nous expose, à ce qui oblige à tenir seuls la verticalité face à l'inquiétude. Autrement dit, elle indique que notre exposition solitaire et inquiète permet à une intériorité de se constituer. Nous sommes alors un élément de ce qui nous enveloppe. Dans la mesure où nous nous exposons à l'appartenance, nous nous retrouvons enveloppés dans une intériorité commune. Cette affirmation, « je serai tienne », est une accélération, un condensé, de ce travail de la division qui peut prendre beaucoup de temps, être laborieux, pas toujours linéaire, revenir en arrière, hésiter, échouer.

Cette phrase, qui apparaît d'abord comme une phrase d'amoureuse, fait signe également vers un travail de la politique (le fragment de texte dans lequel nous avons prélevé cette phrase est « Premièrement comme un paradigme. Politique. Plus proche du

“Je serai tienne” qu'affirmation »). Car la communauté concernée par la politique n'est pas celle du groupe d'intériorité, composé de personnes qui ont déjà quelque chose en commun : une culture, une histoire, des pratiques, des affinités politiques. Pour qu'il puisse y avoir politique, il faut que des gens portent une idée du commun en n'ayant pour autant rien en partage, rien en tout cas qui soit déjà donné. Il faut alors s'exposer à l'appartenance à une politique commune sans pouvoir la vérifier, avant de pouvoir la vérifier. C'est sans doute ce que Rancière développe avec le concept d'« hétérologie » (logique de l'autre). Il s'agit d'incarner une idée du commun en se plaçant au lieu de l'autre, sans savoir si l'autre nous suivra dans ce déplacement.

Mais qu'il s'agisse de collectivités politiques ou de groupes d'intériorité restreints, il ne peut y avoir d'appartenance sans qu'il y ait aussi – un obstacle.

Il y a, pourrait-on dire, une positivité de l'obstacle. Mais cette positivité ne doit pas être comprise dans la logique du surmontement (de l'*Aufhebung*). Cette logique est au cœur de l'erreur spéculative, qui conduit à l'amertume devant le constat de l'impossibilité de ce surmontement. Une amertume qui aboutit en définitive au rejet de toute appartenance.

La dialectique dont nous parlons est une dialectique existentielle qui se soutient des inquiétudes et des butées subjectives pour relancer le travail de nos divisions. Elle peut se comprendre, non comme une logique de la négativité, mais comme une logique de la polarité maintenue, une polarité constituée à partir de, ou autour d'un obstacle.

L'obstacle, c'est ce que l'on pourrait appeler : l'objet de la dispute. Ce qu'exemplifie presque trop bien la différence sexuelle. Plus précisément : cette différence en tant qu'elle est sans contenu. Et c'est parce qu'elle est sans contenu, c'est-à-dire parce qu'elle ne prescrit rien en termes de comportement qu'elle est à ce point problématique : l'objet, dans ce cas, s'impose et se dérobe tout à la fois ; il insiste, et revient toujours, sans pourtant pouvoir être saisi – sans que l'on puisse le saisir par le biais du sens. C'est pourquoi, dans le travail de la division sexuelle, il s'agit de faire face à la division elle-même.

C'est sans doute ce qui fait que le deux amoureux est un cas privilégié : plus que tout autre « collectif », il est exposé sans médiation à la division, ou plus exactement à la nécessité de la mettre en travail. Le couple, c'est le paradigme du face-à-face auquel on ne

peut échapper. Dans ce face-à-face, l'objet s'interpose et oblige ainsi à (re)mettre en travail la division qui s'y révèle.

En guise de conclusion, nous pourrions synthétiser ainsi ce qui aura été dit du déplacement de la place du sujet : nous passons, dans le travail de l'art, d'un paradigme du travail de la division subjective à un autre.

Dans le premier cas, le paradigme de la perspective nous fait entendre que le sujet peut être conçu par analogie avec l'insertion du locuteur dans le réseau des signifiants. C'est-à-dire : à partir de l'inscription du sujet au champ de l'Autre ; à partir de l'effet imaginaire de cette inscription, en tant que visée de comblement inatteignable ; et à partir de ce qui excède cette inscription dans la figure d'un désir singulier qui doit trouver les voies pour se rapporter à sa cause. Cette cause, la cause du désir, qui, nous dit Lacan, vient « à la place de la cause absente de la division du sujet ».

Dans le second, le paradigme du faire face obscène, du faire face qui ne peut être en face, le sujet se trouve à la fois décalé, en porte-à-faux, et entouré, et c'est en ce sens qu'il peut être dit élément d'un ensemble ; l'objet n'est pas ce qui cause sa division, mais ce qui s'interpose pour articuler la division et permettre ainsi de la mettre en travail. Et les projections imaginaires, si elles restent bien aussi un piège dont il faut se garder, permettent de localiser une puissance de l'image qui les excèdent. L'image renvoie toujours aussi aux lacunes de notre vision ou de notre perception, dont nous parlions en commençant.

Pour clore plus spécifiquement sur le travail de Muriel, nous dirons que le noir y rappelle à la fois l'insistance de l'obstacle et la plénitude qui accompagne l'enveloppe de non-couleur issue de la forme faussement inerte du bloc. Et que la transparence rappelle à la fois qu'il faut esquiver les pièges des projections imaginaires (tout en les gardant en vue) et que ce qui est promis, la transparence promise, est toujours déjà là, en-deçà de l'opposition des consciences, dès lors que se dessinent les contours d'une intériorité commune.