

L'œil entend Sémiotique picturale et synesthésie

Anne Beyaert-Geslin

Université Bordeaux Montaigne, laboratoire MICA

Abstract

Si les représentations du cri restent peu nombreuses en peinture, elles frappent néanmoins l'imagination, ce qui suffit à établir leur célébrité. Cette évidence figurative peut être rapportée à une expérience de l'intensité qui restitue ici l'impossibilité de dire. Plus exactement, cette intensité manifeste une double modalisation, un double empêchement, puisqu'elle témoigne d'une incapacité à manifester la dimension sonore autrement que par le visible et d'une modalisation de la parole.

Parole chiave

Sémiotique picturale, Synesthésie, Représentation

Sommario

Le déplacement du portrait
Les modulations du cri
La complexité synesthésique
Conclusion

Si les représentations du cri restent peu nombreuses en peinture, sans doute parce qu'elles contreviennent au précepte de Lessing (1990: 143) qui, dans son *Laocoon*, considère la «*bouche béante*» comme une atteinte à la beauté¹, elles frappent néanmoins l'imagination, ce qui suffit à établir leur célébrité. Cette évidence figurative peut être rapportée à une expérience de l'intensité qui restitue ici l'impossibilité de dire. Plus exactement, cette intensité manifeste une double modalisation, un double empêchement, puisqu'elle témoigne d'une incapacité à manifester la dimension sonore autrement que par le visible et d'une modalisation de la parole. Ces cris muets manifestent à la fois un *ne pas pouvoir représenter*, c'est-à-dire l'exclusivité visible de la représentation, et un *ne pas pouvoir dire*, une incapacité à verbaliser la souffrance, à exprimer la dimension algique autrement que par une voix en deçà ou au-delà de la parole.

Si ce double empêchement semble relever d'un défi pour la représentation, un peu d'attention suffit pourtant à le référer à des dispositions assez banales de l'image fixe qui assurent à la fois la manifestation synesthésique, en l'occurrence la correspondance du visuel et du sonore, et la manifestation du temps, donc le déploiement du son. Mais la mobilisation de ces deux dispositions de l'image ne saurait suffire. Elle suppose aussi une modification de l'axiologie du portrait vers la bouche et une reconfiguration globale de l'énonciation qui, opérant à partir de cet orifice béant, redéfinit les catégories cardinales de l'espace, du temps et de la personne. Tout se passe comme si les catégories ainsi problématisées s'alliaient ici pour rendre le cri visible. Mais ces représentations ne proposent pas d'«écouter» le cri, à l'instar de Claudel (1946) et des natures mortes hollandaises, mais nous forcent plutôt à prêter l'oreille, à l'«entendre». Elles révèlent ainsi que l'image peut vaincre l'intentionnalité d'une perception, d'une écoute, par l'expérience d'une sensation sonore portée à son extrémité, l'expérience de forces. C'est cette reconfiguration que je propose d'explicitier en faisant dialoguer l'espace énonciatif, celui où se construit une intersubjectivité entre les instances mises en présence et l'espace perceptif de deux célèbres versions des plus fameuses représentations du cri muet, l'*Étude d'après le portrait du Pape Innocent X de Vélasquez* de Francis Bacon² et la version de 1893 du *Cri* d'Edvard Munch³.

¹ «*Une bouche béante est, en peinture, une tâche, en sculpture, un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant*» (Lessing 1990: 143).

² Francis Bacon, *Étude d'après le portrait du Pape Innocent X de Vélasquez* (1953), Des Moines Art Center, Iowa (152, 4 X 116,84 cm). Un inventaire et une description de la série des papes de Bacon est faite par Hugh Davies Francis Bacon, *The papal portraits of 1953*, San Diego, Museum of contemporary art, 2001.

³ Edvard Munch, *Le cri* (1893), National Gallery, Oslo (83, 52 X 66 cm). Il s'agit d'une des cinq versions de l'œuvre.

Le déplacement du portrait

En toute première approximation, les représentations du cri témoignent d'un déplacement de l'accent du visage du regard vers la bouche. Au demeurant, les portraits représentent nécessairement la bouche mais celle-ci doit rester close. Comme l'indique Nancy (2000: 39), la phrase rituelle qui témoigne de la réussite du portrait «il ne lui manque que la parole»: *«énonce le désir d'une reproduction intégrale alors qu'en même temps elle dit bien ce qui importe à la peinture: que son sujet ne parle pas, c'est-à-dire qu'il ne parle qu'en peinture, et qu'il ne dise que ego sum»*. Le portrait ne doit pas parler. S'il peut tout de même sourire et ouvrir l'interaction, ceci ne suffit pas à retenir l'attention des théoriciens⁴ qui se consacrent invariablement aux yeux ou plutôt à l'acte du regard, considéré comme l'instance de la présence et de l'interaction⁵.

Or la représentation du cri faite par Francis Bacon destitue le regard en tant qu'acte, objective les yeux qu'elle transforme en petites figures d'encadrement symétriques et s'organise autour de la bouche. Loin d'être close, celle-ci se trouve de surcroît largement ouverte, ce qui lui confère l'aspect terrifiant de la gueule de l'animal. Comme l'a indiqué Bataille (1970: 237), la violence bestiale de la bouche humaine peut en effet reprendre le dessus en certaines occasions, en l'occurrence dans la colère ou la souffrance. Cet auteur explique qu'au moment du cri, l'être humain relève la tête de sorte que sa bouche vient se placer dans le prolongement de la colonne vertébrale et devient une «zone d'indiscernabilité» entre l'homme et la bête⁶. Nous reviendrons sur ce point quand nous aborderons la définition de la personne. Pour l'instant, il importe de concentrer l'attention sur le trou noir ainsi ouvert au centre du tableau. En suivant Delmotte (2010: 67), on pourrait l'associer à un «rien» qui n'est pas «rien du tout» mais plutôt «rien de tout». Plus exactement, cet orifice renvoie à la bouche ouverte du pape par le dédoublement et la transitivité qui sont au principe de la représentation (cf Goodman 2005 trad. franç) mais aussi, par réflexivité, à l'opacité du matériau pictural. Au travers de la plage noire et opaque, l'image s'analyse et se

⁴ Citons notamment Schapiro (2000), Paris (1969), Landowski (1997), Fresnault-Deruelle (1993).

⁵ Au demeurant, il faut sans doute nuancer ce privilège des yeux et l'associer à l'époque contemporaine dans la mesure où le siège du visage était plutôt la bouche jusqu'à la Renaissance, le déplacement d'accent de la bouche vers les yeux s'effectuant sous «l'influence croissante de la culture savante». Selon Le Breton (1990), l'homme du Moyen Âge et jusqu'à la Renaissance, privilégiait la bouche «organe de l'avidité, du contact avec les autres par la parole, le cri ou le chant».

⁶ Ce commentaire permet de rappeler que l'acquisition de la station debout offrit à la fois une possibilité de faire, la parole et un visage à l'homo sapiens.

déclare en tant que peinture et le trou obscur réfère à la fois l'origine du cri et celle de la représentation⁷.

Précisons ce fonctionnement pour comprendre comment, au-delà d'un simple commentaire sur l'organisation du texte visuel, cette plage obscure met en évidence le matériau et renvoie donc à la peinture en tant que langage. Il s'agit d'une activité métalinguistique et pas seulement métadiscursive parce qu'elle explicite la double conversion épistémique opérée par la peinture: celle qui transforme une *couche* matérielle en un *plan* pour construire une profondeur et celle qui articule les *espaces figural* et *figuratif* pour élaborer une représentation en tant que forme redoublée du monde. Cette bouche sombre s'impose en effet comme l'unique plage uniforme du tableau qui contraste avec le fond strié. En ce sens, elle s'offre comme un «tréfonds», une sorte de gouffre béant et de foyer qui n'est relié à aucun autre point de la composition. La mise en rapport de l'orifice de la bouche et du fond noir s'avère du reste particulièrement intéressante car, en révélant deux localisations distinctes dans la profondeur, elle suffit à interroger le statut du fond. Eclaircie et mise en mouvement par les stries verticales, la plage censée tenir lieu de fond du tableau semble s'avancer relativement au trou obscur qui par comparaison devient une plage éloignée, susceptible de revendiquer à son tour ce statut. Celui-ci s'impose alors comme le *fond figural* du tableau, soit un espace de projection, et comme un *gouffre figuratif*, un trou ouvert dans le corps du sujet représenté, à la fois *Grund* et *Abgrund*⁸, pourrions-nous dire. A la fois couche matérielle et plan, fond figural et gouffre figuratif, la plage obscure explicite le dédoublement du langage pictural.

Mais ne quittons pas des yeux cette bouche ouverte. Sitôt qu'on se concentre sur elle, cette profondeur s'impose comme une petite plage d'un noir épais qui vient devant, en témoignant de l'inversion des principes de la perspective atmosphérique et d'une avancée déjà observée dans certains tableaux d'Henri Matisse⁹. A la fois fond véritable du tableau et figure, plan lointain et avancé, cet orifice formant une surface opaque devient alors un lieu inassimilable.

La bouche creuse ainsi un nouvel espace au centre du tableau qui, en reliant un extérieur et un intérieur, reproduit le double mouvement de l'énonciation. Non seulement, elle prolonge imaginativement la course du regard de l'observateur vers l'intérieur de ce corps ouvert mais elle permet aussi au cri de s'extérioriser, de se développer dans l'espace du tableau. Avec ce mouvement antagoniste, la bouche béante redouble le face à face de l'énonciation par un souffle de vie. Ceci nous permet de distinguer la bouche en tant qu'objet et le cri qui est un acte, de la même façon qu'on oppose communé-

⁷ On rapprocherait alors cette petite plage obscure du fond noir du *memento mori* de Philippe de Champaigne, qui, comme l'indique Arasse (1992: 184), ouvre sur «*un reste qui est en excès du pouvoir de dénomination mais où ce pouvoir trouve son impulsion*» A suivre cet auteur, le fond noir du *memento mori* serait donc à la fois le lieu et la condition même de la représentation et étalerait l'opacité réflexive de la représentation.

⁸ Pour cette distinction, nous renvoyons à Beyaert-Geslin (2010).

⁹ Cf Beyaert-Geslin (2004).

ment les yeux en tant qu'objets au regard comme acte. C'est comme si l'interaction ne s'effectuait plus à partir des yeux mais de la bouche et comme si l'acte du cri se substituait à celui du regard pour initier l'interaction et manifester la force de la présence.

La bouche ouverte du pape de Francis Bacon s'impose dès lors comme le centre d'une construction figurative qui, lorsque nous la comparons à celle du célèbre cri d'Edvard Munch, oppose très schématiquement les principes des styles classique et baroque décrits par Wölfflin (1992 trad. franç) en confrontant une composition centrée et symétrique à une construction en diagonale qui estompe au contraire ces marques de symétrie. Mais une telle opposition resterait réductrice car, en témoignant de la réversibilité de l'énonciation, les deux cris mettent en œuvre des tensions à la fois centripètes, qui concentrent l'attention autour de la bouche, et centrifuges qui diffusent le cri et ouvrent largement l'espace en contrevenant à la fermeture qui caractérise l'ordre classique.

Les modulations du cri

Si, dans le cri de Munch, la composition tend à concentrer l'attention autour de la bouche ouverte, elle témoigne de la convergence de deux axes. D'un côté, la diagonale qui dessine les lignes insistantes de la passerelle à partir du point de fuite situé à gauche, dans le hors-champ ; de l'autre, l'ensemble de lignes fluides qui s'organisent à partir de la droite, d'un second point de fuite correspondant au petit bâtiment lointain avant de converger vers la passerelle. Ces lignes convergentes mettent le regard en action et impulsent un double parcours en diagonale en témoignant d'une vitesse et d'un tempo contradictoires. Tandis que la diagonale rectiligne dessine un parcours rapide et direct vers le bas, celle qui est constituée de volutes insinue un parcours lent et s'égare volontiers avant d'atteindre la passerelle. Alors que ce pont dessine un chemin étroit, parfaitement circonscrit par des cernes surlignés de rouge, les volutes élargissent le parcours en même temps qu'elles affinent leurs contours comme pour faciliter leur dépassement. Une tension dispersive s'oppose à la tension cohésive.

Il faudrait sans doute noter la ligne droite rouge qui souligne le bord droit du tableau et, encadrant le regard, forme un angle aigu avec les lignes de la passerelle et noter de même l'ubiquité de la composition, qui dédouble le point de fuite pour construire un parcours alternatif convergeant. Tous ces contrastes mettraient en tout cas deux choses en évidence. Tout d'abord, une convergence des axes et des forces vers la figure du cri, placée au centre du tableau et partagée entre deux puissances antagonistes. Cette figure s'offre à la fois comme le point aboutissant des forces ondulantes de l'arrière-plan dont elle prolonge l'isotopie curviligne tout en se situant résolument dans l'espace rectiligne de la passerelle. Deux mondes s'affrontent donc, celui des forces droites et celui des courbes qui tentent d'imposer leur alternative. Le contraste que forment les deux petites figures raides des promeneurs situés au bout du pont et la figure ondulante du cri au premier plan reproduit cette

tension en confirmant l'isolement de la figure criante qui n'appartient plus au monde rectiligne mais se trouve emportée, assimilée par l'isotopie ondulante du cri.

Mais un second point retient l'attention, c'est que la confrontation des lignes droites et enroulées se manifeste par une spatialité mais s'éprouve comme un déroulement, une aspectualité. Nous mettons ainsi en évidence la caractéristique de la manifestation du temps par l'image fixe qui, selon l'expression de Lessing (1990), transforme le *nebeneinander* en *nacheinander*, la juxtaposition (une chose à côté de l'autre) en succession (une chose derrière l'autre). Il convient en outre de souligner la confusion des manifestations du son qui, lorsque nous l'expérimentons, s'exprime essentiellement par des figures spatiales (étirement, resserrement, étalement, morcellement..) qui se convertissent en une durée et s'éprouvent donc comme une aspectualité.

Observons maintenant la composition du tableau de Francis Bacon. La figure du pape assis sur son trône semble elle aussi subir une double tension cohésive et dispersive puisque les stries verticales deviennent rayonnantes au bas du tableau et évasent les structures du siège pour en faire les barreaux d'une sorte de cage. Tout se passe comme si le pape résistait à cette double tension et, entre apparaître et disparaître, s'efforçait à la présence¹⁰. Mais quelle instance peut bien incarner ces stries tombant comme un rideau derrière lequel le pape s'efforce de ne pas voir¹¹? On peut faire l'hypothèse qu'elles sont une manifestation synesthésique du cri qui le spatiale tout en l'exprimant comme une durée. Au demeurant, les correspondances synesthésiques qui rendent visibles les sons peuvent investir différents scénarios aspectuels. Dans le *Tres de Mayo* de Goya¹² par exemple, la dimension sonore renvoie à une aspectualité ponctuelle, la salve sèche d'une fusillade. Ici au contraire, les stries qui débordent du tableau manifestent le déploiement typique du cri. Elles évoquent une durée infinie qui, comme si elle subsumait les figures de l'accompli et de l'inaccompli, ignorait son commencement et induisait surtout cette absence de présupposition d'une fin possible énoncée par Greimas et Courtés (1992: 182)¹³. Quand le cri a-t-il débuté et quand s'arrêtera-t-il ? Cette absence de détermination pourrait caractériser l'expérience de la douleur qui semble elle aussi excéder toute limitation. L'expérience algique n'a pas d'extériorité et ne laisse aucune issue. Ici, tout se passe comme si le cri enfermait les deux figures dans son espace et sa temporalité propres.

¹⁰ A propos de cette figure, Maria Giulia Dondero (2013: 19) évoque une figure faiblement assumée à laquelle elle associe le mode d'existence actuel.

¹¹ C'est la proposition de Gilles Deleuze (2002: 42) pour qui le rideau ne soustrait pas seulement le pape au regard mais lui permet lui-même de ne pas voir pour crier «devant l'invisible».

¹² Francisco Goya, *Tres de Mayo* (1814), 266 X 345 cm, Musée du Prado

¹³ La *perfectivité* est le sème aspectuel correspondant à l'aspect *terminatif* du procès et présupposant le *duratif*. L'*imperfectivité* désigne à l'inverse le sème aspectuel correspondant à l'aspect *duratif* et «qui actualise en même temps l'absence d'une relation de présupposition avec l'aspect terminatif» (Greimas et Courtés 1992: 182).

Nous avons évoqué les tensions aspectuelles du tableau de Munch et l'aspectualité algique du pape de Bacon. Avec cette dimension, nous abordons les conditions de la manifestation du cri et son mode de diffusion. Sous quelles conditions le cri visible devient-il audible ? Premièrement, sa représentation doit manifester son origine, en l'occurrence la bouche ouverte donnée comme point focal de la construction. Ensuite, elle doit manifester sa modalité de développement sous forme de lignes droites, courbes ou ondulantes qui expriment ses modulations. Mais il faudrait encore caractériser le son lui-même, pour ainsi dire la voix du son, à partir de ses correspondances synesthétiques. On proposerait alors de lui attribuer les trois propriétés traditionnellement attribuées aux couleurs: la tonalité, la saturation et la teinte. On traduirait alors, au travers du contraste tonal, l'opposition entre des sons graves et aigus ; au travers du déploiement des plages, les modulations graduelles de l'intensité et par les contrastes de teintes, celui du timbre. Ce dernier deviendrait ainsi, au sens propre comme au figuré, la couleur de la voix.

Pour caractériser le son ici transformé en couleur, une relecture des propositions de Kandinsky (1969: 96) s'avère utile et permet d'opposer les gammes chromatiques des deux cris. S'attachant précisément au contraste du jaune et du bleu, le peintre leur assigne respectivement les sons pénétrants du canari et ceux, «renfermés», du coucou, le son aigu de la fanfare et le grave de l'orgue, notamment. En retenant ces correspondances, en les organisant en une composition spatialisée et les nuancant par l'apport du rouge, on obtient les modulations d'un cri qui se répand dans l'espace en changeant de tonalité, d'intensité et de timbre. Tout se passe alors comme si, entre gravité et stridence, le portrait hurlant se transformait en un champ de forces sonores. Evoquant les propriétés synesthésiques de poids, on observerait en outre que Munch place le bleu sombre et pesant en bas, comme pour lester son tableau, et le rouge en haut alors que Bacon place le jaune en bas et le bleu en haut comme pour mieux l'accrocher au noir du fond. Ainsi, l'énergie rayonnante et centrifuge du jaune vient-elle redoubler l'écartement des barreaux de la «cage» dessinée au bas du tableau tandis que l'énergie centripète du bleu resserre le son vers le haut.

Mais le plus intéressant resterait que l'opposition topologique des sons graves et aigus pourrait être rapportée à la hauteur de leur expression, qui associe les sons graves à une descente dans le fond de la gorge et les sons aigus, à une montée. Un pas supplémentaire pourrait encore être fait pour, alliant le sémantique et le poétique, associer à ces images du cri, le son du mot. On opposerait alors le cri strident, susceptible d'être associé au jaune et au rouge en suivant Kandinsky, et le hurlement grave évoquant la profondeur du bleu et du noir. Deux grands modèles synesthésie s'imposeraient alors à l'attention: le hurlement classique, profond et lourd, et le cri baroque, strident et léger, qui file en diagonale.

La complexité synesthésique

Si toutes ces propositions restent très spéculatives, elles suffisent pourtant à témoigner de la puissance imaginaire des synesthésies qui, par la manifestation des couleurs, suffisent à décrire un son mais aussi un poids, une résistance et une spatialité en inscrivant de surcroît la topologie du son sur la forme du corps. Parvenus à ce point de notre parcours, il nous faut pourtant nous affranchir d'une conception de la synesthésie postulant une correspondance terme à terme entre le visuel et le sonore, une correspondance intersensorielle fondée sur des systèmes d'équivalence, à la façon de Kandinsky, pour envisager une complexité synesthésique première en suivant par exemple Cassirer (1988: 89):

On ne parvient en réalité aux data de la «simple» sensation comme clair ou sombre, chaud ou froid, rugueux ou lisse qu'en laissant de côté une couche fondamentale et primitive de la perception, en la déblayant pour ainsi dire dans une intention théorique précise. Mais aucune abstraction, si poussée soit-elle, ne peut écartier et éliminer cette couche en tant que telle ; elle reste ce qu'elle est et s'affirme pour ce qu'elle est, quand bien même, le sacrifiant à certains but théoriques, nous n'en tiendrions aucun compte.

Selon Fontanille (2011: 54), le positivisme ambiant nous incite à distinguer des ordres sensoriels qu'il faudrait plutôt associer dans une forme synchrétique exploitant des réseaux, des grappes ou des faisceaux de sensations. La synesthésie correspond selon lui au moment inaugural où l'information sensorielle (des stimuli, des non-signes) se convertit en signification sensible, en «signes». Cette complexité première autorise cet auteur à s'affranchir d'une conception fondée sur des modalités sensibles pour décrire des champs sensoriels, comme celui de l'ouïe qui forme une bulle autour du corps.

Or l'exemple de nos deux cris permet de comprendre comment le cri visible peut être partagé, entendu et même ressenti parce que nous partageons cette bulle sonore. Le corps figuré et celui de l'observateur sont reliés par le champ de forces du cri, par ses modulations aspectuelles restituées par des torsions, des effets de rythme et de tempo. Reliant ces divers contrastes de la perception à ceux de la production pour manifester la praxis énonciative, il serait en effet possible d'opposer les tensions des lignes droites au relâchement des courbes. Ainsi les pressions produites par le corps agissant et celles qui sont éprouvées par le corps percevant se rejoindraient-elles pour partager les modulations figuratives. Le son du cri nous enveloppe, nous enserme, nous étroit... Nous éprouvons les tensions centrifuges ou centripètes de la couleur, non plus comme des figures spatiales dans l'espace de la perception mais comme une pression corporelle, une constriction ou un relâchement dans l'espace de l'énonciation.

Comment entendons-nous avec l'œil ? Pourrait-on évoquer une relation à l'oreille en suivant le principe de l'haptique énoncé par Deleuze (1981: 145)¹⁴. Le philosophe distingue le manuel qui suppose une découverte de l'objet par la main et le digital qui induit une connaissance préalable de l'objet, lequel sera reconnu par les doigts. L'haptique supposerait au contraire une absence de subordination de ces instances permettant de «*toucher avec les yeux*». Dans le cas du sonore, on pourrait de même évoquer une absence de subordination de l'œil à l'oreille car c'est avec tout le corps que nous entendons le cri, de la même façon que les deux personnages l'expriment avec tout leur corps. Les cris de Munch et de Bacon font entendre ce que Parret (2001) appelle une «voix corporelle» par opposition à la voix blanche de Barnett Newman, la voix conceptuelle de Robert Morris et celle, interactive de Rauschenberg. Plus précisément, comme l'indique encore Deleuze, la bouche du pape de Bacon est «*un trou par lequel le corps entier s'échappe*» (Deleuze 1981: 61). «*Le cri est comme la capture ou la détection d'une force invisible*» qui doit être rapportée à «*des forces insonores*», explique-t-il. Ceci nous autoriserait à évoquer une quatrième condition de la manifestation du cri, qui la rapporte à la voix. Enumérons ces conditions. Sa manifestation suppose que son origine soit représentée (la bouche ouverte) mais aussi son déploiement, sa couleur et enfin que tout le corps l'exprime et le dessine¹⁵. En ce cas, la figure de Munch donne forme au cri. La gueule béante et renversée du pape indique non seulement son origine mais son amplitude et le recouvrement de toute la hauteur du son, des graves aux aigus, du sombre au clair. Le corps grand ouvert exprime les forces du cri comme l'indique Deleuze. Si, pour Bacon, le cri est l'un des plus beaux objets de la peinture, ce n'est pas parce qu'il donne des couleurs à un son particulièrement intense, explique le philosophe, mais parce que «*la peinture mettra le cri visible, la bouche qui crie, en rapport avec les forces*» (Deleuze 1981: 60). Celles-ci doivent être rapportées à l'expression de la douleur car, note-t-il encore: «*si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation*».

Passant de l'espace sensible des figures et de la perception à l'espace énonciatif où s'instaure une intersubjectivité, nous avons observé comment la bouche peinte faisait entendre le cri par différents procédés figuratifs. Ce parcours nous conduit vers Deleuze en mettant en lumière deux apports essentiels. Tout d'abord, cet auteur fait le lien entre la synesthésie envisagée comme un agglomérat sensoriel et la sensation: «*Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment «pathique» (non représentatif) de la sensation*» (Deleuze 1981: 45). Ensuite, il envisage la sensation comme une expression de forces invisibles qui en dévoilent la dimension algique. Comprendre cette «logique de la sensation» permet de vérifier que le tableau

¹⁴ Deleuze se réfère à Alois Riegl.

¹⁵ Les photographies des chanteurs sont sur ce point éloquentes et montrent comment un geste de la main accompagne la voix, en indiquant sa hauteur, par exemple.

de Bacon n'entreprend pas seulement de manifester une présence sonore ni même une puissance chromatique mais, en rendant les forces invisibles visibles, montre comment le son poussé à son extrémité enfreint les limites du corps-propre et blesse la chair.

Si cette dimension souterraine de la sensation est magnifiquement décrite par Deleuze, une de ses inférences reste pourtant dans l'ombre, celle qui concerne la dépersonnalisation. En toute première approximation, celle-ci doit être rapportée au timbre du cri. En effet, si cette propriété vocale caractérise une personne au point d'assurer son identification¹⁶, cette possibilité devient incertaine dès lors que la voix se change en cri. Tout se passe comme si le timbre trahissait la mutation ou l'égaré de la personne. Dans ce cas, les bouches ouvertes font donc entendre une voix impersonnelle qui corrobore l'apparence du masque de Munch.

Marin (1993) a évoqué cette possibilité de dépersonnalisation du portrait par le masque qui, loin de restituer des traits particuliers, les fige dans la généralité. Notre exemple ajoute à cette «désindividualisation» équivalente à une généralisation, une expression d'horreur¹⁷ qui connote cette dépossession de soi en la situation sous la domination de la douleur. Différentes forces généralisantes entrent en jeu qui renient le statut de l'individu, lequel permet de se penser unique, comme celui de la personne qui introduit une qualité supplémentaire. Mais un pas supplémentaire peut être fait car, en ramassant le corps du pape en arrière comme celui d'une bête et en destituant son visage, le cri du pape évoque plutôt la déshumanisation déjà soulignée par Bataille (1970). La dépossession n'est donc pas seulement la perte du statut d'individu ni celle de la qualité de personne mais la transformation de l'humain en animal. Mais est-il nécessaire d'évoquer de telles forces défigurantes? On peut en effet se demander si, avant toute altération, l'instabilité des catégories spatiale et temporelle ne suffit pas à faire perdre pied à cette personne, à la dissoudre ou l'ébranler. «*La temporalité, c'est l'individualité*», explique Todorov (2000) en rappelant comment l'autonomisation du genre du portrait accompagne la naissance de la représentation du temps à la Renaissance. Dans quel espace-temps stable cet individu pourrait-il s'épanouir ?

Si les forces du cri ébranlent la catégorie de la personne, elles affectent aussi les propriétés des objets. Pour comprendre cette incidence, une comparaison avec le *memento mori* et la nature morte s'avère particulièrement éclairante. Elle permet tout d'abord d'opposer l'instabilité totale des représentations du cri à la stabilité tout aussi radicale du *memento mori*. Comme le souligne Delmotte (2010: 39), ce genre se laisse en effet décrire comme «*une peinture de l'arrêt, un impératif visuel qui arrête toute*

¹⁶ Au cinéma, le timbre d'une voix permet d'identifier un acteur qui évolue à l'écran, et devient alors la source du son acousmatique.

¹⁷ Il fut pris pour modèle du film *Scream*.

*pratique, en la frappant de vanité*¹⁸. Le *memento mori* est une «*esthétique de la confrontation et du choc*», explique-t-il (Delmotte 2010: 41). Mais l'opposition ainsi esquissée ménage un moyen terme¹⁹, la nature morte animée par un mouvement caractéristique de la vie vers la mort que nous avons, en suivant Claudel (1946), traduit par un système semi-symbolique associant la rigidité et la verticalité des objets inorganiques de l'arrière-plan à la laxité et à l'horizontalité des objets organiques du premier plan (Beyaert-Geslin: 2010). Si les objets de la nature morte forment un «*arrangement en train de se défaire*» (Claudel: 1946) parce qu'ils font pour ainsi dire quelque chose ensemble et s'offrent comme un système d'oppositions ontologiques et topologiques, les objets du *memento mori* ne font jamais rien ensemble. Ils constituent des unités isolées²⁰ car, en l'absence de conversion aspectuelle, la juxtaposition (*nebeneinander*) ne produit pas l'effet de sens de succession (*nacheinander*) observé dans la nature morte. La différence de perspective confirme du reste ce contraste méréologique. En effet, la nature morte recourt généralement à une perspective cavalière induisant un léger surplomb qui tend à rassembler les objets alors que le *memento mori* utilise une perspective frontale qui confirme au contraire leur isolement. Mais un pas supplémentaire pourrait encore être fait pour dévoiler un contraste kinesthésique car, par cette plongée légère, la nature morte produit une instanciation de la main de l'observateur alors que le *memento mori* conserve celle-ci à distance et construit une pure visualité. On découvre ainsi l'incidence de la perspective sur la construction synesthésique.

Avec cette comparaison, on comprend aussi comment le *memento mori* marque «*un coup d'arrêt à la quiétude*» et donne à voir une «*immobilité en tension*» (Delmotte 2010: 45) parce que notre regard est sidéré par celui que nous oppose ce crâne aux orbites creuses. On mesure mieux l'immobilité totale du *memento mori* dont les objets séparés semblent d'une pesanteur extrême, comme pétrifiés dans le silence et, comparativement, l'instabilité du trône du pape traversé par le cri. Se vérifient aussi la précision analogique du *memento mori* et la capacité de ses objets à s'offrir comme des détails (Arasse: 1992) susceptibles de capturer l'attention. Cette précision s'oppose à l'imprécision des formes du cri de Bacon sur lesquelles le regard glisse en traversant les objets.

A l'immobilité, à la précision analogique et la pesanteur du *memento mori* de Philippe de Champaigne s'ajoute un effet de sens de matérialité qui s'oppose à l'inconsistance des objets dans le tableau de Bacon. La différence

¹⁸ Delmotte souligne que le *memento mori* comporte un sens moral et/ou religieux: il fonctionne comme orientation existentielle et ouvre donc la pratique en la guidant. Mais avant de convier à l'action, c'est une peinture de l'arrêt qui immobilise cette pratique en la frappant de vanité.

¹⁹ L'oxymoron formé par les termes nature/morte qui se répercute en néerlandais comme en anglais (*stilleven stillife* ou *vie coye*) suffit d'ailleurs à exprimer cette hésitation entre la vie et la mort et désigne la nature morte comme un terme complexe. Pour une étude des différentes appellations du genre, on se référera à Tzvetan Todorov (2001).

²⁰ Une exception pourrait néanmoins être faite pour le vase et la fleur du *memento mori* de P. de Champaigne, qui «vont ensemble».

restitue la tension entre le figuratif et le plastique (Beyaert-Geslin: 2008). La lecture figurative du monde du *memento mori* tend à matérialiser les objets que la lecture plastique du tableau de Bacon dématérialise au contraire. Tandis que la dimension plastique s'impose, que la peinture s'impose en tant que telle, les objets représentés semblent perdre leur consistance. Il y a donc à la fois désobjectivation et dépersonnalisation car tout flotte dans cet espace-temps mouvant. C'est cette expérience d'une désintégration, d'un arrachement à nous même que nous faisons devant le pape hurlant de Francis Bacon.

Conclusion

Ce parcours permet de comprendre comment ces œuvres font voir ce qui ne peut se dire et affrontent cet empêchement par une alternative que Deleuze (1981) résume à celle de la représentation du spectacle de l'horreur ou la sensation de l'horreur. Soit Francis Bacon optait pour la violence du spectacle, soit il choisissait la violence de la sensation, explique le philosophe²¹, qui réduit cette alternative en voyant dans la première option, une possibilité de «*sortir du figuratif*»²². Telle est à peu près l'alternative prise par les monuments aux morts qui, jusqu'à la Première guerre mondiale, optaient pour une iconographie dramatique et, depuis la Seconde et les monuments de la Shoah, s'attachent plutôt à faire partager la sensation de l'horreur. Mais une telle alternative désigne plutôt nos représentations du cri comme des moyens termes où la figuration est questionnée plutôt que reniée. Elles proposent la médiation d'un alter ego auquel le cri sera attribué, la textualité se chargeant dès lors de manifester l'origine, le déploiement, les modulations et surtout les forces du cri, celles qui dévoilent sa dimension algique. Nous sommes ici à peu près confrontés à un portrait, lequel aurait néanmoins subi un décalage énonciatif du regard vers la bouche, ce qui permet, au-delà des simples possibilités de l'interaction, d'englober le corps de l'observateur dans une bulle sonore, d'assurer le partage de la sensation, ses forces et ses douleurs.

²¹ Nous reportons pour ce point à Anne Beyaert-Geslin (1998).

²² «*Bacon se reprochera de trop peindre l'horreur, comme si elle suffisait à nous sortir du figuratif*» (Deleuze 1981: 61).

Bibliographie

Arasse, Daniel

1992 *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

Bataille, Georges

1970 (1930) «Bouche», Documents, 7, 1930, in *Œuvres complètes*, Gallimard.

Beyaert-Geslin, Anne

1998 «Comment représenter la Shoah?», *Communication et langages* n° 120, pp. 95-106.

Beyaert-Geslin, Anne

2003-2004 «Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception», *Protée* vol. 31 n°3 *Lumière(s)* (M. Renoue dir.), pp. 81-90.

Beyaert-Geslin, Anne

2004 «La couleur, la profondeur, les sensations (Quelques intérieurs de Matisse)», dans *Ateliers de sémiotique visuelle* (A. Beyaert et A. Henault dirs.), Presses universitaires de France, pp. 209-224.

Beyaert-Geslin, Anne

2006 «Modernité et synesthésies », *Visible* n° 1 *La diversité sensible*, PULIM, 2006, pp. 25-36.

Beyaert-Geslin, Anne

2008 «De la texture à la matière», *Protée* vol. 36 n° 2 (hors dossier), pp. 101-110.

Beyaert-Geslin, Anne

2010 «La figure, le fond, le gouffre», Actes du colloque *Le Groupe μ, Quarante ans de recherche collective*, Nouveaux actes sémiotiques, Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3091>>

Cassirer, Cassirer

1988 *La philosophie des formes symboliques*, tome 3, Minuit

Claudel, Paul

1946 *L'œil écoute, Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles

1981 *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil.

Delmotte, Benjamin

2010 *Esthétique de l'angoisse, Le memento mori comme thème esthétique*, Presses universitaires de France

Dondero, Maria Giulia

2013 «Rhétorique et énonciation visuelle», *Visible* 10 (Ludovic Chatenet et Alvisé Mattozzi dirs.), PULIM, Limoges

Fontanille, Jacques

2011 *Corps et sens*, Presses universitaires de France

Fresnault-Deruelle, Pierre

1993 *L'éloquence des images. Images fixes III*, Paris, Presses universitaires de France.

Goodman, Nelson

2005 (1968) *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles*, traduction française de Jacques Morizot, Paris, Hachette

Greimas, Algirdas Julien et Courtés, Joseph

1992 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette

Kandinsky, Wassily

1975 *Écrits complets, La synthèse des arts*, édition établie par P. Sers, Paris, Denoël-Gonthier

Kandinsky, Wassily

1969 (1954) *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Française de P. Volboudt, Paris, Denoël-Gonthier

Landowski, Eric

1997 *Présences de l'autre, Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France

Lessing, Clement

1990 (1766) *Du Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann.

Nancy, Jean-Luc

2000 *Le regard du portrait*, Galilée

Paris, Jean

1969 *L'espace et le regard*, Paris, Seuil

Le Breton, David

2008 (1990) *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France

Marin, Louis

1993 «Masque et portrait», *Documents de travail et pré-publications* n° 226, Centre international de sémiotique et de linguistique d'Urbino.

Parret, Hermann

2001 «La voix dans l'art contemporain», *Puissances de la voix, Corps sentant, corde sensible* (S. Badir et H. Parret dirs.), PULIM, Limoges, pp. 155-172.

Schapiro, Meyer

2000 «Face et profil comme formes symboliques», *Les mots et les images*, traduction française, Paris, Macula

Todorov, Tzvetan

2001 (1997) *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du 17^e siècle*,
Le Seuil

Todorov, Tzvetan

2000 *Eloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris,
Adam Biro

Wölfflin, Heinrich

1992 *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Le problème de l'évolution du
style dans l'Art Moderne*, traduction française de C. et M. Raymond, édition
allemande de 1929, Paris, Gérard Monfort ed.