

La conduite créatrice est réputée  
obscur. C'est pourquoi elle doit être  
l'objet d'une étude scientifique et  
d'une réflexion philosophique. Telle est la  
poïétique, ainsi nommée naguère  
par Valéry. Dans tous les domaines où  
l'homme se fait constructeur, les  
participants à ce colloque se sont proposé de  
remonter en amont de l'oeuvre, pour  
mettre en lumière les conditions ( de tous  
ordres ) qui font de la création une  
activité spécifique de l'humain.



" Avec le soutien du CRÉDIT AGRICOLE DE L'YONNE "

P O I È T I Q U E

P

Actes du Premier Colloque international de Poïétique  
organisé par le Centre de recherche en Philosophie  
de l'art et de la création.  
Sous la direction de  
Université de Paris I. Panthéon - Sorbonne  
de 25 avril - 2 mai 1989  
à Vincennes  
René PASSERON

# P O I È T I Q U E

ACTES DU PREMIER  
COLLOQUE DE PHILOSOPHIE  
DE LA CRÉATION

ÉDITIONS POÏÉSIS

**VI.  
POÏÉTIQUE ET PHILOSOPHIE**

**2**

**CREATION ET CONNAISSANCE**

**Présidence : Michel BOUET**

**LE SCENARIO POÏÉTIQUE AU XVII<sup>e</sup> SIECLE**

Victor STOICHITA

**POÏÉSIS, SOURCE ET MOTEUR DE CONNAISSANCE**

André MERCIER

**DEBAT**

## LE SCENARIO POÏÉTIQUE AU XVII<sup>e</sup> SIECLE

Victor I. STOICHITA

« Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes première. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre ne m'a fait, livre consubstantiel à son auteur d'une occupation propre, membre de ma vie. »

Cette confession de Montaigne (*Essays*, III, 2) peut-être considérée comme l'acte de naissance de la notion d'« auteur » dans son acception « moderne ». Le rapport entre créateur et oeuvre sera désormais marqué par une inébranlable soudure. Où finit l'un, où commence l'autre ? Quelles sont les chances de déceler la manière dont l'oeuvre « fait » l'auteur ? Comment puis-je moi lecteur, spectateur, contemplateur, placé à l'extérieur du creuset de la création, percevoir la consubstantialité dont parle Montaigne ? Où est le pli de l'oeuvre qui me dit que celle-ci et son auteur, ne font, d'une manière ou d'une autre, qu'un ?

A toutes ces questions, on peut répondre par une approche poétique : c'est le faire de l'oeuvre qui appartient, à la fois, à la temporalité de la forme et à la temporalité de la vie. C'est dans le faire de l'oeuvre qu'entre créateur et produit de la création s'établit un flux (et un reflux) qui n'échappa pas à Montaigne.

La thématization de l'échange symbolique entre ces deux mondes (celui de la vie, celui de la forme) me semble être l'une des nouveautés de l'époque « moderne ». Plus encore, les transformations subies par l'image du faire entre 1600 et 1675 et dont j'essaierai de faire ici le point, sont peut-être une des meilleures introductions possibles à l'« art moderne ». En commençant avec la trace de l'auteur dans son oeuvre et en terminant avec une oeuvre autodénotative, le scénario poétique thématized a une valeur inaugurale : il ouvre, à l'intérieur même de l'image peinte, un espace voué au risque et au débat, un espace où toute oeuvre, créateur, création est mis en question.

Commençons par la *Nature morte* du hollandais Simon Luttichuys, dans une collection privée anglaise, datée de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Le tableau présente tous les objets habituels de ce qu'on appelait à l'époque une *vanitas* : crâne, sablier, coquille, fleur, livre, miroir. Le thème général des *vanitas* était le caractère éphémère du monde, la futilité du savoir, la caducité de l'être.

Dans le tableau de Luttichuys le miroir a cependant, une fonction spéciale : il reflète non seulement une portion du crâne, mais dévoile aussi la naissance même de cette vanité. On y voit le chevalet et le tableau en train d'être peint. Le travail de l'artiste est ainsi vu, à la fois, comme étant extérieur et intérieur à l'oeuvre qu'il produit. Le miroir nous montre la peinture (cette peinture) comme « se faisant » sous nos yeux. Il nous moyenne un double paradoxe : celui du tableau qui s'autocontient et celui du tableau qui s'étale, dans son coeur même, l'image de sa naissance.

Deux observations s'imposent. La première regarde la dilatation extrême du thème de la naissance d'une image, au sein d'une oeuvre qui a comme message principal la mort. La seconde concerne le fait que le miroir convexe, placé au centre thématique de la représentation, ne focalise pas la figure du créateur, mais son travail. L'intérêt de

Luttichuys semble s'être concentré sur l'exaltation du « faire » plus que sur l'éternisation de son propre être sous la forme d'un portrait. Son tableau se présente comme un perpétuel « en train de ». Il est, sans doute, un tableau « fini », « accompli », mais qui suggère que son faire est sans fin, éternellement présent.

Un autre exemple, *le Tambour*, de Nicolas Maes à Lugano (vers 1655), nous offre une solution semblable mais toutefois différente. On y voit représenté un intérieur domestique hollandais : une femme qui file, un berceau, un garçon qui vient d'être grondé pour avoir probablement fait trop de bruit. Une scène de genre donc. Sur le mur du fond, pendent une carte géographique et un miroir. Ce dernier nous donne l'image du peintre à son chevalet, dans la bonne tradition des autoportraits. Représenté seul, ce miroir aurait fait, de lui-même, un autoportrait en buste. Accroché au mur d'un intérieur, il prolonge son espace, en donnant en effigie les traits du créateur. Celui-ci se tenait jadis devant la toile. On le voit aujourd'hui, grâce au miroir peint, dans le tableau. Comme dans l'exemple précédent, il se déclare être l'auteur de l'image que nous contemplons et de laquelle il est aussi le personnage : le fragment de chevalet visible dans le miroir le démontre. Le spectateur d'aujourd'hui est confronté, cette fois aussi, avec un paradoxe : il sait que l'auteur, peintre du XVII<sup>e</sup> siècle est depuis longtemps mort, mais il voit son reflet dans le tableau, comme si Maes se trouvait encore et toujours devant son chevalet, en train de peindre.

La solution la plus raffinée concernant l'autoprojection de l'auteur dans son tableau à l'aide d'un miroir rapporté nous vient de Vermeer. Dans *la Dame à l'épingle* de Londres (vers 1655), il n'y a aucune intention autobiographique déclarée. On se trouve devant un exemple de la peinture hollandaise de genre, qui ne se détache apparemment en rien, sauf peut-être en sa haute qualité, des tableaux à sujet similaire de la même époque. Il nous faut un certain effort pour pouvoir apercevoir dans le miroir qui pend au dernier plan (fig. 4) une allusion à l'acte de la peinture. Il s'agit, cette fois-ci, d'une vrai et propre trace d'auteur, réduite au minimum, il est vrai : les pieds d'un chevalet sont les seuls indices qui nous disent que ce que nous voyons est un tableau qui englobe son faire.

Une des oeuvres les plus complexes qui offrent la thématization de la création à l'intérieur de l'image même est le tableau du Hollandais Pieter Claesz, au musée de Nuremberg.

Le discours poétique se déploie ici de gauche à droite, tandis que chez Luttichuys il était placé au centre du tableau.

Chez Claesz, la sphère réfléchissante est placée à gauche, le crâne à droite. Entre ces deux éléments se trouvent d'autres objets qui font allusion soit au temps qui passe (la montre, le luminaire éteint), soit encore aux arts (le violon, de nouveau la plume).

La boule même dans laquelle on voit le peintre à son chevalet et, par reflet, une partie des objets du premier plan (montre, violon, plume) est un symbole de la vanité des choses et de la fragilité du monde. En englobant l'artiste au travail, elle thématise également la vanité du faire artistique.

Le tableau de Claesz est la suite d'une opération de « renversement » que l'on peut suivre sur plusieurs plans.

Le premier de ces plans concerne l'insertion du « microcosme » de la boule dans l'image picturale, selon le principe du « contenu-contenant ». Ce que nous voyons sur la

surface du tableau est représenté à l'intérieur de la sphère. Celle-ci nous offre le tableau à l'envers et à rebours. On y voit le peintre assis à son chevalet, en train de contempler le motif. On ne voit pas la sphère, l'image qu'il peint, mais le support et le motif de sa peinture. L'image qu'il est en train de peindre est le tableau même. L'« envers » est le tableau que nous contemplons : une image donc qui enclave son « envers ».

Dans le champ du discours littéraire autoréflexif, Montaigne avait déjà glosé sur ce paradoxe : « ... j'escry de moy et de mes écrits comme de mes autres actions, que mon thème se renverse en soy, je ne scay si chacun le prendra » (*Essays*, III, XIII).

À la question « comment peut-on offrir à l'intérieur d'une oeuvre l'image de sa création ? », Maes, Vermeer, Luttichuys répondaient par l'utilisation du miroir. Claesz, lui, par le recours à la sphère réfléchissante. Cependant il existe d'autres réponses.

Si le peintre veut nous donner l'image du faire, en évitant des subterfuges, comme celui du miroir, l'approche directe du scénario poétique n'en est pas moins problématique.

Une gravure signée par Hendrik Hondius et datée 1626 (fig. 6) peut nous servir d'introduction.

Le peintre, devons-nous croire, était, un instant plus tôt, installé à son chevalet, en train de peindre une nature morte, disposée sur une table, au centre de son atelier. Mais il n'est plus là. Pour pouvoir mouler son « peindre » en image, il a dû quitter le chevalet, franchir le seuil de la porte ouverte et retourner non pas dans l'image, mais devant elle. Il se tient maintenant en deçà de la barrière devant l'appui où sont placés la palette, les pinceaux, la pierre à broyer les couleurs, les cahiers d'esquisses, une plaque de cuivre. C'est ici, de l'angle de vue qui est désormais celui du spectateur que le peintre contempla son atelier, où il se tenait un instant auparavant. La gravure de Hondius reste un exemple isolé, mais non moins significatif. Elle parle des difficultés de la représentation simultanée de l'auteur, de l'oeuvre et du « travail à l'oeuvre. » Toutefois, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, l'image de l'artiste opérant réussit à gagner son autonomie. Elle se constitue en un genre pictural à part entière, avec ses règles et ses problèmes. On ne saurait les analyser ici dans leur intégralité. Je me propose néanmoins d'approcher brièvement la typologie du scénario poétique en état naissant.

Au moment du « doute », que Hondius illustre comme nul autre artiste de son temps (« on ne peut pas être à la fois dans et en-dehors du tableau, mais soit là, soit ici ») correspond une recherche des possibilités du schisme. Elle se manifeste dans la manière d'aborder le rapport labile et fluctuant au sein du moi auctorial scindé, le rapport imaginaire entre le « moi » et l'« autre »

« Je m' imagine pouvoir me voir en peignant », dit la première solution. Puisque c'est « moi » que je vois au travail, l'opération implique la présence sinon effective - du moins imaginaire - du miroir. « Le tableau que je ferai de moi sera conforme à ce miroir illusoire. » C'est là une modalité illustrée, entre autres par Rembrandt, dans l'une des oeuvres de jeunesse les plus poétiques qu'il nous ait laissées.

La scène se déploie entre deux pôles : le tableau sur le chevalet et le peintre. La distance qui les sépare implique une tension. Une lutte entre deux forces inégales semble se dérouler, silencieuse, sous nos yeux : une lutte entre la toile immense et le peintre minuscule, entre « l'art » - mystérieux, gigantesque, accablant - et son serviteur dés-

orienté, frêle, accablé. Il est très probable que dans la figure du petit peintre, Rembrandt nous ait légué l'un de ses premiers autoportraits. Une comparaison avec les autres autoportraits de jeunesse en témoigne. Les caractéristiques de son attitude aussi : le regard du peintre glisse entre la toile qu'il est en train de peindre et l'espace où se tient le spectateur. C'est le regard typique, « vers la caméra », de tout autoportrait.

La « caméra » vers laquelle Rembrandt regarde est l'instrument qui lui rend son image : nous-mêmes sur la place d'un miroir. Rembrandt se place dans une équation évidente avec son tableau : il est vu de face, tandis que son tableau est visible de dos. Grand, menaçant, sombre, ce tableau n'en est pas moins une présence centrale dans son atelier. Cette tension, déjà présente chez un Claesz ou un Hondius, est ici à son apogée. Le revers de tableau est *antitabseau*, *antipeinture*. Comme objet représenté en peinture il revêt, paradoxalement, des qualités plastiques indubitables. Ce revers de tableau est - si on l'observe de près - un grand morceau de bravoure. Le pinceau, qui ne touche « habituellement » que l'endroit du tableau, l'a engendré par des longs traits de couleur terne : il a insisté avec soin et dextérité sur ses imperfections, sur les trous du chevalet, sur les jointures et ses bordures. Rembrandt réussit à faire de cette surface aniconique (anti-iconique) le centre de son image.

Le peintre construit donc une image ayant pour thème l'inaccessible de l'image.

Dans le tableau, le peintre est confronté avec l'endroit du tableau que nous voyons de dos. Il ne se représente pourtant pas « à l'oeuvre ». Il vient de faire les (classiques) « trois pas en arrière » dont tout peintre connaît la signification : ce sont les « trois pas » que l'on fait soit avant d'« attaquer » la toile, soit dans un moment de pause ; lorsque, abandonnant l'instance opérante, le peintre prend la position de l'instance critique (ou autocritique).

Palette et pinceau à la main (mais la main droite pend immobile le long du corps), Rembrandt s'est donc détaché du tableau, à moins qu'il ne l'ait pas approché.

Il est petit. Le tableau est grand. Il le regarde et - son regard fuyant le prouve - il se regarde.

Le scénario poétique à la première personne est là, avec toute sa tension, tous ses problèmes, tout son caractère dramatique.

Je trouve maintenant nécessaire après avoir envisagé le moment de constitution du scénario poétique de franchir la barrière de l'année 1650, pour saisir le développement ultérieur de ce thème et les questions qu'il soulèvera.

Cette démarche est d'autant plus pressante que c'est précisément à cette seconde moitié du siècle que nous devons les scènes d'atelier les plus célèbres et complexes de toute l'histoire de l'art : *les Ménines* de Vélasquez (1656) et *l'Art de la peinture* de Vermeer de Delft (vers 1670).

Ces deux tableaux, séparés par la distance géographique et historique de leur naissance sont - sans aucune prétention polémique ou dialogique directe - les deux pôles extrêmes de l'évolution du scénario poétique après 1650.

Malgré leur altérité profonde, les images forgées par Vélasquez et Vermeer ont ceci en commun qu'elles marquent un sommet du thème poétique, tout en relevant (chacune à sa manière) d'une approche bien peu orthodoxe.

La difficulté des questions soulevées par *las Meninas* dénote le caractère chiffré et en

fin de compte, insoluble, de la représentation. Celle-ci a trois termes principaux : la toile, le miroir, l'en-deçà-du-tableau. Essayer de « résoudre » une fois de plus, l'« énigme » des *Ménines* serait risqué, sinon superflu. Il peut être plus intéressant de voir comment le trinôme « toile/miroir/réalité » structure le scénario poïétique vélasquien.

Envisageons, par conséquent, la mise en scène du travail à l'image opérée par Vélasquez. Le peintre se tient devant son chevalet. Ce dernier situé dans une grande salle dont les murs sont occupés par des tableaux. Deux d'entre eux sont lisibles, avec une certaine difficulté, aujourd'hui encore. Il s'agit de deux copies d'oeuvres de Rubens et Jordaens, toutes deux des allégories de la création artistique en concurrence avec la création divine (Apollon et Marsyas, Athéna et Archné). L'« art » est donc thématisé au niveau du sujet des tableaux rapportés. Il est pourtant présent - et c'est important aussi - au plan du « discours » : ces grandes surfaces rectangulaires sont, avant tout, (pour en lire le sujet on devait faire, au XVII<sup>e</sup> siècle déjà, un effort) des histoires (anciennes) mises en cadre, des preuves de la forme encadrée comme « tableau ».

Le miroir sur le mur est une autre modalité de la « mise en cadre », à savoir par reflet.

Une troisième modalité vient s'y ajouter : le cadre-porte-coupe-existencielle au fond du tableau fonctionne comme un « trou », par rapport au miroir et aux toiles accrochées.

Ce qui se joue dans ce dernier plan ne peut pourtant pas être pleinement compréhensible, sans la prise en considération du fait que tout le tableau est une mise en scène du travail artistique.

Au premier plan à gauche, on voit le « négatif » de tout cadre, c'est-à-dire « un châssis », et le négatif de tout tableau, c'est-à-dire un revers de tableau. *Las Meninas* sont un scénario poïétique qui englobe à la fois « la peinture » vue comme acte et la mise en équation des différentes modalités de définition de l'image par « encadrement ». Pris entre ces éléments structurants, le geste du peintre - sa palette en suspension - est un facteur dynamique. C'est la *dynamis* du faire même, suspendue entre palette et toile au milieu d'une salle à tableaux, miroir, portes, fenêtres, devant les yeux d'un spectateur invisible et pourtant nécessairement présent.

Comme Rembrandt, Vélasquez propose à notre contemplation le verso du tableau. Ce tableau en négatif est cette fois encore plus agressif et plus inquiétant. Poussé au premier plan, il « touche » presque la surface du tableau dit *Las Meninas* dont il occupe une bonne partie. L'anti-tableau est présenté comme une surface glissante, placée « en ouverture » du scénario poïétique.

Le tableau de Vermeer, aujourd'hui à Vienne (fig. 9) est mentionné pour la première fois en 1676 sous le nom *De Schilderconst* (*l'Art de la peinture*). Il fut créé selon toute probabilité autour de 1670 et ne quitta la maison de Vermeer qu'après sa mort (1675).

On peut considérer ce tableau comme un « scénario poïétique à la troisième personne. »

En représentant le peintre au travail, vu de dos, et en facilitant l'accès du spectateur à l'oeuvre *in progress* et au modèle, Vermeer assume la position d'un « peintre exotopique » qui discourt d'un « auteur endotopique » (d'un « autre » auteur) qui se trouve dans l'image.

Le peintre dans le tableau, l'auteur-représentation « pourrait être lui-même », sans que l'on puisse jamais le prouver. Puisque le peintre de Vermeer nous tourne le dos, il sera à jamais, « lui », un « autre ».

Tout scénario poïétique à la troisième personne est, d'une certaine façon, fruit d'une indiscretion : on voit un artiste qui travaille, on l'observe de dos (pendant que « lui » ne peut « nous voir »), on regarde par-dessus son épaule, son faire.

Ce malaise du regard est devenu thème chez Vermeer.

Puisque le peintre et son faire sont devenus le centre de la représentation, puisque l'auteur endotopique est absorbé par son espace poïétique, toute contemplation exotopique est une « infraction ». Le regard impliqué du spectateur est thématisé à plusieurs niveaux.

Le premier est celui d'une antithèse : le modèle a les yeux baissés, le peintre nous tourne le dos. Il n'y a pas, dans le tableau, d'« oeil » visible, capable de supporter notre regard ou de lui répondre. Même le masque qui gît sur la table est « aveugle ».

Face à cette « pudeur » de l'image, toute contemplation augmente son caractère indiscret.

C'est d'ailleurs ce que Vermeer tient à nous signifier par l'importance accordée au motif du rideau qui se lève.

Nous avons accès à quelque chose qui, « habituellement », est inaccessible. Normalement, c'est une oeuvre d'art que l'on regarde et non pas son faire. Le faire est une chose « secrète ». C'est un privilège et un événement que d'y avoir accès.

Si on se concentre davantage sur l'*Atelier*, dont le caractère méta-artistique très complexe ne fait pas de doute, on peut mener encore plus loin l'étude de la manière selon laquelle la représentation est thématisée.

Au centre de l'image se trouve le peintre devant son chevalet. Sa toile, tendue sur le châssis, est presque vide. Pas entièrement, pourtant. Elle a déjà un fond, une première couche de couleur neutre sur laquelle le peintre vient d'y appliquer les premières taches. Ce n'est qu'en comparant ces taches au modèle qui se tient dans le fond de la pièce, qu'on reconnaît les premières feuilles d'une couronne de laurier. On assiste ainsi à la naissance d'une image, surprise dans son moment initial : fond préparé/taches de couleur.

Cette surface en train d'être recouverte de signes est focalisée dans le centre de la représentation. Elle n'est pourtant qu'une des surfaces-images du tableau. Les autres qui doublent les limites de la représentation, sont : la carte géographique (à l'arrière-plan) et la tapisserie (au premier plan). Elles sont toutes les deux - carte et tapisserie - des surfaces saturées de signes, sans être pourtant des « tableaux ».

Elles sont donc non seulement les limites de la représentation, mais aussi des représentations en état de limite.

Ainsi, la peinture « se fait » entre les extrêmes de la carte et de la tapisserie. Elle n'est ni l'une ni l'autre. Elle est pourtant thématisée antithétiquement tant par l'une que par l'autre.

Il y a deux autres surfaces que j'ai à peine mentionnées jusqu'ici, incluses elles aussi, dans le scénario du faire. Elles en marquent, pour ainsi dire, l'autre limite, une limite génétique et non métaphorique. Ce sont la toile préparée, mais (presque) vide et le mur

peint à chaux.

Ces deux surfaces dialoguent. Leur dialogue est profond et concerne, encore une fois, toute la représentation : « le fond » du tableau de Vermeer (son *grondt*) est doublé/ représenté par le mur chaulé.

Au-delà de la carte, à la limite même de cette représentation mettant en jeu peinture, cartographie et tissu, à la limite même du représentable se trouve le mur blanc.

Le véritable grand contraste qui structure toute l'image de Vermeer sera alors celui entre la toute dernière limite de l'image - le mur - et sa toute première limite le rideau-tapisserie.

Deux chaises, l'une mise au dernier plan, l'autre au premier plan, sont les signes de cet écart fondamental.

Tout le reste se joue à l'intérieur de ce contraste. C'est entre la « bigarrure » du rideau et le « blanc » du mur que se fait la peinture.

Ces deux variantes extrêmes des « scénarios poétiques », celle de Vélasquez et celle de Vermeer, mettent en jeu les limites de la représentation. Miroir et cadres, chez Vélasquez ; carte et tapis, chez Vermeer. Tous les deux mais chacun à son propre compte thématisent également la tension entre la présence et l'absence d'image : pour Vélasquez, le non-tableau est son envers, pour Vermeer, la non-image est le mur blanc.

#### OEUVRES CITEES

1. SIMON LUTTICHUYS, "Vanitas", XVIIe siècle, huile sur toile, Londres, Trafalgar Galleries.
2. NICOLAS DE MAES, "le Tambour", vers 1655, huile sur toile, Lugano, Collection Von Thyssen.
3. VERMEER DE DELFT, "Dame à l'épINETTE", vers 1660, huile sur toile, 73,5 x 64, 1cm., Londres Buckingham Palace.
4. VERMEER DE DELFT, "Dame à l'épINETTE", détail de la figure 3.
5. PIETER CLAESZ, "Vanitas", vers 1630 (?), huile sur bois, 36 x 59 cm., Nuremberg, germanisches Nationalmuseum.
6. HENDRICK HONDIUS, "Vanitas", 1626, gravure sur cuivre 21,4 x 27,2cm.,
7. REMBRANDT, "le Peintre dans son atelier", vers 1628, huile sur bois, 25,1 x 31,9cm., Boston, Museum of fine arts.
8. VELASQUEZ, "las Meninas", 1656, huile sur toile, 318 x 276 cm, Madrid, Prado.
9. VERMEER DE DELFT, "l'Art de la peinture", vers 1665-1670, huile sur toile, 120 x 100cm., Vienne, Kunsthistorischesmuseum.



## DEBAT

*Michel Bouet ouvre le débat sur l'ensemble des exposés de la matinée.*

- Marc KAPKO : A propos de la contemplation, dont il a été question dans le dernier exposé, j'évoquerai la disjonction posée par Anna Arendt entre les notions grecques de « théoria » et de « poïein » : l'acteur est là pour faire et le spectateur est là pour juger. C'est là un effet de retournement et la notion de béance se lie à celle d'écart. Cette béance ne travaille-t-elle pas de façon fondamentale au niveau de la poïésis ?
- Michel BOUET : La question s'adresse aux trois orateurs.
- André MERCIER : Je vous rappelle que, même en français, on dit « aller en théorie », c'est-à-dire en procession. C'était l'idée pythagoricienne de « poïésis » : on devait aller en procession vers l'essentiel, alors que le mot théorie, de nos jours, sans être étranger à cette sorte de contemplation, s'est éloigné de la notion de « poïein ».
- Hédi BOURAOUI : A propos de la béance, il n'y a pas de disjonction entre théorie et « poïésis ». La béance est un signe que la poésie peut surgir. Dans mon livre *The Critical Strategy*, j'ai inventé le terme de *médiatrix*, qui comprend, en anglais, à la fois la médiation, l'esprit théorique d'une herméneutique, la matrice, qui est l'essence du texte et le *trix* qui prend en charge l'ensemble. La béance est posée comme principe d'inter-espace, qui permet de générer le sens. La disjonction est productrice, et dans mon esprit, le poème contient une théorie critique, comme la théorie critique contient le poème.
- Mireille ARGUEL : Il y a quelques années, j'avais défini la danse comme une finitude qui se transcende et je retrouve cette idée dans le contexte scientifique du bel exposé de M. Mercier. Ma question s'adresse à M. Bouraoui : La béance est-elle une anomie, ou un écart ? Un espace d'incertitude totale des valeurs qui vont surgir, ou une distance entre les éléments présents ?
- Hédi BOURAOUI : Vous avez raison, il s'agit d'un écart vécu.

concept d'idéologie a toujours été, dans l'histoire, chez Marx par exemple, marqué d'une conscience fausse selon le mot d'Engels. A mon avis, on est là aux antipodes de ce qu'une création essaie d'être, c'est-à-dire la recherche d'une conscience suraiguë, critique et souvent tâtonnante. La question de la liaison entre création artistique et création idéologique n'est-elle pas une fausse question ?

Alès ERJAVEC :

D'abord je remercie M.Ogrisek pour sa remarque sur le « lieu » : ce que j'ai étudié est en effet plutôt le lieu commun que le lien entre création idéologique et création artistique. Je viens à la question de D. Noguez. En fait, dans l'histoire, il y a deux sens du mot idéologie. Premièrement, l'idéologie au sens négatif, qui provient de Napoléon, la « conscience fausse » dont vous avez parlé. Deuxièmement, c'est l'idéologie au sens positif par exemple chez Destut de Tracy, Auguste Comte et aussi chez Lénine et Althusser. Ce que j'ai voulu faire est sans doute un peu provoquant : j'ai dit que l'idéologie même relève d'une sorte de création. Mais j'ai fait une distinction entre l'idéologie fondamentale et l'idéologie opérative. La première peut-être une création, elle relève de l'invention des idées. Au contraire, dans la pratique, l'idéologie opérative va à contre-sens de la créativité.

René PASSERON :

L'idéologie pouvait être critiquée comme déficiente par Marx et Engels au nom de leur prétention à un « socialisme scientifique ». On pourrait dire, en gros, que plus un système est scientifique, disons vérifié et censément vrai, moins il relève de la poïétique. Il n'est pas « créé de toutes pièces », il est « établi » et relève de l'épistémologie. Il suit de là que c'est par sa déficience même, par ce qu'elle a de fictionnel, voire de romanesque, que l'idéologie relève de ce que Souriau appelait, d'autre part, l'« instauration philosophique ». Je pense que la recherche d'une conscience suraiguë n'est pas le propre de la fonction créatrice, même si, dans les meilleurs cas, la recherche de la vérité et la passion de construire se rencontrent. C'est pourquoi la poïétique des idéologies comme celle des mythes ne me semble pas un faux problème.

Jean LANCRI :

Mes questions s'adressent à V. Stoïchita dont j'ai beaucoup apprécié « la description des scénarios poïétiques », à propos des oeuvres qu'il nous a présentées. Dans une d'elle,



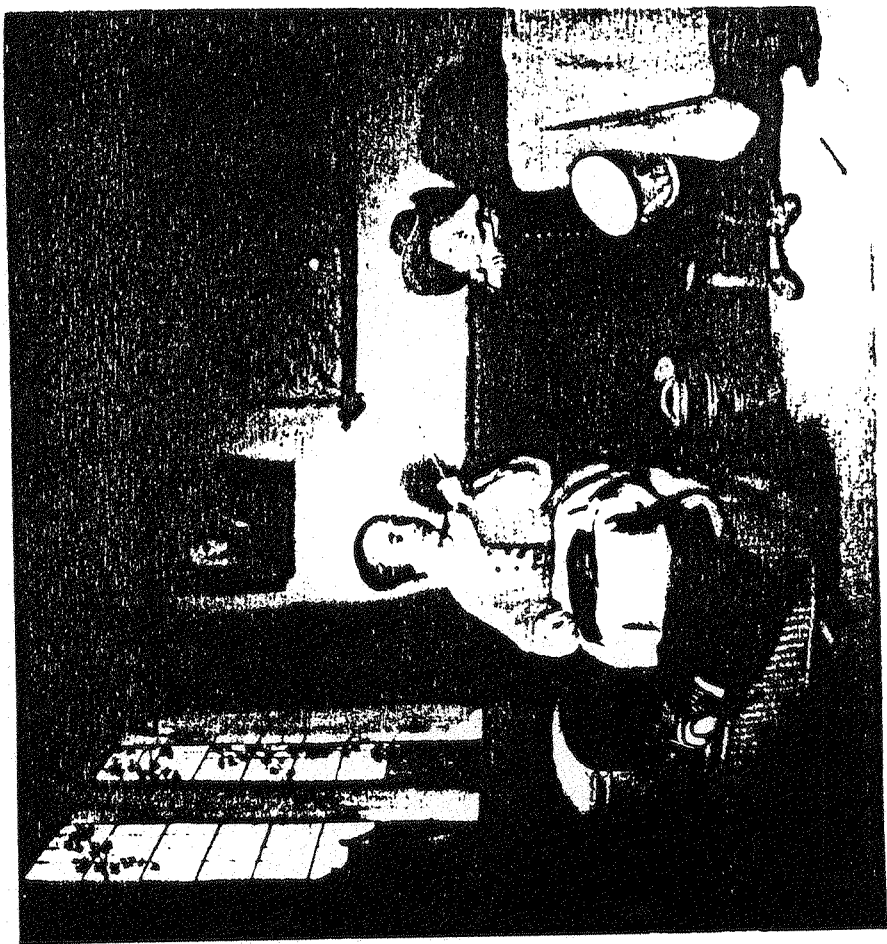
celle de Pieter Claesz, je me suis senti concerné ici et maintenant. Une petite sphère, au centre, et le couvercle d'une montre : par leur mise en série, ou en configuration, il y a eu tout à coup projection hors de l'illusion du pseudo-monde, celui de la diégèse. Ma question est alors : comment prenez-vous en compte la position du spectateur dans l'analyse du scénario poïétique ? J'ai une deuxième question : à propos des *Arnolfini* de Van Eyck et des *Ménines* de Vélasquez. Celles-ci datent de 1656 et le Van Eyck est de 1434. Comment prenez-vous en compte cet écart dans le temps ? Le temps qui passe correspond-il à un changement de ce que Foucault appelle l'épistème ? Plus largement, quelle est l'articulation des analyses poïétiques avec l'histoire ?

Victor STOICHITA :

En ce qui concerne le rôle du spectateur dans l'analyse du scénario poïétique, je pense qu'il s'agit d'une identification du spectateur avec le créateur. C'est sans doute la raison pour laquelle vous vous êtes senti tellement impliqué dans l'œuvre de Claesz : vous occupiez d'une certaine façon sa place, non ? La deuxième raison est sans doute que vous travaillez vous-même avec la mise en abyme. Vous avez collé une photo sur un miroir, dans votre tableau, et cette photo vous cache le visage... La seconde question, on y peut répondre de diverses façons. En fait, il y a un lien historique entre Van Eyck et Vélasquez. Lorsque Vélasquez a peint les *Ménines*, le tableau de Van Eyck se trouvait à Madrid. Vélasquez a travaillé dessus, il l'a détourné. Le miroir y est aussi le lieu de l'autoportrait, mais la novation sensationnelle est qu'il ne se met pas lui-même dans le miroir.

Branko ALEXIC :

Ce détournement élargit dans le temps la notion de scénario poïétique. Picasso reprend les *Ménines* dans les années soixante, et Dali reprend un Vermeer de Delft. Les « variations » relèvent-elles de scénarios particuliers, ou bien toute la création est-elle en quelque mesure une variation ? Basilide, au V<sup>e</sup> siècle avant J.C., a formulé le premier, sans doute, l'idée que tout poème sort d'un autre poème. Et Paul Eluard a pu dire que le poète est plutôt celui qui inspire, que celui qui est inspiré.

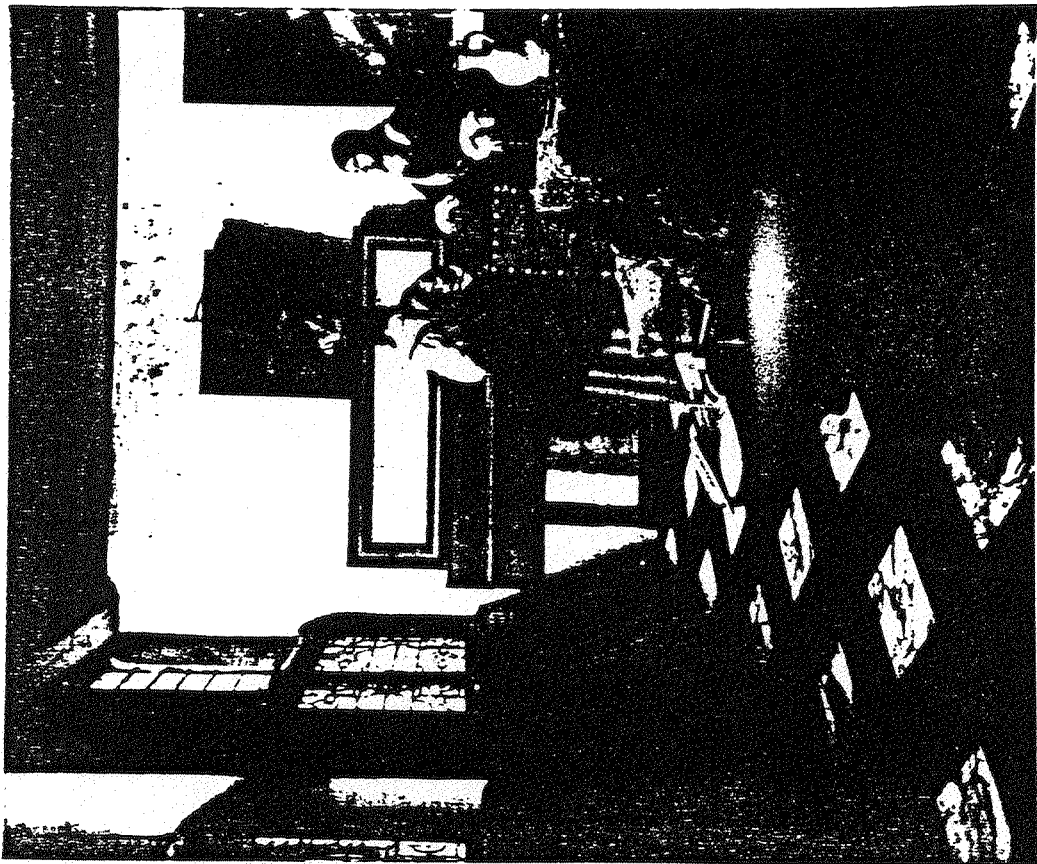


2.



4.

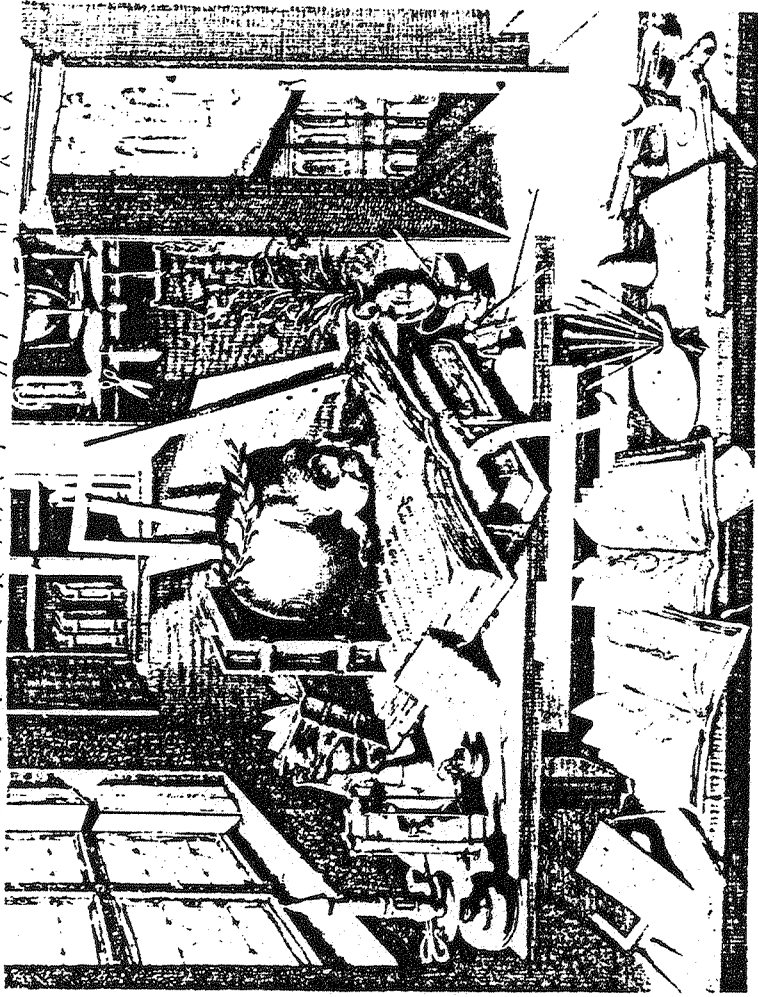
92.



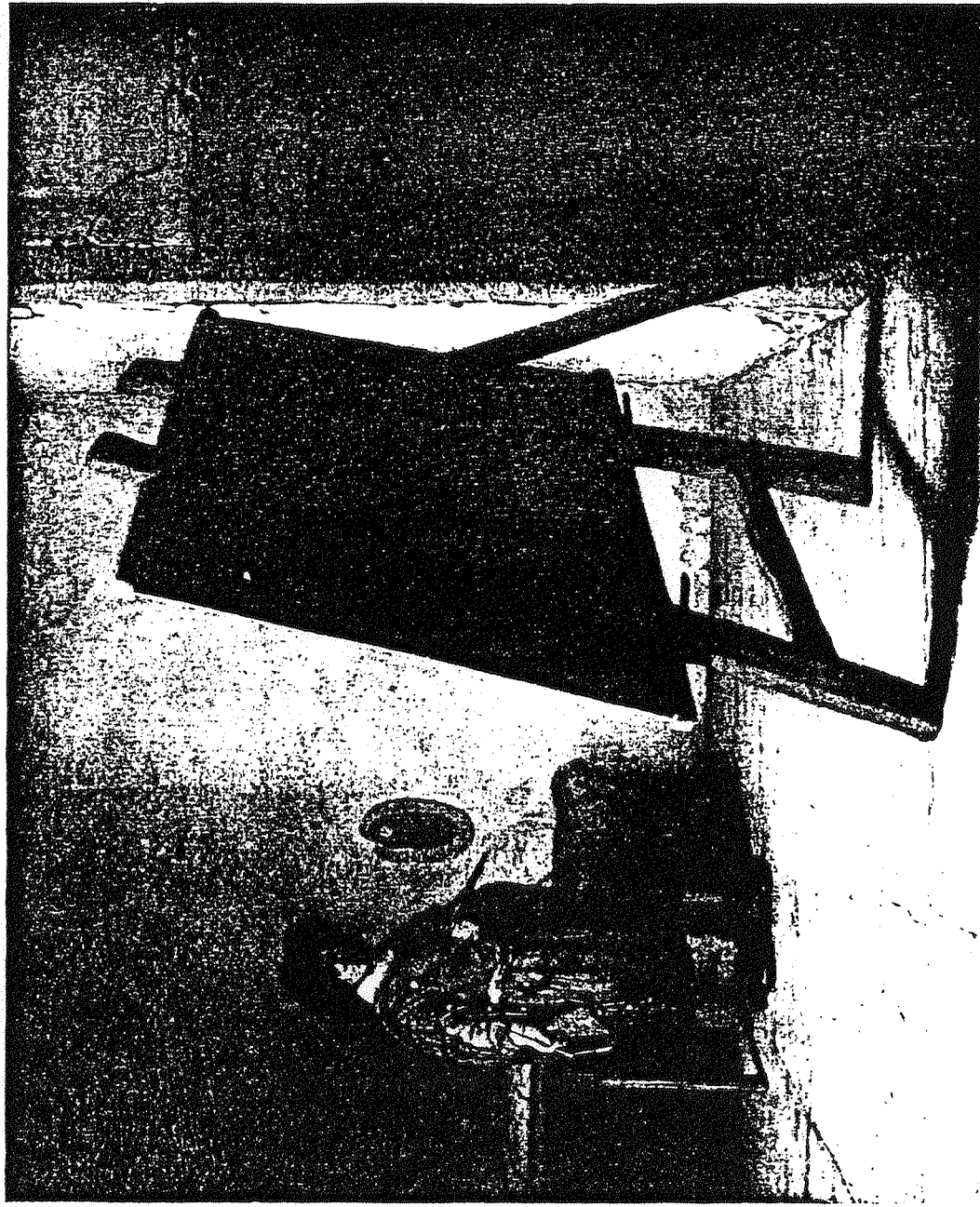
3.



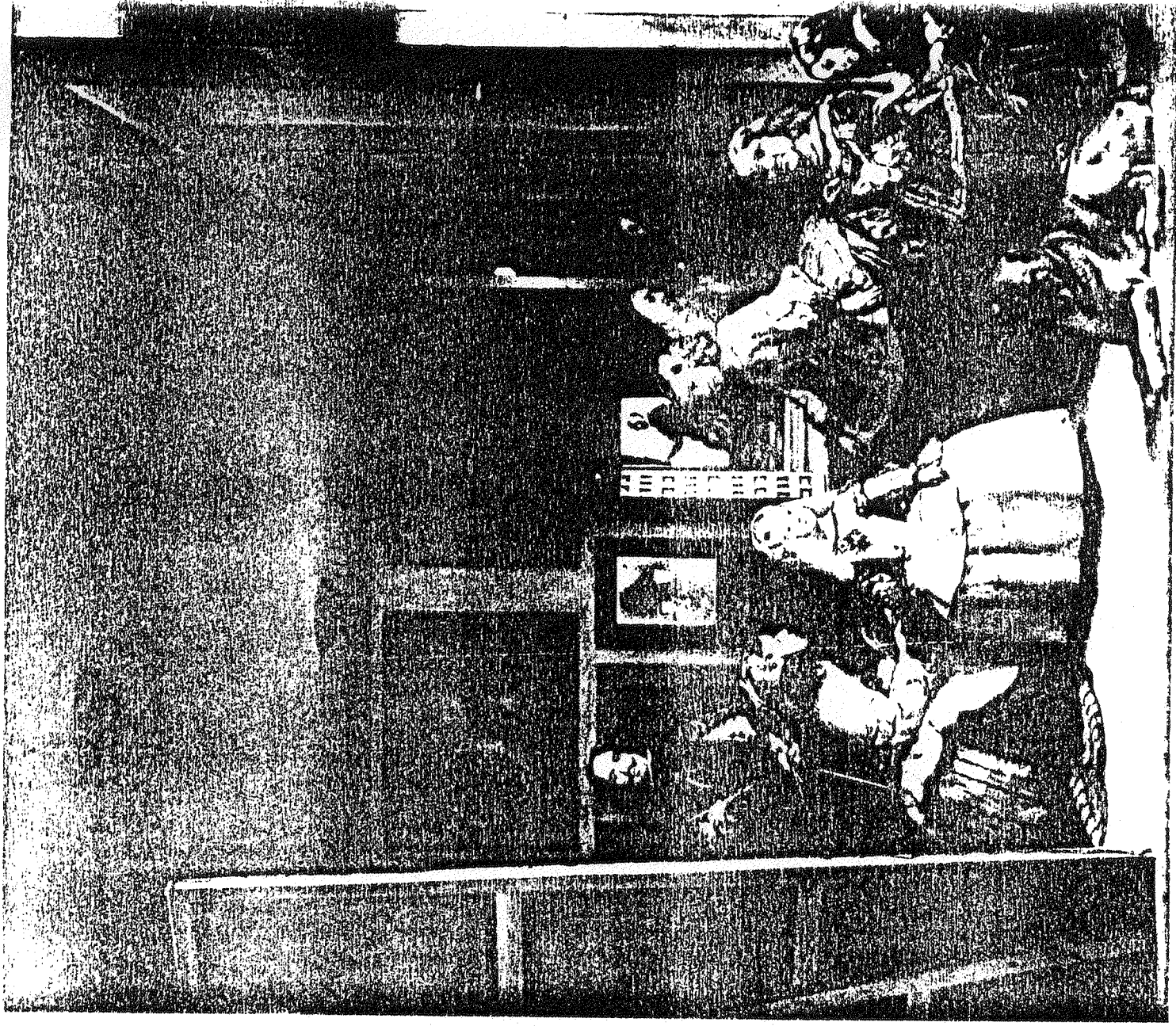
5.



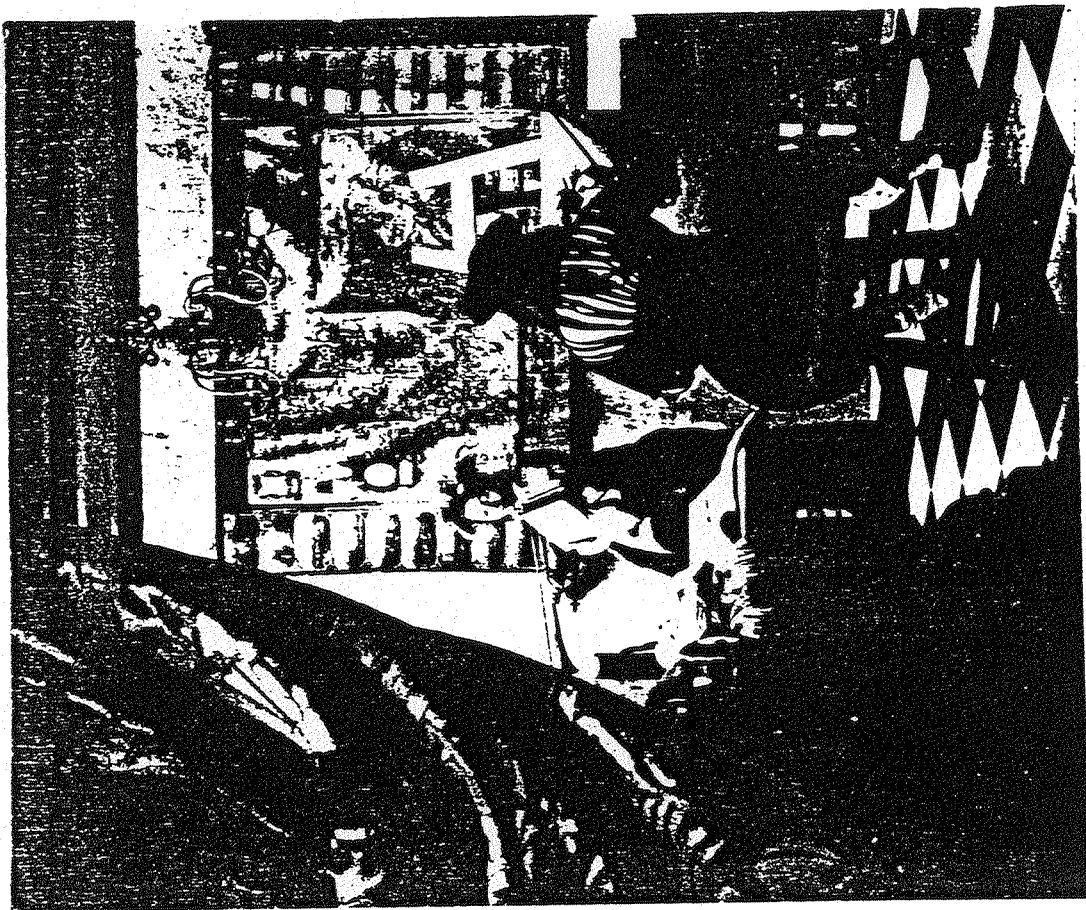
FINTS M & O R O N A T O P Y S.







== 8.



g.