

Formes dynamiques Le geste sculptural et le principe de la variation

Marion Colas-Blaise¹

Résumé

Faisant dialoguer la phénoménologie avec la sémiotique, l'anthropologie et la théorie de l'instauration, cet article s'interroge sur le devenir et la dynamique des formes, captées soit dans leur succession, soit dans leur co-présence. L'analyse des dessins préparatoires de Tony Cragg permet de mettre en avant la trace, en relation avec l'expression ou l'expressivité et une logique non plus représentative, mais présentative. Il s'agit alors de distinguer des instances d'énonciation (participante, subjectale et subjective) personnelles ou impersonnelles, mais aussi de penser l'interaction avec des matériaux et de prendre en considération les déterminations par un environnement social et culturel (représentations doxiques, normativisations), entre réexpression « instituante » et invention de nouveaux possibles.

Mots-clés : instances d'énonciation ; formation ; trace ; dessins préparatoires ; variante

Abstract

In a dialogue between phenomenology and semiotics, anthropology and the theory of establishment, this article examines the becoming and the dynamics of forms, captured either in their succession or in their co-presence. The analysis of Tony Cragg's preparatory drawings allows us to highlight the trace, in relation to expression or expressiveness and a logic that is no longer representative, but presentational. It is then a question of distinguishing personal or impersonal instances of enunciation (participant, subjectal and subjective), but also of thinking about the interaction with materials and taking into consideration the determinations by a social and cultural environment (doxical representations, normativizations), between "instituent" re-expression and the invention of new possibilities.

Keywords : enunciation instances ; formation ; trace ; preparatory drawings ; variant

¹ Université du Luxembourg, Luxembourg. E-mail : marion.colas@uni.lu.

0. Introduction

Le dessin préparatoire et la toile d'araignée : cette entrée en matière quelque peu énigmatique tente de planter le cadre d'une réflexion sur, d'une part, les formes en devenir, qui se succèdent, se relaient et se réinventent continuellement – des formes instables dont les dessins préparatoires de l'artiste britannique Tony Cragg sont emblématiques – et, d'autre part, leur aptitude à faire signifier – à instaurer – leur environnement, à l'image de l'araignée tissant sa toile, chère à Tim Ingold. Tel est le nœud de complexité que nous cherchons, ici, à dénouer : voir dans quelle mesure une approche misant sur l'expressivité d'une instance d'énonciation individuelle et collective, dûment corporalisée et perceptivo-cognitive, et dont le geste d'écriture est singularisant tout en portant la marque du fonds socioculturel, peut rendre compte d'une dynamique qui constitue un processus nécessairement ouvert, peut-être illimité. Un processus qui accueille l'émergence de sémiotiques-objets à la fois « assignées à résidence », toujours provisoirement, et mobiles. Les formes qui apparaissent et disparaissent sont alors considérées comme des agencements, sur la base d'alliances, dirait Deleuze, à condition que ces agencements correspondent à des moments de stabilisation provisoire de flux du sens, avant une phase de dé- et de re-stabilisation.

À cette fin, il s'agira de faire dialoguer la phénoménologie avant tout husserlienne et merleau-pontienne avec l'anthropologie de Tim Ingold et, ponctuellement, avec la théorie de l'instauration selon Souriau. Sur ces bases, la demande qui nous est adressée peut-être formulée ainsi : s'il ne suffit pas de faire état d'une dynamique, quel est le moteur qui est à son fondement ? Comment se fait-il que les agencements qui se font tendent aussitôt à se défaire ? L'expressivité d'une instance d'énonciation en est-elle la seule responsable ou les formes se modifient-elles au gré, d'une part, de tensions internes et, d'autre part, des relations qu'elles nouent avec leur environnement ?

Telles sont les questions, ici fondatrices, auxquelles nous chercherons à apporter des réponses en déclinant la réflexion en trois temps.

D'abord, nous essayerons de préciser à nouveaux frais les notions d'expression et d'expressivité, à partir, d'une part, des instances impliquées dans l'émergence des formes et, d'autre part, des traces qui attestent une genèse des formes. Ensuite, nous nous attarderons sur la *Gestaltung* comme processus de la form-ation, en voyant dans les lignes s'entrecroisant dans les dessins préparatoires de Cragg une manifestation concrète des traces ressortissant à une logique représentative, plutôt que représentative. Enfin, il s'agira de réfléchir à deux ordres de variation : à l'historicisation des variantes ordonnancées dans le temps, sous l'effet, plus particulièrement, des représentations doxiques et des normativisations, et, d'autre part, à leur démultiplication, quand elles sont co-présentes.

1. Expression et expressivité : l'instance d'énonciation et la genèse des formes

Une première question concerne les instances à la base de la production et du devenir des formes. La question est d'autant plus pressante que mobiliser différentes phénoménologies, en particulier celles de Husserl et de Merleau-Ponty, c'est, d'emblée, partir de paires de notions – parfois de dichotomies – porteuses : le subjectif et l'objectif, la connaissance rationnelle et le corps, l'apparaître et la part prise par une instance « sujet », la perception et le mouvement.

Dans ce cas, quel sort la double problématique de la perception du phénomène et de l'expressivité originariaire réserve-t-elle à la dualité du subjectif et de l'objectif telle que fondée par Husserl sur une théorie de la connaissance rationnelle (Barbaras 2002) ?

De fait, Husserl nous confronte, d'emblée, à ce nœud de complexité qui fait que l'objet de la perception est censé « repos[er] en lui-même, comme précédant l'acte qui le fait paraître et ne lui devant rien » et que « ce qui se donne comme étant n'est rien d'autre que ce qui apparaît » (*Ibid.* : 681). En d'autres termes, comment dépasser la contradiction entre, d'une part, un apparaître qui est toujours un apparaître à quelqu'un et, d'autre part, des étants dont la manifestation ne dépend pas de l'appréhension par un sujet, selon la lecture que Barbaras fait de la phénoménologie asubjective de Jan Patočka (2011) ? Ainsi, « si le sujet est bien le destinataire de l'apparaître ou de la manifestation, il n'en est en aucun cas la cause ni même la condition : il est ce qui recueille la manifestation plutôt que ce qui la fait ou la constitue ». (*Ibid.*) L'apparaître rend la subjectivité possible et, ajoute Barbaras, il faut admettre un « mouvement de manifestation », une dynamique reposant sur un « fond qui ne peut être que le monde lui-même », un monde qu'il ne faut pas concevoir autrement que comme la « source » de l'apparition. En même temps, le voir est indissociable d'un faire, nous dit Barbaras (*ibid.*). Même s'il est possible de dépasser la différence entre le subjectif et l'objectif, même si celle-ci est secondaire ou subordonnée, l'« apparition de l'étant est indissociable de l'action du sujet sur l'étant et évoquer un mouvement de l'existence, c'est reconnaître que la donation de l'étant au sujet n'est pensable que comme action du sujet sur l'étant [...] » (*ibid.*). Toute la question est là : comment penser, contre une version subjectiviste, la « codépendance d'un monde, totalité intotalisable des étants, et d'un sujet (pronominal vide) » ? Faut-il penser cette codépendance comme une inter-action primitive ? Nous reviendrons sur ce point.

Retenons, pour l'instant, que selon Barbaras relisant Patočka, la clef réside dans la manifestation comme mouvement. Tournons-nous vers Merleau-Ponty (1945 : 164) : dans *Phénoménologie de la perception*, il mise sur « l'expérience motrice » du corps qui, plutôt que d'être un « cas particulier de connaissance », nous « fournit une manière d'accéder au monde et à l'objet ». Dans ses derniers textes, il met en avant la solidarisation du mouvement et de la perception, au point que Renaud Barbaras (1998 : 125-126) parle d'une « prépossession du visible, d'une vision avant la vision », d'un enveloppement de la vision par le monde « qu'elle fait paraître ».

Sur ces bases, nous souhaitons développer l'hypothèse suivante : une approche phénoménologique du devenir des formes gagne à s'inspirer librement de la distinction que Jean-François Bordron (2011) opère entre les strates d'organisation indicielle, iconique et symbolique du sens. À partir de là, il semble pertinent de montrer comment une génétique des formes se laisse appréhender à travers la co-naissance d'instances d'énonciation qui éprouvent différentes formes de subjectivité. Il s'agit non seulement de rendre compte de la continuité entre le percevoir et le dire, qui sont mus par une expressivité fondamentale, mais encore de ce fonds expérientiel où les instances sensibles sortent à peine de l'inhérence à elles-mêmes, où s'esquissent les premières tensions entre des « proto-modalités » contraires, où se déploie cette *energeia* qui aboutira à la co-constitution d'anté-sujets et d'anté-objets tendus vers leur réalisation sous la forme de sujets et d'objets se faisant face.

1.1 L'indicialité et la subjectivité participante

Le cadre phénoménologique ayant été tracé à grand traits, essayons de penser davantage l'enveloppement constituant de la subjectivité par l'apparaître – d'une subjectivité que nous disons

participante (2019). Jean-François Bordron rattache le « il y a » à la strate indicielle d'organisation du sens. D'où une présence, celle d'un « quelque chose » qui ne soit pas d'emblée « déterminable » (Bordron, 2011 : 184). Un « il y a » encore confusément pressenti, dirons-nous, un « il y a *quelque chose* », mais aussi : « il y a quelque chose *pour moi* ». Avant qu'il n'y ait « quelque chose apparaissant à moi », ou « *pour moi* » ? Ou nécessairement en cela même ? Cédons encore la parole à Barbaras (1998 : 85) : Merleau-Ponty franchit un pas par rapport à Husserl en ce que

la donation en chair est *l'initiation première* à un monde, elle est l'« acte » par lequel quelque chose nous est *originellement* donné, l'épreuve d'un « *il y a* » qui, ne se confondant pas avec la présence objectale, *n'exclut pas une dimension d'absence ou de retrait*.

En d'autres termes, il est possible de pressentir ce niveau d'être où il y a du « pas rien, du quelque chose » (*ibid.* : 181). Et Jean-Claude Coquet (2007 : 231) de s'emparer à son tour de la question :

Il y a. Il y a de l'être. Il y a un processus anonyme de l'être, disait E. Lévinas. Comme un surgissement naturel des choses. On peut s'interroger sur cette origine. Phénomène de la nature sans qu'il soit nécessaire de recourir à la réflexion métaphysique. Il suffit d'enregistrer les faits. [...] « Il y a » salue une naissance. Le « il y a » est inaugural, disait Merleau-Ponty.

Pour rendre compte du « il y a », tournons-nous également vers Lyotard (1988 : 93) : la peinture (en l'occurrence de Newman) inaugure un « monde sensible » : « le commencement est qu'il y a... (*quod*) »; « "il y a" avant toute signification de ce qu'il y a » (*Ibid.* : 97). Le « ah ! » de la surprise traduit le « sentiment que : voilà » (*Ibid.* : 91). Le « voilà » est alors provoqué par le *il y a* de l'événement, comme le précise également Herman Parret (2006 : 22), qui cherche à remplacer la phénoménologie par une esthétique de l'événement : « il convient de s'ouvrir à la qualité de l'événement, d'être soumis au *Il arrive* plutôt qu'à *ce qui arrive* [...] ».

On le voit, l'entrée en résonance de cadres théoriques qui ne se superposent pas confère à la notion du « il y a » son épaisseur tout en confortant, globalement, l'idée du corps comme « vue préobjectivale » du monde (Merleau-Ponty, 1945 : 94) et, du point de vue d'une instance que nous disons participante, celle d'une « adhésion prépersonnelle à la forme générale du monde » (*Ibid.* : 99).

Poursuivons encore. Sur ces bases, le mouvement originaire gagne-t-il à être pensé comme une préhension, au sens où l'entend Deleuze à la suite de Whitehead ? Une interaction ou réciprocité minimales, en ce que l'entité qui préhende et par là même advient à l'existence est changée en retour. Ainsi, selon Deleuze (1988 : 105-106), « les vivants préhendent l'eau, la terre, le carbone et les sels. La pyramide à tel moment préhende les soldats de Bonaparte (quarante siècles vous contemplant), et réciproquement »

On peut remonter vers une préhension encore plus originaire, en deçà du quelque chose de déterminé qui capte, capture et cherche à posséder. La préhension est alors celle à laquelle répondent un mouvement vers, une ouverture à ou une projection *au-devant de*. Ils sont également co-dépendants. D'où l'idée de reconnaître à la subjectivité participante un socle que nous appelons proto-modal. Telle est en effet une de nos hypothèses : à l'origine du déploiement et du devenir des formes, il y aurait un proto-vouloir – peut-être « involontaire » selon la proposition de Ricoeur

(1988 [1950]) –, qui prend la forme liminaire de l'interrogation (Bordron, 2011). Ce proto-vouloir se dessinerait d'emblée par rapport à d'autres proto-vouloirs, si nous attribuons à cet emportement originaire une teneur sinon polémique, du moins intrinsèquement tensionnelle. Il s'assortirait d'un proto-devoir, en réponse aux pressions exercées, quand la réalité nous « préhende », mais aussi d'un proto-pouvoir, face à un éventail de possibles. Sans doute – et malgré les différences entre le réalisme de Whitehead considérant la perception comme une préhension et la mise en avant, par Merleau-Ponty, de la conscience comme médiatrice –, cette sortie de l'inhérence à soi-même peut-elle être rapprochée du *Cogito tacite* selon Merleau-Ponty qui, nous dit Stefan Kristensen (2010 : 121), « ne mérite presque plus le nom de Cogito : il n'est qu'une "saisie globale et inarticulée du monde, comme celle de l'enfant à son premier souffle" (*Phénoménologie de la perception* 1945 : 463) [...] ». En clair, l'enjeu est celui de l'essence de la subjectivité ».

Surtout, imaginer une préhension originaire, c'est se défaire de l'idée d'une réalité constituée, déjà donnée comme telle. Si l'on accepte l'idée d'un *il y a* pré-donné, ce dernier *se constitue* en devenant un *il y a quelque chose pour moi*. C'est se donner les moyens de capter un processus de *co-constitution*. Le monde est ce « fond qui se confond avec ce qu'il fonde », écrit pour sa part Barbaras, lecteur de Patočka (2011). Ici, le processus de co-constitution ou co-configuration par préhension réciproque se produit à même la sensation, et nous nous tournons – ultime déplacement théorique, qui ne devrait que confirmer des convergences au-delà des différences entre les cadres théoriques et méthodologiques – vers Ingold (2012) : la « poétique de l'habiter » met en œuvre une « écologie de la sensation » à la fois « pré-objective et pré-éthique ». En amont de la captation associée à une certaine maîtrise, il faut cultiver le processus, le flux, la variation (Ingold, 2016).

Dans ce cas, qu'en est-il de la forme ? Selon Ingold, la prise en considération du mouvement – du geste incarné – conduit à dépasser le modèle hylémorphique selon Aristote, au profit des « processus de formation (en opposition aux produits finis), et [des] flux et [des] transformations de la matière (en opposition à l'état de celle-ci) » (*ibid.*). On sort d'une conception hylémorphique dès lors que la matière est la « matière-flux » chère à Deleuze (*ibid.*). Il ne s'agit plus de dire qu'une forme est imprimée à un matériau inerte. On franchit un pas en étant attentif à la « vie des formes », au sens où l'entend par exemple Henri Focillon (2010 [1943] : 52), en tenant compte de la « destinée » que comportent les matières, c'est-à-dire non seulement de leur capacité d'accueil, mais davantage encore de leurs potentialités, de leur propension à « susciter » des formes. Ou encore en reconnaissant l'agentivité des objets et les demandes et besoins propres à la matière, qui appelle une forme. Surtout, on se risque à dire qu'à travers la création comme flux et la sensation, la forme naît d'une *interaction* (au moins sensible) avec la matière, qui est pré-donnée, voire pré-structurée.

1.2 La subjectivité subjectale et l'expressivité

Parler de subjectivité « subjectale » (Colas-Blaise 2019), c'est alors mettre en avant, dynamisant le passage de la pré-forme à la forme, le processus de la form-ation ou *Gestaltung* selon Paul Klee, c'est-à-dire une expressivité originaire, qu'il est possible de penser à partir des écrits de Merleau-Ponty. La perception est expression, soulignent Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti (2010) en adoptant la perspective d'une sémiotique anthropologique. En effet, la perception est d'emblée créatrice, en deçà de l'expression artistique :

Si l'expression [artistique] est créatrice à l'égard de ce qu'elle métamorphose, et justement si elle le dépasse toujours en le faisant entrer dans une configuration où il

change de sens, cela était déjà vrai des actes d'expression antérieurs, et même en quelque mesure de notre perception du monde avant la peinture, puisqu'elle projette dans le monde la signature d'une civilisation, la trace d'une élaboration humaine. (Merleau-Ponty, 1969 : 97)

Dans ce cas, l'expression artistique ou perceptive ne doit pas être comprise comme une « venue au dehors d'un intérieur déjà-là » (Rosenthal & Visetti, 2010) : elle doit au contraire être associée aux concepts d'« expression, de “jeu”, de participation, de modalisation (désir, réquisition, évaluation, normativité), à partir desquels se mettent en place la socialisation et conjointement la subjectivation des protagonistes » (*Ibid.*).

Toute la question est là : comment penser le passage entre la perception et l'expression par le langage, par exemple verbal, entre le « *logos* brut » de l'expérience – la *phusis* de l'expérience sensible, dirons-nous – et le « *logos* verbal » qui en serait l'accomplissement (Barbaras, 1992 : 28) ? Entre l'expérience et la « série de rapports », la « syntaxe » définitoires du style de la sculpture, selon Focillon (2010 [1943] : 12), ou encore entre l'expérience et l'« ordre des proportions [qui] intervient dans [le] traitement [des trois dimensions qui sont le lieu et la matière de l'architecture], qui confère à la forme son originalité et modèle l'espace selon des convenances calculées » (*ibid.* : 30).

Pour le dire avec Jean-François Bordron (2011), et en prenant comme exemple les formes linguistiques : faut-il distinguer strictement la strate d'organisation du sens iconique de la strate symbolique, caractérisée par une mainmise des règles ? Comment articuler la subjectivité que nous disons subjectale avec la subjectivité subjective, dont l'énoncé garde des marques linguistiques ? Notre proposition est que le langage symbolique est porté par et *laisse affleurer* une parole constituante, qui défie l'armature logique et dépendancielle, voire la conteste de l'intérieur, au sens où l'entend Michaux (1984 ; non paginé) quand il souhaite retrouver le moment des « avant-langues », des « langues inachevées – à moitié faites, abandonnées à mi-parcours, (ou bien avant) ». La « gesticulation émotionnelle » qui nous fait remonter aux plans d'organisation du sens indiciel et iconique ne doit pas seulement être comprise comme un moment marquant d'une génétique du dire : elle accède à un degré de manifestation à *même* l'énoncé gouverné par les règles. Les « avant-langues » adviennent de la manière la plus immédiate, sans doute, à travers l'interjection ou le juron, cette « décharge émotive » selon Benveniste, que Jean-Claude Coquet (2007) met au compte du non-sujet. « Une force irrésistible est à l'œuvre, écrit-il encore (2016 : 75). C'est le cas du cri, du cri comme trace produite par cette force irrépressible que j'appelle “tiers immanent” ».

Cependant, là n'est pas le tout. Les traces de cette gestualité sont plus diversifiées. Pour argumenter davantage l'idée d'une strate expressive pour ainsi dire souterraine, qui peut se manifester contre l'armature logique du langage symbolique, on peut également se tourner vers Gustave Guillaume (1970 [1929]) : les formes nominales du verbe ou des participes font remonter vers cette temporalité « originaire » qui est celle de la première chronothèse, avant la constitution d'un sujet temporel. À leur tour, les praxématiciens (Détrie, Siblot, Verine, 2001), sont sensibles à la subjectivation comme processus scandé par des saisies « liminaires », « émergentes » et « pleinement réalisées » : celles-ci rythment l'émergence de la subjectivité textuelle. Ainsi se noue une tension vers la figure stabilisée du sujet instance prédicative et de jugement. Dira-t-on, dans ce cas, que la subjectivité expressive peut concerner un stade antérieur à l'acte thétiq, qui est déjà objectivant ? Il est significatif que Jean-Claude Coquet (2016 : 85) renvoie à Cézanne au sujet de la différence entre le prédicat cognitif et le prédicat somatique : « Les faux peintres ne voient

pas cet arbre, votre visage, ce chien, mais l'arbre, le visage, le chien... Ils ne voient rien... ». Contre la praxématique, qui nous apprend que le déterminant démonstratif relève de la 3^e toposèze (« image de réalité achevée ») (Détrie, Siblot, Verine, 2001 : 331), nous faisons du déterminant et du pronom démonstratifs la *trace* linguistique, toujours provisoire, d'un geste déictique originaire, d'une ostension primordiale, *en acte*.

Dans ce contexte, la notion de *motif* permet de penser ensemble des langages (verbal, visuel...) différents, du point de vue à la fois d'une stabilisation – le motif reconnaissable constituerait un « bloc pré-contraint » (Bertrand, 2000 : 264) – et d'une aptitude à la dé-stabilisation : le motif est non seulement pourvu d'un pouvoir d'« anticipation » interne, mais, pris dans un flux dynamique, il est doté d'un certain degré de labilité, qui le prédispose aux diffractions. Il semblerait que ce soit dans l'exacte mesure où il peut être interprété comme un « germe » instable, capable de « se stabiliser en syntagme par reprise au sein de dynamiques de “profilage” qui ne [lui] sont pas immanentes » (Visetti, 2003), qu'il peut être considéré comme une trace au sens où nous l'entendons.

Il s'agit ainsi de capter des traces, au niveau du langage lui-même, de ce « prémonde » que Merleau-Ponty, dans ses derniers écrits, caractérise d'« être sensible brut » (Carbone 2013). En même temps, il est capital que le concept d'expression ne renvoie pas seulement à une « expression primordiale » », mais qu'il permette de dépasser la différence entre le sensible et le pensé, entre la corporalité et le langage que Bordron dit symbolique. Enfin, il faut que la prise énonciative se conjugue avec la dé-prise et la re-prise qui n'est jamais de l'ordre de la répétition ou reproduction, mais toujours déjà productrice d'un sens nouveau. Plus exactement, pour Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti (2010 : 56), la répétition doit se marier avec la « réexpression » :

L'expression n'est évidemment pas seulement spontanée, mais aussi instituée : ce qui introduit *l'exigence* de la réexpression et de la reprise (conformité et innovation, retour et rupture), avec la diversification des genres et des modalités. Par une sorte d'inversion paradoxale, c'est tout le phénomène de l'expression qui paraît tenir sa possibilité de l'institution. Ainsi toute expression, même neuve, est déjà *instituyente*, prégnante d'un geste antérieur, anticipation d'une répétition possible, plus généralement préparation d'une autre expression à suivre, qui vaudra comme réexpression.

Nous retrouvons, par un autre biais, la distinction célèbre entre la « parole parlante » et la « parole parlée » :

[...] on pourrait distinguer une *parole parlante* et une *parole parlée*. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant. [...] La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel. Mais l'acte d'expression constitue un monde linguistique et un monde culturel, il fait retomber à l'être ce qui tendait au-delà. De là la parole parlée qui jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise. À partir de ces acquisitions, d'autres actes d'expression authentiques – ceux de l'écrivain, de l'artiste ou du philosophe – deviennent possibles. Cette ouverture toujours recrée dans la plénitude de l'être est ce qui conditionne la première parole de l'enfant comme la parole de l'écrivain, la construction du mot comme celle des concepts. Telle est cette fonction que l'on devine à travers le langage, qui se réitère, s'appuie sur elle-même, ou qui, comme une vague, se rassemble et se reprend pour se projeter au-delà d'elle-même (Merleau-Ponty, 1945 : 229).

Mais un autre point de vue est possible, qui met l'accent sur la trace captée dans l'instant : elle serait de l'ordre de ce qui n'est plus, tout en étant encore d'une certaine manière (rétention), et de ce qui n'est pas encore (protention). Nous avançons que la logique représentative est relayée par une logique « présentative », au double sens de « mise en présence » et – diront les sémioticiens – de mode d'existence « virtualisé », « potentialisé » ou « actualisé », antérieur à celui de la réalisation. La présentation est liée à la réouverture de l'éventail des possibles. Présenter, c'est proposer, plutôt qu'asserter. C'est dire non pas « *que c'est ainsi (vrai)* », mais inventorier les conditions du « *si cela est ainsi (vrai)* ».

D'où la thèse des potentialités et des possibles inhérents à la logique de la présentation, avant qu'une parole n'arrive à sa pleine manifestation, en se profilant sur le fond de celles qui demeurent reléguées à l'arrière-plan, où elles continuent à agir, souterrainement. Significativement, pour saisir la parole dans « son opération la plus propre et de manière à lui rendre pleinement justice », il faut « évoquer toutes celles qui auraient pu venir à sa place, et qui ont été omises, sentir comme elles auraient autrement touché et ébranlé la chaîne du langage, à quel point celle-ci était vraiment la seule possible, si cette signification devait venir au monde » (Merleau-Ponty 1969 : 64).

La question des traces peut être reformulée en termes merleau-pontiens : faut-il supposer un « sens émotionnel » plus profond que le « sens conceptuel » et donc une « motivation originelle » du signe (Barbaras, 1998 : 189) ? Merleau-Ponty (1945 : 218) écrit ainsi :

Si nous ne considérons que le sens conceptuel et terminal des mots, il est vrai que la forme verbale – exception faite des désinences – semble arbitraire. Il n'en serait plus ainsi si nous faisons entrer en compte le sens émotionnel du mot, ce que nous avons appelé plus haut son sens gestuel, qui est essentiel par exemple dans la poésie. On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et qu'ils sont destinés à représenter les objets, non pas, comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle.

Mais, si les premières ébauches du langage sont logées dans la « gesticulation émotionnelle », comment comprendre sa spécificité ? Le recours à la conscience, au cogito tacite n'apporte pas de solution satisfaisante, comme le montre Barbaras (1998 : 190-191). Seule semble pertinente une conception du sens qui met l'accent sur la différence et la variation (*ibid.* : 192), sur l'altération, captée soit dans le temps, soit dans l'instant. Dans la deuxième partie, nous retiendrons le premier point de vue, en focalisant notre attention sur l'œuvre de Tony Cragg, plus précisément sur les esquisses, auxquelles les dessins préparatoires confèrent une forme de matérialité. Une demande essentielle nous est en effet adressée : montrer que la forme (artistique) doit être pensée dans sa variabilité, sa déformation incessante, son renouvellement. D'abord, contre sa soumission aux règles du langage symbolique qui voudraient l'« enfermer » dans une forme stabilisée, ensuite à hauteur du langage lui-même : nous nous demanderons en quoi les esquisses insistent et accèdent à un degré d'expression dans les sculptures elles-mêmes, des sculptures apparemment achevées, et qui, de fait, sont elles-mêmes des esquisses, toujours en voie de réalisation, toujours en mutation. Une des questions les plus difficiles est alors de savoir si la déformation est création ou « traduction », si, pour le dire avec Mauro Carbone (2013), les « déformations perspectives » que Merleau-Ponty repère chez Cézanne « *donnent une figure* aux forces qui adviennent dans notre rapport sensible au monde » ou « *manifestent* le sens à l'œuvre dans notre rapport sensible au

monde, comme si celui-ci en avait déjà un par lui-même ». Carbone (*Ibid.*) montre que Merleau-Ponty retient les deux hypothèses, alternativement.

2. La *Gestaltung* et le pouvoir des lignes

Le lexème « forme » est polysémique, comme le rappelle Daniel Köhler (2016 : 36), en définissant la forme par rapport à ce qu'elle n'est pas. D'abord, écrit-il, l'apparence ou la figure peut se distinguer du contenu. Selon Henri Focillon (2010 [1943] : 4), « le signe signifie, alors que la forme *se* signifie ». Quand le signe devient forme, il « aspire à se signifier, il crée son nouveau sens, il se cherche un contenu » (*ibid.* : 8). Focillon note ailleurs que la « distinction conventionnelle entre le fond et la forme [...] risque de nous égarer, si nous oublions que le contenu fondamental de la forme est un contenu formel. Bien loin que la forme soit le vêtement hasardeux du fond, ce sont les diverses acceptions de ce dernier qui sont incertaines et changeantes » (*ibid.* : 5). Ensuite, la forme et la matérialité sont antithétiques, la forme étant un contour, une enveloppe qui délimite un matériau compris comme le contenu. Ainsi, note Köhler (2016 : 36), dans le cas du dessin italien, la ligne dessinant les contours fait émerger une figure. Le contour distingue deux choses l'une de l'autre ou encore l'enveloppe devient un contenant. Enfin, la forme contraste avec la partie. La forme devient l'équivalent d'un arrangement de parties d'un tout.

C'est cette troisième acception que nous retiendrons ici, sans faire l'impasse sur les autres et sans nous interdire de trouver chez Focillon (2010 [1943] : 8) le principe même de la métamorphose, du changement perpétuel, celui des styles qui, « par une progression inégale, tend successivement à éprouver, à fixer et à défaire leurs rapports ».

Interrogeons-nous sur la *Gestaltung* au sens large. Selon Paul Klee (1973 [1964] : 17), « la théorie de la *Gestaltung* se préoccupe des chemins qui mènent à la *Gestalt* (forme). C'est la théorie de la forme mais telle qu'elle met l'accent sur la voie qui y mène ». Et il ajoute : « La genèse comme mouvement à la fois formel et formateur est l'essentiel de l'œuvre » (*idem*). À la *Gestalt*, ou à une autre forme d'organisation dotée d'une certaine stabilité tout en étant pourvue d'une disposition à la dé-stabilisation, nous préférons le processus en cours, avec ses tâtonnements, ses rebroussements, ses essais, ses ratages, ses succès. Ainsi, prenant appui sur l'œuvre de Cragg, nous visons à vérifier l'hypothèse d'une *Gestaltung* conçue comme une genèse. Nous nous intéressons moins à l'arrangement des parties qui, d'un point de vue méréologique, trouvent un ordre par rapport au tout – l'équilibre final fût-il toujours métastable et prêt à se défaire – qu'au processus dynamique de mise en tension permanente des éléments, voire, d'un point de vue dynamiciste constructiviste, de génération des éléments qui émergent des relations qui se nouent, avant de se fixer.

2.1 Une rythmique spécifique

Le *rythme* ménage alors le passage du flux continu à des discontinuités. Ainsi, les dessins préparatoires de Cragg *préparent* et *annoncent* le geste sculptural explorant la frontière entre l'organicité de la nature et la production dans un matériau (bronze, verre, plâtre, bois, pierre...), quand l'artiste demande à ce dernier de libérer la forme organique ou technoïde. Ils sont en cela tendus entre le non-achèvement, l'imperfectivité – ils correspondent à une étape intermédiaire de la création – et l'achèvement, la perfectivité, celle-ci fût-elle provisoire. En effet, chaque dessin

finit par créer une surface qui, malgré des excroissances, des irrégularités ponctuelles, *prend* – au sens où l'argile *prend* –, et revêt ainsi une forme spécifique :

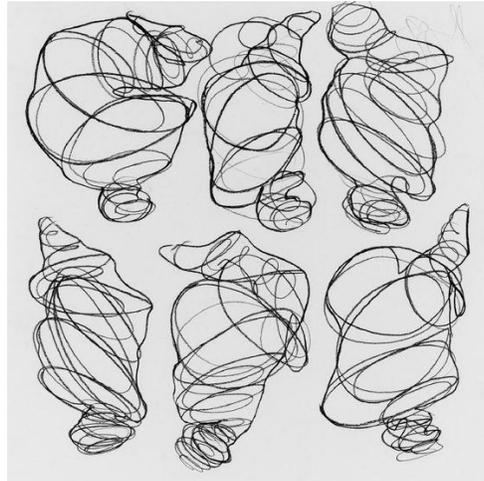


Figure 1 : Tony Cragg, *Sans titre*, 1993.

D'abord, considérons la forme comme résultat, la figure close, cette organisation signifiante dont le contour extérieur est confirmé, régulièrement, par cela même qui le dépasse et le nie ou, du moins, le remet en question. C'est viser la « dimension intentionnelle représentative » (Maldiney, 2012 : 211), ce qui, dans les dessins préparatoires, fait image : d'un point de vue référentiel, on dira que des figures vaguement « humaines », aériennes, assises ou debout, cherchant un équilibre précaire, émergent de la profondeur de l'image, en faisant l'expérience de différences de densité. Ou peut-être, plus lointainement, on croit deviner certaines des formes fossilisées chères à Cragg. Cela grâce à l'instrument-prothèse qui *interagit* avec le papier-support : il exerce une pression sur un support matériel qui oppose une résistance en retour.

Mais ce point de vue est concurrencé, d'emblée, par cet autre, qui met les fossiles, les figures humaines en mouvement, en tension. Ils sont alors animés, emportés par une logique de création qui est altération. Conduisant à une possible dissolution, celle-ci est elle-même progressive.

Ainsi, la forme, humaine ou non, n'est telle qu'à projeter la possibilité de sa dé-formation, qu'à se risquer à chaque moment. Non seulement la création est-elle déformation et dé-représentation (Carbone 2013), c'est-à-dire *production*, au contact d'une altérité, d'un monde autonome, mais elle est prête, à tout moment, à libérer l'énergie accumulée au profit de l'altération. L'intensification en est fonction, doublement : d'une part, parce que, comme le suggère Henri Maldiney (2012 : 223), l'énergie « est d'autant plus grande que la contradiction entre les éléments est vive ». Ce qui est responsable de l'énergie accumulée et dépensée, c'est l'imprévu, quand « ça dé-borde » ou éclate, quand il y a un décalage, une irrégularité. La manière de ménager l'entrée en résonance et en conflit d'un tout plus ou moins stabilisé et de l'indépendance de ses parties, rebelles, est alors définitoire d'un style. D'autre part, l'expansion est contenue, malgré les débordements ponctuels. L'énergie s'accumulant derrière la fermeture impulse le développement qui, obéissant à une rythmique particulière, mobilise une surface : l'énergie s'en trouve spatialisée.

2.2 Le pouvoir des lignes

Or, la spatialisation et la form-ation sont elles-mêmes remises en question, quand la ligne, telle celle de Deleuze et Guattari (1980 : 621) s'inspirant de Kandinsky,

ne délimite rien, [...] ne cerne plus aucun contour, [...] ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points. [...] Cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin, aussi vivante qu'une variation continue, est vraiment une ligne abstraite.

Il n'est pas anodin que ce passage soit cité par Tim Ingold, qui renvoie aussi à *L'œil et l'esprit* de Merleau-Ponty (1960 : 73) : la « ligne flexueuse » est « toujours en deçà ou au-delà du point où l'on regarde ». À son tour, Pierre Macherey (2014) cite Merleau-Ponty (1964 : 74) à propos d'« une certaine manière pour la ligne d'être et de se faire ligne ». Commentant la « philosophie vivante » de Tim Ingold, il note que la « ligne à la promenade » de Paul Klee « chemine souplement sur sa lancée suivant sa dynamique propre qui la propulse vers l'avant d'elle-même sans l'astreindre à respecter une direction prédéfinie ». Et il ajoute (*ibid.*) au sujet des deux types de lignes :

De la ligne qui sinue en redéfinissant au fur et à mesure, en temps et en lieu, son orientation, qu'elle invente davantage qu'elle ne l'observe, on peut dire qu'elle est libre, ouverte sur une perspective d'illimitation qui ignore frontières et clôtures ; alors que la ligne qui, dès le départ, est destinée à atteindre son point d'arrivée, vers lequel elle est toute tendue, est contrainte, du fait d'être soumise à limitation en vue de respecter un principe de régularité et d'économie. A l'élan dynamique de la première, qui dissémine et gaspille, fait pièce le statisme de la seconde qui effectue son parcours sur place, de manière simultanée, sur le modèle des rayons lumineux¹, ce qui la prémunit contre les risques de déviation ou de retard, dont elle n'a pas à tenir compte : l'une est prise en train de se faire, alors que l'autre est déjà toute faite, ce qui change tout. Or, selon Ingold, qui, sur ce point, se situe dans la filiation de Bergson, la première ligne, vivante et concrète, se caractérise par sa continuité, alors que la seconde, abstraite et morte, est essentiellement discontinue, constituée de points séparés qu'elle relie tout en les maintenant extérieurs les uns aux autres [...].

Dans les dessins préparatoires de Cragg, on voit comment des lignes d'épaisseurs et de nuances de noir différentes s'élancent en des mouvements circulaires et concentriques, comment elles s'entrecroisent, se séparent et se rejoignent, comme propulsées en avant par une dynamique interne d'autopoïèse. Pour mieux capter cette dynamisation interne, nous faisons le pari de saisir la multiplicité vivante du dessin préparatoire de Cragg, l'entremêlement des lignes qui donnent forme à une figure, par exemple vaguement humaine, du point de vue de sa *rythmique*. Une rythmique non point moulée sur une aspectualisation stricte qui ménage le passage de l'aspect inchoatif à l'aspect duratif et à l'aspect terminatif, mais un déploiement de forces multidirigées, qui ne se fait pas *le long* de lignes déjà constituées, mais qui est à leur origine. Cela en produisant des stratifications et des déstratifications, des différences, des répétitions, des égalités et des inégalités, c'est-à-dire des segmentarités sur un fond continu qui se prête à la projection de discontinuités (Deleuze, 1968 ; Deleuze & Guattari, 1980 : 13), mais aussi une liquidité, des flux. Pour le dire avec Tim Ingold : l'artiste doit, à l'instar de l'araignée, tisser son monde pour le rendre habitable. La rythmique est alors conçue comme une mise en forme originaire, sous-tendant toute expression,

par le toucher, la vision, l'audition, l'action créatrice... Elle les impulse en les informant de sens, tout en s'incarnant à travers eux. Elle suppose une gestualité primitive, incarnée dans la perception et l'action créatrice, celle d'une instance participante ou subjectale, ménageant le passage avec la création de discontinuités et, finalement, l'agencement constitutif d'une forme d'organisation objectivée débrayée.

La notion de texture nous permet de mettre en avant la fabrication, c'est-à-dire le *faire* aux prises avec des matériaux disposés dans un espace tout au plus prédonné, qui est sans doute informé d'un surcroît de sens, à travers le geste même. Parlera-t-on, dans le cas des dessins préparatoires, de lignes « flottantes », affichant la liquidité du tracé, avant qu'elles ne soient disciplinées et mises au service de la forme qui *prend* ? D'un foisonnement de lignes qui se répètent et se réinventent ? Il devient possible de les capter au stade antérieur de la connectivité, caractéristique du dessin préparatoire imperfectif. Plus précisément, il s'agit de cerner « l'acte d'une forme [qui] est celui par lequel *une forme se forme* », l'acte qui est son « autogenèse » (Maldiney 2012 : 211). Notre idée est que si le dessin préparatoire est saisi dans sa dimension « génétique-rythmique », plutôt que dans sa « dimension "intentionnelle représentative" » (*idem*), les lignes entrecroisées matérialisent des trajectoires au sens où l'entend Tim Ingold, et donnent accès à la richesse de configurations non encore stabilisées, captées en plein mouvement. Il en va ainsi, avant tout, de ces lignes circulaires qui font vivre une tension entre un double mouvement, de concentration et d'expansion. Donnant une matérialité au temps, elles s'enroulent sur elles-mêmes et se déroulent en de vagues spirales, au tracé plus ou moins assuré, fréquemment répété, démultiplié, avec ses pleins et ses déliés, sans qu'aucune ligne oblique, aucune ligne droite vienne perturber l'ensemble et bloquer une expansion qui trouve dans la figure close sur elle-même sa seule limite.

3. Les deux ordres de la variation : historicité et démultiplication des formes

3.1 La réexpression praxique

Une question, elle-même délicate, se pose alors : si la forme précaire d'une certaine façon appelle d'autres formes qui la relayent, la combattent, etc., l'expressivité étant, comme nous l'avons suggéré, toujours une « réexpression », quel est le principe *praxique* sur lequel le devenir *des* formes peut se régler ? Parlera-t-on d'une évolution subordonnée à un but, comme peut le suggérer la notion même de « dessin préparatoire » ? Elle semble en effet impliquer une logique méliorative, ou, du moins, un gain de *justesse* pour la sculpture : d'accord entre la forme et le fond, mais aussi de désaccord, sur la base de l'établissement d'un rapport. D'un rapport de *Gestimmtheit* (Schaeffer 2004), en entendant par là « notre façon d'être accordé ou désaccordé au réel ». D'un point de vue phénoménologique, la *Gestimmtheit* mesure le degré d'accord ou de désaccord entre ce qui apparaît et qui est déjà doté d'une forme ou unité et la structuration responsable de la mise en forme. Il est possible de comprendre la dé-formation et la re-formation en ce sens.

Ce processus n'est soumis à aucune linéarité et à la notion d'évolution on peut préférer celle d'un « devenir forme » à chaque fois risqué à nouveau, avec ses bifurcations, ses *pas de côté*, son inventivité créatrice. Focillon (2010 [1943] : 12-13) reproche à la notion d'évolution « son caractère faussement harmonique », « son parcours unilinéaire », qui empêche de « faire place à l'énergie révolutionnaire des inventeurs ».

Pour que la variante ne se laisse pas enfermer dans un devenir qui suppose une *origine*, un avant et un après, il faut penser le devenir comme multilinéaire.

Sur ces bases, considérons à nouveaux frais la variante comme variante *de* quelque chose, portée par une réénonciation où le nouveau est toujours mémoriel, selon le terme de Claude Zilberberg. Métamorphose oblige, la notion de transposition, au sens où l'entendent les gestaltistes, peut être utile pour rendre compte de ces transitions qui retiennent « une invariance des organisations à travers leurs variations » (Rosenthal & Visetti, 1998 : 168). En d'autres termes, la re-formation n'est pas totale, ni la réinvention à chaque fois radicale. Saisi au stade de la formation symbolique, l'instance créatrice prédique à travers la (re)composition. Au point que la sculpture de Tony Cragg, en bois, en marbre, en métal, en verre... peut elle-même n'être qu'une esquisse, appelant, tel le dessin préparatoire, une reformulation centrée sur un noyau invariant, qui, elle-même précaire, gère la transposition dans une autre forme, un autre matériau, sur un autre support.

Mais, dans ce cas, quels sont les facteurs *responsables* de cette génération des formes linéaire ou multilinéaire qui se succèdent, se relaient et témoignent de pratiques individuantes singulières ou collectives ? On peut en distinguer trois :

(i) une émotion, un désir de connaissance du monde médié par la sensibilité d'une instance en prise sur une réalité qu'il s'agit moins de représenter que de présenter sous une de ses formes ; c'est-à-dire des configurations schématiques sensibles et cognitives attestant une prise de position originaire qui implique une expérience corporelle, un rapport au temps, à l'espace et à l'autre (*style expérientiel*, Colas-Blaise, 2012), mais aussi des variations intentionnelles (*style pratique*) ;

(ii) l'appel lancé par le matériau, qui est pré-formé et signifiant, avant même l'intervention de l'artiste qui, avec son aide, y imprime une nouvelle structure. En dépassant le point de vue de la phénoménologie, on peut se souvenir de l'image du potier, chère à Souriau (2009 [1943]). Ainsi, les humains ne sont pas privés de toute puissance d'agir, mais ils doivent « se dévouer », c'est-à-dire recueillir et accueillir les pré-spécifications de la glaise. C'est évidemment battre en brèche la conception traditionnelle du créateur tout-puissant, qui commande au tas de glaise inerte en lui imposant une forme. Si l'on admet, du point de vue phénoménologique, que l'unité constitutive de l'apparaître subjectif, la synthèse subjective, est précédée d'une unité dans la réalité (Barbaras 2011), on dira maintenant que toute forme émerge d'une interaction.

On y ajoutera un troisième facteur, lui-même déterminant :

(iii) l'environnement : toute création de formes relève non seulement d'une ego-écriture – l'ipséité dût-elle laisser la place à des formes de subjectivité plus anonymes, plus collectives –, mais encore d'une éco-écriture (environnement naturel, social, culturel...). Ainsi, toute forme est prise dans un processus de normativisation et d'axiologisation ou d'historicisation. Bondi (2015 :132) note que

toute rencontre peut se concevoir comme jeu socio-sémiotique qui implique des institutions (de savoir, de transmission, de normes, de valeurs et de pratiques) et des distributions de rôles où la part individuelle se comprend d'abord comme « perception sémiotique, attention conjointe, participation à une intersubjectivité comportant un répertoire d'interactions ritualisés » (Rosenthal & Visetti, 2010, p. 54). Ainsi, on évite de considérer l'individu comme la mesure des actions et des comportements symboliques, sans pour autant se pencher du côté de la réalité collective ou sociale au sens d'un ordre symbolique autonome et de surplomb sur les individus et leur interactions [...].

La forme nourrit des représentations doxiques, des jugements esthétiques référant au monde de l'art comme institution : pour le confirmer et en conforter la position, ou pour s'en dire distante.

Dans ce dernier cas, les représentations influent, en retour, sur la constitution de nouvelles formes, le long des lignes que trace la praxis énonciative, alimentant des fonds qui sont perceptifs, énonciatifs, mais aussi normatifs (De Luca & Bondi, 2016 : 35). Bondi et De Luca (*Ibid.* : 31) identifient l'« horizon sociosémiotique de la valeur des formes » en dégageant les modalités et les régimes de la transmission intersubjective, culturelle et sociale.

Là s'énonce un *style praxique*, dans la reproduction ou la dissidence (Colas-Blaise 2012). Réénonciation, altérité et altération vont de pair. Suivons Merleau-Ponty (1945 : 220-221) : la culture est désormais incarnée et l'expressivité une « interexpressivité », qui peut donner lieu à des formes se frottant à l'altérité et la « capturant ». Toute forme se tient ainsi sur la ligne de crête entre le geste antérieur, qui est encore prégnant et empreint d'une intersubjectivité, et un développement futur : en proie aux altérations, ce dernier *n'est pas encore*, mais, tout en se prêtant à la réinvention, il est déjà *anticipé* et appelé à rejoindre les schématisations culturelles.

D'un point de vue sémiotique, on peut décliner les niveaux de pertinence autres que ceux de la textualité et de l'environnement (naturel, culturel, social...), qui interviennent au début et à la fin du processus de la dé- et de la re-formation. D'autres niveaux donc, où une telle interaction constituante et instituante (à défaut d'être nécessairement institutionnalisante) combine déterminations et nouvelles possibilités : le niveau des médias au sens large, c'est-à-dire des réseaux de diffusion et de partage ; celui des formats, notamment génériques ; celui des supports non seulement formels, mais matériels (Colas-Blaise, 2018).

3.2 La variation par démultiplication

Nous avons vu que la *Gestaltung* ou form-ation prévoit une génération – multidirectionnelle, plurilinéaire – de variantes qui se suivent dans le temps, se relaient et se combattent. Cependant, la variabilité peut également être d'un autre ordre. Essayons de préciser ce dernier point.

Plutôt que de considérer seulement une chaîne où les formes prennent le relais les unes des autres, on peut risquer une interprétation misant sur une différenciation – une démultiplication – de type paradigmatique. Même si, pour Focillon, forme et sens peuvent se découpler, la variation pouvant être celle des formes sur le même sens, ou inversement (2010 [1943] : 6), même si la forme est supposée être, dans certains cas, ce « moule creux, où l'homme verse tour à tour des matières très différentes qui se soumettent à la courbe qui les presse, et qui acquièrent ainsi une signification inattendue » (*Ibid.* : 6), on retiendra non seulement le principe de la variabilité de l'œuvre d'art, de ses déformations successives, mais encore l'idée de potentialités continuant à insister dans le produit apparemment fini :

Dans la même figure, il y en a beaucoup, comme dans ces dessins où les maîtres, cherchant la justesse ou la beauté d'un mouvement, superposent plusieurs bras, attachés à la même épaule. Les croquis de Rembrandt fourmillent dans la peinture de Rembrandt. L'esquisse fait bouger le chef-d'œuvre (*ibid.* : 8).

À la suite de Focillon, qui retrouve le fourmillement des croquis dans la peinture de Rembrandt, on propose de mettre à l'épreuve de cas concrets l'idée que le dessin préparatoire en tant que proposition de sens coexistant *paradigmatiquement* avec d'autres propositions du sens, qui entretiennent une relation de similarité et de dissimilarité, d'une certaine façon, sous-tend la sculpture apparemment achevée et la travaille souterrainement. Plus sémiotiquement, le dessin

préparatoire serait doté d'un « mode de présence » – actualisé, dans l'attente de la réalisation – à hauteur de la sculpture elle-même. Nous retrouvons le régime de la trace. D'une part, le dessin préparatoire, s'il est considéré isolément, *donnerait à voir* l'étape de l'énergétisation du matériau (le bronze, le verre, le bois...) de la sculpture, sa mise en mouvement et son façonnage conformément à ses propres impératifs, à la poussée créatrice d'une instance d'énonciation et aux déterminations exercées par des représentations collectives, des normes, un environnement artistique et plus largement sociétal ; d'autre part, pourvu d'un mode de présence à hauteur de la sculpture elle-même, il constituerait ce ferment qui en est *co-responsable*.

Une telle hypothèse nous conduit à voir dans la sculpture elle-même une variante, une proposition de sens : on ne s'interroge plus sur l'avant et l'après, sur les circonstances de l'engendrement, mais sur le « fourmillement » des variantes possibles *coexistantes* dans le présent, non pas soumises ou subordonnées les unes aux autres, mais, d'une certaine manière, équivalentes et interchangeables. Ne plus dire *que* c'est ainsi, mais envisager quelque chose, « *si cela est ainsi* ».

Adoptons un point de vue théorique concurrent, celui de Nelson Goodman, en renforçant ainsi le dialogue disciplinaire que nous souhaitons instaurer. Sans doute sommes-nous en train de passer d'une autographisation de l'œuvre d'art, au sens où l'entend Goodman, à son allographisation, l'accent ne se portant plus sur le processus de la production, les notions d'original et de copie s'avérant impropres. Ceci alors même que Goodman (1976 [1968] : 153) note que la sculpture est autobiographique. La sculpture telle que nous la voyons ici conquiert-elle son émancipation, comme dirait Goodman (*ibid.* : 156), par la notation ? Si nous allégeons la sculpture du « procès de production » (*idem*), si nous réussissons à nous défaire de l'idée d'une origine, nous pouvons tout au plus supposer une *partition* commune à différentes œuvres, qui édicte des prescriptions et permet d'évaluer le degré de concordance avec elle.

Mais, pour terminer, retournons à la phénoménologie, qui a constitué notre point de départ théorique. Il nous semble que Merleau-Ponty nous donne les moyens d'argumenter l'idée de la co-variation plus avant, à travers la distinction entre *voir ceci* et *voir selon*, thématifiée par Jacques Garelli (1992 : 79) qui oppose

à l'acte thétique, positionnel, thématique, objectivant, permettant de « voir ceci », l'énigme en fonction de laquelle l'homme, à l'écoute du monde, peut travailler ses gestes et son regard et sans cesser de vivre ici et de voir ceci, d'examiner comment il en vient, en se projetant là et en rayonnant sur ses entours, à « voir selon ».

Il s'agit alors non pas de se projeter dans un ailleurs, avec l'effet d'un décrochage débrayant, mais de voir *aussi*, au-delà du « ceci » et en même temps que lui, le « voir selon » étant également intransitif : cela qui est vu peut ne plus être mentionné (*Ibid.* : 80). « Voir selon », c'est, dirions-nous, ouvrir sur ces fourmillements dont parle Focillon ; c'est multiplier les participations :

Si l'on faisait état de toutes ces participations, on s'apercevrait qu'une couleur nue, et en général, un visible, n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible, une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité (Merleau-Ponty, 1964 : 175).

Tout est là, dans la différenciation, non plus – nécessairement – ordonnée historiquement. Mais ne plus se contenter de fixer son regard sur telle figure torsadée coulée dans le bronze (*Mixed feelings*, 2010), dont les formes spirales se dressant en hauteur font apparaître et disparaître des profils humains, sur telle figure circulaire en bois qui souhaite capter *dans un instant* souplesse et mouvement (*In an Instant*, 2014), sur telle concrétion multidirectionnelle censée construire un paysage mental (*Mental Landscape* 2007), sur telle œuvre intitulée *Grenze Weg* (2015) aux lignes incurvées qui travaillent l'acier, conférant aux formes organiques une apparence paradoxale de liquidité, sur telle autre appelée *Castor & Pollux* (2015), qui permet à Tony Cragg de développer l'ensemble *Rational Beings* en réinventant l'anatomie humaine à travers la conjugaison, dans le bois, d'éléments organiques et géométriques... Plutôt « voir selon », c'est-à-dire voir les sculptures se défaire et se refaire à travers des entrées en résonance de variantes co-présentes. Si les séries proposent plusieurs versions successives qui se délimitent les unes les autres, nous visons ici des exemplaires « libres », autonomes, donnés simultanément, saisis tout au plus paradigmatiquement. Le « voir selon » entraîne un fractionnement, une pluralisation des unités, qui peut se contenter de mises en résonance à chaque fois ponctuelles et défier la totalisation. L'intérêt du principe de la variation intrinsèque réside alors dans l'ouverture et le maintien des possibles.

Concluons en quelques mots. Le dialogue entre plusieurs approches théoriques (phénoménologie, théorie des formes sémantiques, anthropologie phénoménologique, théorie de l'instauration...) a permis de mettre l'accent sur la form-ation comme processus qui, d'une part, implique des instances d'énonciation corporalisées plus ou moins subjectives et personnelles et, d'autre part, laisse des traces auxquelles l'entremêlement des lignes dans les dessins préparatoires de Tony Cragg donne une forme de manifestation concrète. Cette logique présentative plutôt que représentative est alors supposée travailler les formes achevées elles-mêmes, conçues comme des variantes ordonnancées dans le temps, historicisées. On peut ainsi comprendre la fonction « instituante » de l'art, entre prise, déprise et reprise, entre prégnance et projection, sous l'effet des forces internes et externes : à partir de la genèse des formes, leur génération multilinéaire. Enfin, on a pu voir en quoi la logique présentative se traduit par la mise en co-présence de formes démultipliées, réglée sur le principe de la variabilité interne et du « voir selon ». La préposition fait la différence : voir *après* ou voir *avec* et *selon*. Dans les deux cas, la forme est vivante, « réexpression » et « interexpression ».

Bibliographie

BARBARAS, Renaud (1992). Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty. Dans M. RICHIR & É. TASSIN (dirs.), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences* (p. 27-42). Grenoble : Jérôme Million.

BARBARAS, Renaud (1997). *Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses.

BARBARAS, Renaud (1998). *Le tournant de l'expérience*. Paris : Vrin.

BARBARAS, Renaud (2002). Le vivant comme fondement originaire de l'intentionnalité perceptive. Dans J. PETITOT, F. VARELA, B. PACHOUD & J.-M. ROY (dirs.), *Naturaliser la phénoménologie*.

Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives (p. 681-696). Paris : CNRS Editions.

BARBARAS, Renaud (2011/3). La phénoménologie comme dynamique de la manifestation. *Les études philosophiques*, 98, 331-349.

BERTRAND, Denis (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan.

BONDI, Antonino (2015/1). Pour une anthropologie sémiotique et phénoménologique. Le sujet de la parole entre cognition sociale et valeurs sémiolinguistiques. *Intellectica*, 63, 125-148.

BORDRON, Jean-François (1991). Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle). *Langages*, 103, 51-65.

BORDRON, Jean-François (2011). *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris : PUF.

Cadiot, Pierre & Visetti, Yves-Marie (2001). *Pour une théorie de formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*. Paris : PUF.

CARBONE, Mauro (2013/2). La déformation en tant que principe de déreprésentation. Le Cézanne des philosophes français. *Nouvelle revue d'esthétique*, 12, 201-210.

COLAS-BLAISE, Marion (2012). Forme et formes de vie. *Actes sémiotiques*, 115. Disponible sur <URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2631Y>> (consulté le 10/03/2020).

COLAS-BLAISE, Marion (2018). Remédiation et réénonciation : opérations et régimes de sens. *Interin*, 23(1), 64-84.

COLAS-BLAISE, Marion (2019). Subjetividad, subjetalidad y subjetivación : cómo llegar a ser sujeto. *Tópicos del Seminario*, II(41), 57-78.

COQUET, Jean-Claude (2007). Phusis et logos. *Une phénoménologie du langage*. Paris : PUF.

COQUET, Jean-Claude (2016). À propos de l'écriture dans la phénoménologie du langage : Benveniste, Merleau-Ponty et quelques autres. Dans I. FENOGLIO, J.-C. COQUET, J. KRISTEVA, C. MALAMOUD & P. QUIGNARD (dirs.), *Autour d'Émile Benveniste* (59-96). Paris : Seuil.

CRAGG, Tony (2014). *Sculpture et langage*. Paris : Collège de France /Fayard.

DE LUCA, Valeria & BONDI, Antonino (2016). Métamorphose des formes. Figures de la culture. *Formules*, 20, 31-49.

DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF.

DELEUZE, Gilles (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie, 2, Mille plateaux*. Paris : Minuit.

DETRIE, Catherine, SIBLOT, Paul & VERINE, Bertrand (dirs.) (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*. Paris : Champion.

FOCILLON, Henri (2010 [1943]). *Vie des formes*. Paris : PUF.

FONTANILLE, Jacques (2004). *Soma et séma. Figures du corps*. Paris : Maisonneuve et Larose.

GARELLI, Jacques (1992). Voir ceci et voir selon. Dans M. RICHIR et É. TASSIN (dirs.), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences* (80-99). Grenoble : Jérôme Million.

- GOODMAN, Nelson (1976 [1968]). *Langages de l'art*, trad. J. Morizot. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- GUILLAUME, Gustave (1970 [1929]). *Temps et verbe*. Paris : Champion.
- INGOLD, Tim (2012). Culture, nature et environnement, trad. P. Madelin. *Tracés*, 22, 169-187.
- INGOLD, Tim (2013 [2007]). *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles : Zones sensibles.
- INGOLD, Tim (2016). La vie dans un monde sans objets, trad. F. Jaouën. *Perspective*, 1, 13-20.
- KLEE, Paul (1973 [1964]). *Das bildnerische Denken ; Écrits sur l'art, 1, La pensée créatrice*, trad. S. Girard. Paris : Dessain et Tolra.
- KÖHLER, Daniel (2016). *The Mereological City: A Reading of the Works of Ludwig Hilberseimer*. Bielefeld : Transcript Verlag.
- KRISTENSEN, Stefan (2010). *Parole et subjectivité. Merleau-Ponty et la phénoménologie de l'expression*. Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag.
- LYOTARD, Jean-François (1988). *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Galilée.
- MALDINEY, Henri (1973). *Regard, parole, espace*, Lausanne : L'âge d'homme.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard.
- MICHAUX, Henri (1984). *Par des traits*. Montpellier : Fata Morgana.
- MORIN, Edgar (1974). La nature de la société. *Communications*, 22, 3-32.
- PARRET, Herman (2006). *Épiphanies de la présence*. Limoges : Pulim.
- RICOEUR, Paul (1988 [1950]). *Philosophie de la volonté. Le volontaire et l'involontaire*. Paris : Aubier.
- ROSENTHAL Victor & VISETTI, Yves-Marie (1999/1). Sens et temps de la Gestalt. *Intellectica*, 28, 147-228.
- ROSENTHAL, Victor, VISETTI, Yves-Marie (2010/4). Expression et sémiologie pour une phénoménologie sémiotique. *Rue Descartes*, 70, 24-60.
- SAINT-MARTIN, Fernande (1990). *La théorie de la Gestalt et l'art visuel. Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004). Objets esthétiques ? *L'Homme*, 170, 25-45.
- SOURIAU, Étienne (2009 [1943]). *Les différents modes d'existence* suivi de *De l'œuvre à faire*. Paris : PUF.
- VISETTI, Yves-Marie (2003). Formes et théories dynamiques du sens. *Texto!* Disponible sur <http://www.revue-texto.net/Inedits/Visetti/Visetti_Formes1.html> (consulté le 10/03/2020).