

A G N È S

**T
H
U
R
N
A
U
E
R**

UN
HÉRACLITE
SME
LENT¹

MICHELLE

COHEN

HALIMI

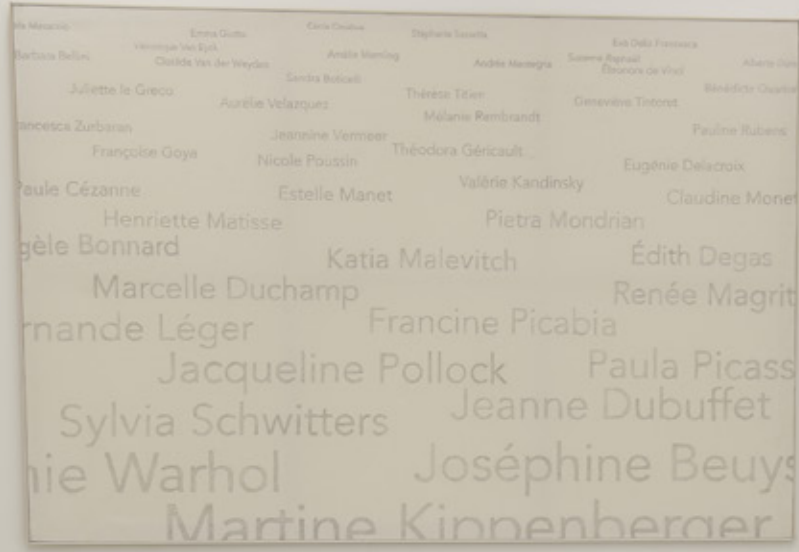
¹ - J'emprunte cette expression à Jean-François Lyotard, qui l'utilise dans un tout autre contexte.

J'ai écrit un petit livre intitulé *e. méthode narrative* avec Agnès Thurnauer, en 2009. Il s'agissait pour moi de réfléchir au sérieux de son jeu, lorsqu'elle nommait « Portraits » des noms d'artistes, féminisés par la simple adjonction de la lettre « e » à leur prénom. Alors : Francine Picabia, Marcelle Duchamp, Alberte Dürer. Ce principe de féminisation des noms par la marque du « e » s'est étendu à toute la sphère intellectuelle et artistique. Comme par une espèce d'épidémie du « e », comme sous le choc d'une extension virale du « e », on a vu surgir Andrée Breton, Alberte Einstein, Michèle Foucault, Jeanne Ford, etc.

On pourrait se contenter de sourire. Le sourire est ici l'expression du contentement suscité par le *Witz*, le mot d'esprit. Il y a bel et bien *Witz*. Mais ce *Witz* nous fait entrer dans une nouvelle communauté d'intelligence. Et cette communauté d'intelligence, oblitérée par l'usage ordinaire, quasi aveugle, quasi mutique, du langage, se réveille sous l'effet du jeu d'Agnès Thurnauer. Le spectateur découvre qu'une seule voyelle, qu'une seule

lettre peut changer la face d'un nom. C'est là l'humour. L'humour est la force ravageuse des faibles. Les faibles sont ici les femmes, qui n'ont presque pas de place dans l'histoire de l'art, et pas davantage dans l'histoire de la pensée. Il suffit d'une toute petite vocalisation des noms par le « e » pour que cette absence devienne flagrante. Le « e », comme on sait, est la marque d'une féminisation qui, comble d'humour, reste souvent muette et n'est donc lisible que pour l'œil. La lisibilité, la possibilité de voir et de lire, vient se loger dans le détail d'une lettre, — le fameux « e » muet — qui se met subitement à dire l'absence du féminin.

Agnès Thurnauer a nommé « Portrait » ce travail du *Witz*. Que fait-elle en nommant « portraits » les noms agrandis, colorés d'Alberte Einstein et de Marcelle Duchamp ? Il me semble qu'elle commence par disjoindre la réalité et son double, dans l'axe de la représentation. Alberte sépare Einstein de son réel, le désobjective, le déplace, l'« anamorphotise », l'« androgynise ». On connaît le récit drolatique d'Aristophane sur l'origine sexuée de l'homme, dans *Le Banquet* de Platon. La stricte séparation du féminin et du masculin est historiquement advenue, elle n'est pas à l'origine des temps où domine plutôt, selon le mythe d'Aristophane, la forme sphérique de l'androgyné, la forme ronde des portraits réalisés par Agnès Thurnauer. Le travail de disjonction agit comme un miroir orthopédique. Il y a des formes advenues, figées, historiquement dominantes, qui occultent la plasticité des formes. L'anamorphose vaut ici retour du refoulé.



Vue d'exposition «Préfigurer» Galerie Fernand Léger, Ivry, 2016
«Matrice/sol», résine acrylique, haut.10 cm, dimensions variables, 2014,
collection du musée des Beaux-arts de Nantes et «XX story», crayon sur toile,
200X300cm, 2005

Agnès Thurnauer libère la plasticité des formes dans l'insu du savoir de l'impossibilité actuelle de cette libération. Il y a de l'utopie et du *Witz* dans ce travail. Ce qui s'y implique n'est pas un autre ordre de la nomination, ni même une autre syntaxe ou une autre morphologie, c'est une non-syntaxe, c'est une non-morphologie, c'est « un héraclitéisme lent », qui n'a rien d'un flux. Le flux héraclitéen est une des premières trahisons de la dialectique par le relativisme. L'« héraclitéisme lent » d'Agnès Thurnauer, qui est celui auquel Nietzsche redonne toute sa puissance philosophique, tient fondamentalement au fait que, pour Héraclite, il appartient à chaque forme d'être purement et simplement une différence, et à cette différence d'être toujours la différence non pas d'un autre abstrait, mais de son autre le plus intime.

Le discours d'Héraclite serait puéril, s'il se contentait d'unir les opposés puisqu'il dénonce, au contraire, la vanité qu'il y a à les constituer comme des entités fixes et substantielles. Devant le discours d'Héraclite, Platon dit que les philosophes se réclamant d'un tel discours devraient « forger une nouvelle *phonè* », une nouvelle voix. Montaigne disait qu'il leur faudrait trouver « un nouveau langage ».

Le discours d'Héraclite n'a de sens que s'il décrit le mouvement par lequel chaque catégorie, chaque forme, transgresse sa limite et ne trouve sa pleine signification qu'en se rejoignant elle-même dans *son autre*. L'identité à soi est l'activité qui s'explicité, et ne se perd pas, dans son autre. Héraclite prononce ainsi l'impossible, au regard du langage commun. Il fait vaciller le sens des mots. Mais il ne s'agit jamais que de leur sens trop tôt déterminé, arbitrairement limité par les exigences du lexique. L'éclatement de ce sens ne débouche jamais sur le non-sens, mais sur l'exigence d'une syntaxe apte à rendre possible l'union des contraires, la synthèse des prédicats tenus pour incompatibles. « Le Dieu est Jour et Nuit, Paix et Guerre ».

Dès lors qu'une identité fixe est posée au départ, il semble absurde que des opposés absolus puissent y cohabiter. La dialectique en germe chez Héraclite passe souvent pour pré-logique, mais Nietzsche y reconnaît la force d'une différence qui cesse enfin d'être indifférente à ce qu'elle différencie. Il faut y reconnaître une différence en acte permettant de penser la relation comme constituante de l'opposition, plutôt que seconde par rapport à des termes déjà, toujours trop tôt, donnés comme opposés.

Il faut aller plus loin. L' « héraclitisme lent » d'Agnès Thurnauer touche aussi l'opposition toujours trop tôt donnée de la lettre et de la forme, l'opposition toujours trop tôt donnée du langage et de la peinture, de la littérature et de la peinture. Or, l'important pour cet « héraclitisme lent », c'est l'inscription dans l'espace et le temps, c'est, en un sens, la pictographie mais aussi la chorégraphie parce que, dans ce travail où chaque portrait transgresse les limites de son identité, où chaque forme regardée devient regardante, où chaque lettre gagne la volumétrie d'un corps, où le corps gagne la puissance d'un signe, on retrouve à la fois la littérature et la peinture, la littérature et la peinture non pas *réunies*, mais *unies* avant qu'on les divise.

UN HÉRACLITISME LENT, MICHÈLE COHEN-HALIMI



Page 65 - Prédelle (Painting), acrylique sur toile, 55X33cm, 2017

F
R
I
E
D
R
I
C
H

T
H
U
R
N
A
U
E
R

,

M
I
C
H
È
L
E

C O H E N

H
A
L
I
M
I

Le travail d'Agnès Thurnauer sur le lisible et le visible a touché un point d'intensification. On se souvient du pronom féminin de la troisième personne du singulier, *Elle*, associé par homophonie à *l'Aile de geai bleu* d'Albrecht Dürer. On se souvient de *l'Olympia #2* couverte par les mots du fantasme, mots projetés sur la nudité de *l'Olympia* de Manet. On se souvient des *Biotopes* où le corps féminin s'imposait d'incroyables torsions d'acrobate pour devenir une lettre vivante, détachée sur le fond des pages imprimées du journal *Le Monde*. On se souvient de l'usage des prédelles comme cadrage et langage de retables devenus invisibles ou exécutés, c'est-à-dire créés et détruits, selon le jeu de mot sur « exécuter » qu'Agnès Thurnauer affectionne pour définir l'inscription du geste du peintre dans l'histoire de la peinture.

Cette fois, nous découvrons un travail récent sur des moules. Ces moules nommés « matrices » dessinent en creux les vingt-six lettres de l'alphabet. La lettre est dessinée par le vide qui la met en attente. Il peut y avoir plusieurs moules par lettre. Il y a, par exemple, trois fragments de moule pour composer le surgissement

virtuel de la lettre Y. Selon les tailles de ces matrices, 45 cm ou 10 cm de hauteur, on peut s'y asseoir ou déambuler entre elles. Il semble qu'Agnès Thurnauer envisage une nouvelle échelle de 150 cm afin que cet alphabet en puissance prenne la forme d'un labyrinthe.

Pourquoi un point d'intensification du travail de l'artiste est-il atteint dans ces structurations plastiques, dans ces configurations matérielles d'un alphabet en puissance ? Non parce que le lisible et le visible se sont dissociés au profit du seul visible — dissociation qui serait paradoxale puisqu'elle s'opérerait par la lettre virtuelle et par un changement d'échelle qui donnerait cette virtualité alphabétique à voir, à toucher, à manipuler, et non à lire —, mais parce que ce paradoxe rend le lisible à son épreuve en approchant peut-être le point-limite de sa disparition. Jusqu'où lit-on ? Quel type de regard innerve notre pratique de la lecture ? À quel moment le lecteur prend-il conscience de son tribut à l'existence de l'alphabet ? À quel moment cette conscience fait-elle basculer le lisible dans le visible ? Jusqu'à quel point le voir empêche-t-il le lire ?

Agnès Thurnauer traite ces questions par une épreuve cruciale : lit-on ou regarde-t-on le surgissement potentiel d'une lettre ? Si les matrices vont par séries, de trois ou quatre jusqu'à vingt-six, n'est-ce pas que les formes visibles donnent à anticiper leur basculement virtuel en compositions lisibles, c'est-à-dire en mots ? En

réalité, ce basculement saisi par le vide de sa virtualité signifie peut-être qu'il n'y a rien à voir, ni à lire. On hésite face à ses matrices, elles arrêtent notre regard, mais le regard reste indécidé.

L'œil est porté au seuil du pivotement du visible en lisible. Certaines œuvres comme « matrices » montrent la force de leur relation à ce qu'on ne voit pas. L'exécution, au sens d'Agnès Thurnauer, touche ici un état du corps, un état de passion de l'œil, rendu à cette étrange dimension du regard par où le voir sub-vient et sub-siste sous l'acte de lire. N'y aurait-il pas deux mouvements, l'un désignant l'arrêt et le repos qui recueillent le sens, l'autre exprimant les devenirs du regard rebelle au sens. « Dans quel sens, dans quel sens ? » demandait Alice chez Lewis Carroll, comprenant que c'est toujours dans les deux sens que l'œil produit le sens et y résiste.

Pour préciser les enjeux de ce que je nommerai ici « l'épreuve du lisible », j'ai imaginé une scène de lecture. De nombreux philosophes ont pensé les scènes d'écriture, mais il en est, en réalité, assez peu qui ont pensé les scènes de lecture, à part sans doute Platon, Pascal, Wittgenstein, Blumenberg, parmi quelques autres que je n'ai pas la prétention de citer de manière exhaustive. Reste que Nietzsche est, à mes yeux, un penseur éminent de cette scène-là et que c'est à partir de son *Zarathoustra*, écrit, rappelons-le, à la lettre près, que je fixerai les contours de la scène de lecture.

???



MDM #2 bronze ed.1/5 2015

Ainsi parlait Zarathoustra est un livre dont Nietzsche dit qu'il est à la fois son « fils » et le « vestibule » de toute sa philosophie : une « matrice » ou une « patrice » faite pour conduire au seuil de l'œuvre à venir. Ce livre très singulier, puisqu'il est une réécriture de la Bible luthérienne et, par conséquent, une réforme de la langue allemande, Nietzsche l'adresse à tous et à personne. Tous peuvent le lire, mais sans doute personne ne le lira-t-il. C'est un livre en droit exotérique mais réservé, en fait, à ceux qui peuvent le lire. C'est un livre qui anticipe et risque sa non-lecture.

Mais que devient un livre qu'on ne peut pas lire, un livre dont la modalité de parole est inaccessible ? « Ainsi parlait » n'est pas synonyme de « Que racontait » Zarathoustra ? Il s'agit de comprendre le « ainsi » de cette parole, c'est-à-dire son opération d'énigme. En effet, Nietzsche répète la parole biblique par le truchement du docteur de l'éternel retour, Zarathoustra, mais il la répète pour s'en écarter, pour la déplacer, la différer, la parodier et la changer ?

Si un livre reste scellé, inaccessible à la lecture, que devient-il ? Un livre peut-il être sans retour ? Nietzsche répond que la pensée d'un livre n'a pas à revenir à l'auteur sous la forme d'une mise en commun de sa lisibilité. Un livre qui n'est pas lu ne donne à voir que les vingt-six moules vides de ses mots en attente d'être lus pour exister comme écriture. Et cette attente, ce vide, s'entend à la fois comme potentialité, avenir et menace de mort. Cet avenir

peut, en effet, excéder l'échelle d'une existence humaine et faire subir l'immortalité au lecteur. Les matrices peuvent se voir comme des urnes funéraires avec variation d'échelle, urnes funéraires pour livres non lus, livres dont la lecture reste à venir. Nietzsche écrit ainsi :

« ... s'il m'est arrivé de songer à des lecteurs, ce ne fut jamais qu'à quelques isolés, dispersés au long des siècles. »¹

Et il ajoute dans *Ecce Homo* (« Pourquoi j'écris de si bons livres § 1) : « *non legor, non legar* », « je ne suis pas lu, je ne serai pas lu ». À une lettre près *legor* / *legar*, Nietzsche fond ensemble présent et avenir, il usurpe l'éternité, il s'annonce posthume, il disparaît comme auteur incarné, il laisse des livres-matrices.

Mais Nietzsche va plus loin encore. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, il fait véritablement une scène au langage, au sens où l'on parle d'une scène de ménage. Il circonscrit tous les points où le langage peut devenir illisible. Il fait l'inventaire des lapsus ou glissements possibles de l'illisible vers l'incompréhensible, l'inaudible, le non-sens, le contre-sens. N'oublions pas que c'est d'avoir dû endurer des contresens inadmissibles sur le sens du mot « surhumain », « *Übermensch* », que Nietzsche a édité, à compte d'auteur, un quatrième livre qu'il a ajouté aux trois livres composant déjà son *Zarathoustra*.

1 - *Fragments posthumes* 15 [58] Été 1881 – été 1882, O.P.C. V, p. 530.

Ce quatrième livre réfute ligne à ligne, phrase à phrase, toutes les fascinations suspectes, suscitées par le mot « surhumain », et il conjure par un violent sarcasme toute traduction de *Übermensch* par culte des hommes forts ou panégyrique de la domination. Après quoi Nietzsche retire tout simplement le mot « surhumain » de son lexique.

Il s'agit de comprendre ceci : si le *Zarathoustra* repousse ou, au contraire, séduit sans pour autant devenir plus accessible, c'est en raison de la persistante fin de non-recevoir qu'il objecte aux captations obstrusives de la compréhension immédiate, c'est-à-dire fantasmatique. L'antériorité fantasmatique, l'anticipation idéologique ne sont que la destruction du lisible qu'on ajoute au réel des mots. Elles détruisent cette manière de retard fatidique que la lecture doit garder sur ce que nous comprenons. En avant du regard, dans une espèce de volubilité mentale, le lecteur projette toujours un sens sur les mots qu'il lit. Nietzsche veut imposer le mouvement inverse, il veut plier le langage sur lui-même, le ponctuer de dissimilitudes, il impose un ralentissement à l'anticipation, il multiplie les minuscules accrocs qui permettent de changer le sens anticipé d'un mot par la seule variation d'une lettre : *gerecht*, par exemple, signifie « juste » en allemand, mais le même mot à une lettre près, avec un « ä » (« a » tréma) à la place du second « e », signifie non plus « juste », mais « vengé » : « *gerächt* ».

À une lettre près, l'œil lisant qui anticipait l'adjectif « juste » est obligé de ralentir sa synopsis pour lire l'adjectif « vengé ». S'il ne ralentit pas, il ne lit plus. Dans le *Zarathoustra*, livre écrit à la lettre près, ces exemples

sont innombrables. Par ces accrocs micrologiques, par ces variations littéralistes, Nietzsche touche le négatif visuel, projectif, du lisible, et il marque toute la distance, toute la dissimilitude qui peuvent s'ouvrir dans l'identité d'un mot. Ce négatif visuel du lisible — le vide des moules — est toujours déjà imaginativement, fantasmatiquement, hâtivement, idéologiquement surinvesti. La vraie lecture est soustraction, retranchement, ralentissement, travail de deuil.

Nietzsche saisit à la lettre près le moment où la lecture perd langue. *Lento* était sa devise de lecteur. Quelque chose est toujours vu en plus, qui excède le déchiffrement, qui par lapsus tire la lecture hors d'elle-même, fait sortir les mots de la syntaxe propre au texte. Nietzsche travaille l'être-lu de son texte au point de jonction entre l'émergence visuelle dispersante et la sériation alphabétique liée. La logique imaginaire du lapsus est prise à la lettre.

Hubert Damisch, dans une étude intitulée « La peinture prise au mot », étude qui sert de préface au livre *Les Mots et les Images* de Meyer Schapiro, nous apprend qu'Uccello avait substitué l'image d'un chameau à celle d'un caméléon parce qu'il avait lu l'abréviation « camel. » comme signifiant *camello* (le chameau en italien) plutôt que *cameleonte*, le caméléon². Uccello avait ainsi peint le symbole de l'Air comme une « grosse bête disproportionnée », dit Vasari, plutôt que comme « un petit lézard ».

2 - H. Damisch, « La peinture prise au mot » dans Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images*, trad. P. Alferi, Paris, éditions Macula, 2011, p. 18.

De la même manière, rapporte encore Hubert Damisch, Signorelli illustrant, à Orvieto, un passage de *La Divine Comédie* avait peint l'ange du Purgatoire, qui conduit les âmes sur une barque légère, *in un vascello*, sous les traits d'un ange sans barque, tenant dans sa main un vase (*vasello*)³. De *vascello* à *vasello*, la lettre «c» a échappé à l'œil de l'artiste, et le lisible projeté imaginativement a pris la forme incongrue d'un vase, quand une barque était requise. La lettre est donc le point révélateur du lapsus et, pour Nietzsche, le lieu possible d'un retournement du voir en lire. Il y a, dans toute lecture, une traversée réciproque du lisible par le visible et du visible par le lisible. La question, pour Nietzsche, est donc celle du temps que requiert un véritable acte de lire, élevé à l'art.

«... pour pratiquer la lecture comme *art*, il faut avant tout une chose que de nos jours on a précisément désapprise du mieux qu'on a pu — et c'est pourquoi la «lisibilité» de mes écrits n'est pas pour demain —, une chose pour laquelle il faut presque être vache et en tout cas *pas* «homme moderne»: *la rumination...*»⁴

La vache est le ruminant par excellence. Notons qu'en allemand l'art, *Kunst*, comprend littéralement,

3 - *Ibid.* Notons que Hubert Damisch envisage l'hypothèse d'«une intention délibérée [de l'artiste, que ce soit Uccello ou Signorelli] et qui demanderait elle-même à être interprétée en tant que telle...».

4 - F. Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Préface § 8 *in fine*.

SERGE RENAUDIE



Vue d'exposition «Préfigurer»
Galerie Fernand Léger, Ivry, 2016.
Matrice/Assise (from A to H), aluminium brossé,
haut, 45 cm, 2015 collection privée.

dans ses deux premières lettres, la vache, *Kuh*. Ruminer, c'est ravalier, c'est faire revenir le même comme quelque chose d'autre. Lire est l'acte d'une scission générative qui empêche la coïncidence, la co-présence, et génère toujours une différence, une autre lecture, la même, une autre, à la lettre près. La question est double : elle est celle de l'art que peut avoir la lecture de prendre langue dans le lisible propre au texte et elle est, symétriquement, la question de la fatalité du lapsus qui conduit la lecture à perdre langue au bénéfice du visible ou d'une syntaxe fantasmatiquement projetée.

Pour Agnès Thurnauer, la question de Nietzsche devient essentiellement uccellienne ou signorellienne, elle est celle de l'art qu'a le visible de « prendre langue » avec tel ou tel mot — mais à la lettre près.

PS : Lire, voir, c'est ouvrir le procès des différences, des discernables. Le vrai lecteur, le vrai regardeur entre dans un procès potentiellement infini où il découvre que son désir de voir et de savoir est toujours retourné au point où il prend forme et langue : entrer dans le procès de la lecture suppose que la subjectivité de notre désir s'expose à être transformée par les mots de l'autre (l'auteur, le livre), et que notre intimité se constitue en s'objectivant à l'état de mots. Lire, c'est apprendre avec patience le retardement du sens par la consistance propre du lisible. Lire, c'est être travaillé par ce retard, cette opacité, cette différence transformatrice. L'identité du lecteur est alors déplacée, différée, changée. Qui lit ? Est-ce Nietzsche qui lit *Ainsi parlait Zarathoustra*, et se lit lui-même à travers lui ? Ou Zarathoustra qui se lit à travers ses animaux ?

Comme je l'ai dit, *le Zarathoustra* fait une scène au langage, il interroge l'être-lu de sa propre parole, il anticipe sa propre lecture.

Une lecture qui veut pénétrer sa propre dynamique temporelle doit partir de ce qu'elle n'est pas encore ou de ce qu'elle n'est plus. Non seulement de sa structure logique, mais de l'iconicité du texte, de sa métaphorique comme de sa dimension fantasmatique. La lecture se met alors hors d'elle-même pour se confronter à la perte possible de la condition de son opération. Que serait un lecteur prêt à tout entendre d'une autre oreille, à tout lire d'un autre œil ? Que serait un auteur qui

s'exposerait à tous les risques de contresens par rapport aux significations qu'il vise? Que signifie le bestiaire de Zarathoustra? Que viennent dire à Zarathoustra tous ses animaux, aigle, serpent, chameau, lion, etc., sinon qu'il y a des hauteurs de vue dans la lecture et des pétrifications possibles de l'écriture? Comment saisir que le texte ne se donne pas au lecteur comme un pur fait? Il s'agit de se déprendre du fétichisme du texte pour comprendre ceci: le lecteur lit ce qui le lit et qui, en lui, se lit soi-même. Comme sur une portée musicale, Nietzsche peut lire son *Zarathoustra* à la hauteur de l'aigle ou du serpent, trop haut ou trop bas. Il faut ainsi comprendre qu'une transformation voire une destruction de la catégorie de l'en tant que — lire en tant que serpent, en tant qu'aigle, etc. — est nécessaire pour que la lecture ait lieu. Il n'y a pas, d'un côté, un texte livré comme un fait pétrifié et, de l'autre, un lecteur en tant qu'il lit. Toute lecture est donc endeuillée. Les matrices sont des ex voto.

M
E
N
D
I
E
R
,

É
T
I
E
N
N
E

D
O
N
N
E
R

HELME R