

RODOLPHE CALIN

L'ARTISTE COMME MAILLON ET COMME INTERLOCUTEUR Pour une approche dialogique de l'histoire de l'art

TABLE DE MATIÈRES : 1. *Le sens de l'histoire* ; 2. *Le sens du dialogue* ; 3. *Le recommencement*.

Je commencerai par deux citations de F. Bacon, qui encadreront mon propos. Voici la première, et ses variantes : « Pour être peintre aujourd'hui, je crois qu'il faut connaître, même de façon rudimentaire, l'histoire de l'art depuis la préhistoire jusqu'à nos jours » [Sylvester 2013, 233]; « ...je peux dire que je n'ai pas été capable de peindre avant d'avoir été à même d'apprécier tout l'art du passé » [Bacon 1996, 61]; « Comprendre ce qu'a fait tel peintre, voir d'où il vient, à partir de qui et de quoi il a travaillé, voir s'il est parvenu à ajouter quelque chose, même si c'est presque rien, à la longue chaîne de ceux qui ont fait l'art dans lequel il s'exprime, oui, pour cela, c'est peut-être utile de connaître un peu l'histoire de la peinture ou de la musique ou de n'importe quoi d'autre d'ailleurs » [Bacon 1992, 60]. La seconde citation semble tirer la conséquence de la première, mais je montrerai qu'elle est plutôt une réponse à la difficulté contenue dans la première : A son interlocuteur qui lui rappelle une parole de Braque : « "L'écho répond à l'écho, tout se répercute" », Bacon répond : « Oui c'est cela, c'est une belle définition. Parce que créer quelque chose, c'est cela, une sorte d'écho d'un créateur par rapport à un autre. [...] ...c'est aussi par une sorte de rejet continu que je parviens à créer. Les deux sont vrais : l'écho et le rejet. C'est tout ce que je n'aime pas et tout ce qui m'influence qui contribuent à ce que je fais » [*ibid.*, 115]. Si la première

citation envisage le rapport du peintre au tout de l'histoire de la peinture, la seconde miniaturise en quelque sorte ce rapport en le ramenant à la structure dialogique, duelle, de la relation entre un créateur et un autre. À l'histoire de l'art se substitue l'histoire des artistes, qui prend la forme d'une opposition dialogique. Pourquoi et comment? C'est ce que je vais tenter de clarifier ici.

1. Le sens de l'histoire

Il convient dans un premier temps de clarifier cette situation de l'artiste qui en fait un quasi-historien de l'art, qui pose qu'il ne peut créer sans répondre de tout le passé de son art – ce qui revient à faire de l'histoire de l'art la norme en quelque sorte de la création.

Ce que décrit ici Bacon dans la première citation et ses variantes, c'est une situation que T. S. Eliot avait déjà décrite dans son célèbre essai de 1919: *La tradition et le talent individuel*. C'est celle de la présence de l'histoire de l'art dans et pour l'artiste. Présence d'abord de l'histoire dans l'artiste au sens où, souligne Eliot, le plus singulier dans le travail d'un poète n'est pas sa voix singulière qui l'isolerait de ses prédécesseurs, mais au contraire ce à travers quoi, écrit-il, « ses ancêtres affirment leur immortalité avec le plus de vigueur » [Eliot 1950, 28]. Ce paradoxe tient au fait, qui vaut ici comme principe d'esthétique, qu'« aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé » [*ibid.*, 29]. Et c'est pourquoi l'artiste n'est vraiment lui-même que si l'histoire a une présence non seulement en lui et malgré lui, mais pour lui, que s'il perçoit « non seulement [le] caractère passé du passé, mais [...] son caractère présent » [*ibid.*, 28]. La tradition n'est pas ce dont on hérite, mais ce que l'on n'obtient qu'en développant ce que Eliot appelle un « sens historique » [*ibid.*]. Précisément ce sens qui fait dire à Bacon qu'il n'a pu devenir peintre sans avoir été à même d'apprécier tout l'art du passé, suivant ainsi Eliot qui soulignait qu'il contraignait le poète « à écrire non pas simplement avec sa propre génération dans les fibres de son être, mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis

Homère, et, englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent et composent un ordre simultané » [*ibid.*, 28-29, tr. modifiée].

Ce sens de l'histoire a lui-même une histoire. Il caractérise l'artiste depuis la Renaissance. En effet, la Renaissance voit apparaître un paradoxe dont la théorie éliotienne du rapport entre la tradition et le talent individuel proposera la mise en forme critique : d'un côté, elle invente la figure du génie ou de l'artiste créateur et, de l'autre, elle invente, avec G. Vasari, l'histoire de l'art, imposant à l'artiste de ne plus pouvoir se penser désormais que comme le maillon d'une longue chaîne. C'est en effet à la Renaissance, d'une part, comme le soulignait E. Panofsky, que s'opère le transfert à l'artiste du terme de création qui jusque-là n'était réservé qu'à Dieu [cf. Panofsky 1969]. L'artiste est désormais créateur au sens où il n'est plus défini à partir de la *tekhnè*, à partir d'un savoir susceptible d'être enseigné, c'est-à-dire à partir de l'obéissance aux règles. « La poésie ne naît pas des règles, écrivait G. Bruno dans *Des fureurs héroïques*, [...] mais les règles dérivent de la poésie » [Bruno 1954, 134]. Mais, d'autre part, la figure de l'artiste créateur n'a pas pour autant libéré l'artiste de l'art ; si l'artiste n'est plus défini à partir d'un art qui lui a été enseigné, il l'est désormais à partir de l'histoire de cet art qu'il doit porter.

C'est, on le sait, avec Vasari, dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, que s'inaugure, dans le domaine des arts visuels que nous privilégierons ici, l'histoire de l'art ; elle le fait sous la forme du récit d'une renaissance du style classique de l'Antiquité. Deux idées essentielles sont à retenir ici. Premièrement, c'est avec cette notion de « renaissance » (*rinascita*) qu'apparaît ce sens de l'histoire dont parle Eliot, car elle implique précisément la perception non seulement du caractère passé du passé, mais de sa présence – ici la présence du style classique de l'Antiquité. Deuxièmement, si l'on suit le progrès en trois phases de cette renaissance – au cours desquelles apparaissent et se perfectionnent cinq éléments esthétiques, littéralement cinq *ajouts* (*i cinque aggiunti*) : règle, ordre, mesure, dessin et style – on voit que cette histoire se construit de manière cumulative et téléologique. Elle prend la forme d'ajouts successifs qui n'ont rien d'accidentel mais sont en quelque sorte prescrits par la fin qu'ils réalisent. Ainsi la première période (XIIIe-XIVe s.) manque-t-elle encore de règle, d'ordre et de mesure, qui n'apparaîtront que dans la seconde (XVe s.), tandis que la

troisième (XVI^e s.) aura encore à ajouter à celles-ci la licence ordonnée dans la règle et la grâce excédant la mesure.¹ En ce sens, si Vasari ne manque jamais d'exalter la singularité, le style, la manière des artistes, il s'agit d'abord pour lui de comprendre ces derniers à partir de ce qu'ils ajoutent à leurs prédécesseurs. Ce qu'ils ont de plus individuel et de meilleur tient au meilleur qu'ils retiennent de leurs ancêtres : ainsi « Raphaël d'Urbin, inégalable par sa grâce, analysa les procédés des maîtres anciens et ceux des modernes, prit dans chacun le meilleur et, récolte faite, apporta à la peinture cette totale perfection qu'eurent dans l'Antiquité les figures d'Apelle et de Zeuxis » [Vasari 1983, t. 5, p. 20].

Le paradoxe de l'époque de la Renaissance pourrait se lire ainsi : la Renaissance invente à la fois l'artiste comme créateur et l'artiste comme maillon d'une longue chaîne, autrement dit la création non comme création *ex nihilo*, mais comme création continuée. Non comme création *ex nihilo*, car, prise en son sens théologique strict, une telle création doit tout faire advenir en une seule fois, et se situer hors du temps, parce qu'elle crée le temps lui-même, mais comme une création qui se reprend sans cesse, en se répartissant sur la diversité des artistes qui chaque fois lui ajoutent quelque chose, lui donnent un sens nouveau. Cette création continuée prend chez Vasari la forme d'un déploiement progressif de l'art vers un état de perfection, la forme de la réalisation progressive d'un plan prédéfini qui trouve son terme ultime de perfection en la personne de Michel-Ange, en sorte qu'avec lui l'art « s'est élevé si haut qu'il est à craindre de le voir s'abaisser plutôt qu'à espérer désormais le voir s'élever encore » [*ibid.*, t. 3, p. 19]. Que le progrès prenne la forme d'une élévation, qu'il ait un terme au-delà duquel il ne peut que redescendre n'a en fait rien de nécessaire dans cette conception. On peut le concevoir simplement comme une succession dérivable, une série génétique où chaque maillon s'explique par le précédent. Une série génétique ouverte, une dérivation sans finalité. C'est exactement ainsi que se la représente Bacon lorsqu'il écrit : « En art, c'est une longue chaîne qui n'en finit pas » [Bacon 1992, 114]. Une telle conception de l'histoire de l'art trouve d'ailleurs sa formulation rigoureuse dans l'approche

¹ On se reportera aux préfaces des deuxième et troisième parties de Vasari 1983, respectivement t. 3, p. 18 sq. et t. 5, p. 17 sq.

évolutionniste de l'Ecole de Vienne, développée notamment par M. Dvořák et O. Pächt dans la lignée de A. Riegl. Comme le déclare Dvořák : « Chaque œuvre est un maillon dans une chaîne déterminée d'évolution, définie par les œuvres précédentes dont la matière est identique : telles sont la condition et la justification de la science moderne, sans lesquelles celle-ci serait une farce ».² Une telle conception suffit en effet à rendre possible l'histoire de l'art comme discipline, comme science. Replacer une œuvre dans une perspective historique et évolutive, « la comprendre comme un maillon dans la chaîne de l'évolution » permet de « sortir l'objet particulier de son isolement et [de] dissiper cette ambiguïté qui autorisait de multiples interprétations subjectives » [Pächt 1994, 50], écrira Pächt. En ce sens, ce n'est pas tant la mort de l'art qui rend possible son objectivation scientifique, comme le propose G. Didi-Huberman, pour qui l'histoire de l'art ne se serait instituée, avec Vasari, que dans la « tyrannie [...] de l'*après-coup* », qu'à partir de la mort de son objet, mort qui seule le rendrait connaissable [Didi-Huberman 1990. 60]. C'est plutôt l'idée que ses figures et réalisations singulières sont en réalité les maillons d'une longue chaîne.

Ainsi, être artiste depuis la Renaissance, ce n'est plus l'être depuis une *tekhnè*, un savoir qui a été enseigné, mais depuis une histoire dont l'artiste n'hérite qu'en développant un « sens de l'histoire ». C'est, pour l'artiste, savoir qu'il ne peut créer qu'à la faveur, non de l'exaltation de sa singularité et de sa personnalité, mais au contraire d'une « extinction continuelle de sa personnalité » [Eliot 1950, 31] comme l'a écrit Eliot, parce qu'il ne crée qu'à la condition de faire entrer dans son présent, et de considérer comme formant un tout simultané avec son présent, tout l'art du passé. Loin d'être un génie indérivable, il affirme d'autant plus sa singularité qu'il laisse au contraire résonner en elle toutes les voix du passé. Comme l'écrivait Pächt, le « nombre de ses maîtres est directement proportionnel à la grandeur d'un artiste » [Pächt 1994, 168]. Ainsi compris, l'artiste ne saurait en toute rigueur qu'ajouter « presque rien » à ses prédécesseurs. Comme Bacon le disait plus haut, il est important de connaître l'histoire de l'art pour comprendre ce qu'a fait tel artiste, « voir d'où il vient, à partir de qui et de quoi il a travaillé, voir s'il est

² Cité par Pächt 1994, 157.

parvenu à ajouter quelque chose, même si c'est presque rien, à la longue chaîne de ceux qui ont fait l'art dans lequel il s'exprime ». Du point de vue de l'histoire de l'art, ce qu'ajoute l'artiste, c'est, en un sens, toujours « presque rien ». En tout cas, la tâche de l'historien sera de restituer le plus possible la continuité de l'histoire de l'art, de retrouver les maillons manquants, autrement dit de ramener l'apport d'un artiste à « presque rien ».

Mais s'il n'y a pas de création sans une responsabilité à l'égard de l'histoire, en quoi consiste cette responsabilité et quelle forme prend-elle? Comment articuler histoire et création ? Si créer signifie ajouter quelque chose – fût-ce « presque rien » – à une chaîne déterminée d'évolution dont l'artiste, en quasi historien de l'art, doit connaître l'histoire, le risque n'est-il pas d'ériger cette connaissance en condition de la création ? Si c'était le cas, on comprendrait aisément la critique sans nuance que J. Dubuffet, sous le nom d'« asphyxiante culture », adresse à une telle vision du rapport de l'artiste à l'histoire. Le terme de culture, souligne Dubuffet, est équivoque, qui désigne tantôt la connaissance des œuvres du passé, tantôt l'activité de la pensée et de la création d'art. Or, l'histoire de l'art, appuyée par les institutions académiques et commerciales, tire profit de cette équivoque pour s'ériger en norme de création : « Cette équivoque du mot est mise à profit pour persuader le public que la connaissance des œuvres du passé et l'activité créatrice de la pensée ne sont qu'une seule et même chose » [Dubuffet 1986, 9]. Mais cela revient à confondre le produire et le produit, le faire et le fait, le flux et le reflux, et donc à dénaturer la création elle-même : « La fonction opérante de l'esprit est de mobilité... [...] La culture, à l'inverse, ne cesse de crier fixation... [...] De la culture et de la pensée les mouvements sont inverses : de flux la pensée, et la culture de reflux » [*ibid.*, 94-95]. La création vit de s'opposer à la culture, et c'est pourquoi Dubuffet, à l'inverse de Bacon, déclare que « l'art ne requiert [...] aucun enseignement venant d'autrui, aucune étude de ce que font, ou qu'ont fait dans le passé, les autres artistes » [Dubuffet 1967a, 511]. On comprend ainsi que Dubuffet défende l'individu contre l'histoire. Non pas l'individu génial, le génie, qui n'est en réalité à ses yeux qu'un produit de la culture, car rien n'est plus « culturel » que l'idée selon laquelle la création artistique procède-

rait d'un « *don* exceptionnel » [Dubuffet 1967b, 517]³, mais le fou, l'être non pas exceptionnel mais aberrant, irrécupérable. Sa manière de s'opposer à l'ordre établi ne consiste pas à lui substituer un nouvel ordre, comme le font les génies dans leur succession, mais à contester tout ordre comme tel : « Qui s'évertue à instituer un nouvel ordre pour remplacer celui qui règne fait absurde besogne, le statut d'un chien attaché ne se trouvant pas changé pour ce qu'on change de place son point d'attache, dès lors que reste la même la longueur de la chaîne » [Dubuffet 1986, 99]. Instituer un nouvel ordre artistique ne revient qu'à déplacer le point d'attache, sans jamais rompre la logique qui assigne à l'artiste une place dans l'histoire.

Mais derrière cette critique, qui semble se réduire à une protestation pure et simple contre l'histoire, on peut déceler une autre difficulté, plus profonde, qui ne tient pas à l'exigence de répondre du passé, mais à la manière dont ce passé se donne à l'artiste. Les œuvres du passé s'offrent inévitablement à nous sous forme de significations objectivées : elles sont des choses faites, achevées, dont le flux créateur s'est figé en produit. Le régime historiographique ne fait qu'aggraver cette objectivité en la présentant comme close et autosuffisante, en inscrivant ces œuvres dans une série génétique objective, une succession dérivable où chaque maillon s'explique par le précédent. La pensée de la tradition se renverse alors en logique de saturation culturelle, où l'histoire de l'art tend à se confondre avec un réservoir de formes et de significations objectivées – fixées en produits disponibles dont l'accumulation rend l'appropriation toujours plus difficile –, mais aussi, faut-il ajouter, un réservoir de formes et de significations qui se développent de manière autonome en suivant leurs propres lois : elles ne sont pas seulement objectivées mais aussi objectives, valables indépendamment de tout sujet, éternelles ou omni-temporelles, disponibles à la connaissance

³ Cf. *ibid* : « L'idée très commune que la création artistique procède d'un *don* exceptionnel est des plus malfaisantes. [...] Le génie est monnaie la plus courante qui soit, le génie abonde, et le premier venu en a réserve suffisante pour produire une œuvre admirable. Ce qui toujours y manque est de briser la coque où ce génie s'étiole, d'ouvrir à sa voix un passage, à sa vraie voix non falsifiée, non *éduquée*. A quoi font obstacle, plus que toute autre chose, les décourageurs, les inhibiteurs, les adultères prestiges de l'art culturel ».

en tout temps mais en droit indifférentes à mon présent.⁴ Or, la connaissance de ces formes et significations ne peut par elle-même susciter le geste créateur, pas plus, ainsi que le dirait G. Simmel, que la connaissance des œuvres de culture ne fait de nous des êtres cultivés, si cette connaissance ne participe pas du perfectionnement de l'âme [cf. Simmel 1988, 182-183]. Le problème n'est donc pas, comme le pense Dubuffet, que l'artiste doive répondre de l'histoire – c'est sa condition moderne –, mais que cette histoire se présente sous forme de significations objectivées et objectives que l'esprit créateur doit remettre en « conscience première » [Bachelard 1988, 46] comme le dit G. Bachelard, pour en faire la matière vivante de sa propre œuvre. Si l'artiste s'affirme d'autant plus qu'il laisse résonner en lui les voix du passé, la question se pose de savoir comment ces voix peuvent être entendues, et même si ce sont des voix. Car la voix n'est pas seulement la chose dite, mais le vouloir-dire qui l'animait, et la chose dite privée de sa voix n'est plus qu'une signification objective, en toute rigueur indifférente à celui qui se la représente et dont il n'est pas sûr qu'il puisse la faire sienne.

2. *Le sens du dialogue*

Mais cette remarque donne en même temps la réponse à la difficulté, car elle invite à penser le rapport de l'artiste avec le passé sur un mode responsif. L'artiste n'a pas seulement affaire à des significations anonymes, mais à des voix qui en appellent à sa propre voix. Il faut concevoir ici la relation de l'artiste avec les œuvres du passé sur le modèle de l'échange verbal, considérer les œuvres du passé non comme des significations muettes mais comme des voix, non comme des propositions à comprendre passivement mais comme des énoncés adres-

⁴ Nous faisons allusion ici à ce que Simmel a décrit sous le titre de « tragédie de la culture », c'est-à-dire la double distance, à la fois quantitative (accumulation des biens culturels) et qualitative (logique intrinsèque de l'objectivité des contenus), entre l'individu et les objets culturels, distance qui semble être devenue insurmontable dans la culture moderne. L'« asphyxiante culture » dont parle Dubuffet n'est peut-être que l'expression négative de cette tragédie : le rejet de la culture. Cf. par exemple, Simmel 1988, 215.

sés appelant réponse – autrement dit élaborer un modèle dialogique de l'histoire de l'art. C'est ce que je vais proposer maintenant.

Une telle conception n'a rien d'extravagant, qui peut s'autoriser de la pensée de M. Bakhtine. Rappelons d'abord, afin de préciser l'enjeu d'un tel modèle pour la notion d'histoire de l'art, que Bakhtine distinguait, d'un point de vue dialogique, deux formes de savoir. D'un côté, les sciences exactes, qui sont « une forme de savoir monologique : l'intellect contemple une chose et se prononce sur elle. Il y a un seul sujet – celui qui fait acte de cognition (de contemplation) et qui parle (se prononce). En face de lui, il y a la *chose muette* » [Bakhtine 1984, 425]. De l'autre, les sciences humaines, qui ont affaire non à des choses mais à des sujets parlants: « le sujet parlant en tant que tel ne saurait être perçu et étudié au titre de chose car, en sa qualité de sujet, il ne saurait, tout en restant sujet, devenir muet, en conséquence de quoi, la connaissance qu'on en a ne saurait être que dialogique » [*ibid.*, 425-426]. Or, l'histoire de l'art scientifique s'est modelée sur les sciences exactes: elle traite les œuvres comme des choses sans voix, des objets qu'on explique causalement en les situant dans une série génétique. L'historien parle des œuvres, ce qui est légitime pour les étudier comme faits historiques, pour les rendre connaissables, mais ne dialogue pas avec elles. Mais ce modèle ne peut rendre compte de l'artiste qui, lui, dialogue avec les œuvres pour créer.

Didi-Huberman soulignait l'équivoque de l'expression « histoire de l'art », qui peut s'entendre au sens objectif du génitif, et désigne alors l'art compris comme objet d'une discipline historique, et au sens subjectif du génitif, qui désigne l'histoire faite par l'art et renvoie à l'artiste comme agent historique. Or, dit-il, « on confond, on rabat bien trop souvent ces deux acceptions de l'histoire de l'art, sans doute dans le rêve où l'on se place d'une discipline objective qui parlerait tout entière au nom d'une pratique subjective. Il n'en est évidemment pas ainsi. L'histoire de l'art au sens subjectif est trop souvent ignorée par la discipline objective, alors qu'elle la précède et la conditionne » [Didi-Huberman 1990, 51]. Afin de les distinguer nous proposons ici de décrire cette histoire de l'art au sens subjectif du génitif comme une histoire dialogique, en considérant les œuvres comme des sujets parlants, ou plus précisément comme des énoncés adressés qui appellent une compréhension responsive. Or, et c'est le second point qu'il convient de rappeler, Ba-

khtine soulignait justement que, « en dépit de tout ce qui les distingue de la réplique du dialogue, [les œuvres spécialisées appartenant à des genres variés dans les sciences et dans les arts] sont, par leur nature, des unités de l'échange verbal » [Bakhtine 1984, 311] ; « l'œuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal. Semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres oeuvres-énoncés, [...], et, dans le même temps, semblable en cela à la réplique du dialogue, elle en est séparée par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants » [*ibid.*, 312]. C'est à peu près ce que dit Bacon dans la seconde citation où il voit la création comme écho et rejet d'un créateur à un autre, c'est-à-dire comme un contrepoint des voix sur un même thème.

Pour comprendre ce qu'implique le fait de concevoir les œuvres comme des maillons de l'échange verbal, il faut préciser la manière dont Bakhtine conçoit ce dernier. Bakhtine reproche à la linguistique de se satisfaire d'un modèle de l'échange verbal qui suppose un processus actif de parole chez le locuteur et un processus passif de perception et de compréhension de la parole chez l'auditeur. Or, pour lui, ce modèle n'est qu'une représentation abstraite de cet échange, qui minimise « le rôle actif de l'autre dans le processus de l'échange verbal » [*ibid.*, 305], c'est-à-dire la « *responsivité active* » [*ibid.*, 303] qui constitue la marque véritable de la compréhension du discours du locuteur : comprendre une proposition c'est lui répondre. Ce rôle actif se manifeste aussi dans le choc en retour de cette responsivité active sur le discours du locuteur : dès lors que j'y réponds personnellement, celui-ci cesse d'être une simple proposition porteuse de sens qui reste en droit détachable de celui qui l'a énoncée pour devenir au contraire « expression individuelle de l'instance locutrice » [*ibid.*, 321] : la chose dite est dite par quelqu'un du fait même que j'y réponds.

Or, si nous appliquons ce modèle au rapport entre présent et passé, cela signifie plusieurs choses : d'une part, que le rapport que l'artiste entretient avec le passé n'est pas de simple connaissance ou compréhension passive. Comprendre le passé c'est lui répondre. Et lui répondre en répondant à quelqu'un. La présence du passé est toujours pour l'artiste la présence d'un autre artiste. D'autre part, cela signifie que ce rapport au passé se fait depuis le présent de ma réponse, que c'est dans cette réponse que le passé cesse d'être signification objective pour devenir énoncé adressé. Et cela invite à lire l'histoire de l'art non plus à partir

du passé mais à partir du présent, non plus seulement à partir de l'influence du passé entendu comme source de ce qui le suit, mais à partir du présent qui le révèle et le reconfigure. Eliot soulignait justement que le passé n'est pas seulement ce qui oriente le présent, mais ce qui en retour est remanié par lui [cf. Eliot 1950, 29].

Une telle approche dialogique de l'histoire de l'art, nourrie à la fois des intuitions de Eliot sur le rapport entre le présent et le passé et du dialogisme de Bakhtine, a été proposée, dans le champ de l'analyse culturelle, par M. Bal, dans *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. « Citer Caravage change son œuvre pour toujours. Comme toute forme de représentation, l'art est inévitablement engagé avec ce qui l'a précédé, et cet engagement est une réinterprétation active. [...] Cette étude explore les conséquences de cette thèse au-delà de l'intuition de Eliot telle qu'il l'a formulée en 1919 » [Bal 1999, 1]. Bal concentre son étude sur des artistes de la fin du XXe siècle qui entretiennent un rapport avec l'art baroque en général et avec Caravage en particulier. La question qu'elle pose à travers leurs œuvres qui se réfèrent au baroque est de savoir *qui éclaire qui, qui influence qui* – question qu'elle refuse de trancher, mais qui suffit à remettre en question l'idée même de précédent comme origine. En ce sens, pour reprendre nos propres termes, l'œuvre contemporaine n'est pas simplement le maillon d'une chaîne génétique à laquelle elle ajouterait ce « presque rien » dont parlait Bacon : elle est aussi une intervention active qui transforme rétroactivement notre vision du passé. Pour reprendre l'exemple de Bal, le peintre abstrait américain D. Reed, en citant Caravage, ne se contente pas d'hériter du clair-obscur baroque : il révèle rétroactivement que Caravage « peut désormais être lu comme un explorateur de la complexité du "réel", conçu non comme quelque chose de fixe ou de permanent, mais comme changeant et fuyant » [*ibid.*, 19].

C'est à partir du concept de « citation » que Bal met en œuvre ce rapport de reconfiguration au passé. Il s'agit certes – pourrait-on objecter – de citations sans guillemets, puisque les arts visuels ne disposent pas de tels marqueurs explicites ; mais cela n'ôte rien à la légitimité du terme, que Bal situe à la frontière de l'intertextualité et de l'iconographie, entendue comme l'étude de la réutilisation de formes, de motifs, de figures antérieures. Cela laisse par ailleurs à la citation une certaine amplitude, qui va de la citation « littérale », comme par exemple la reprise

de fragments d'éléments de portraits du XVII^e siècle chez le peintre K. Aptekar, qui constitue une forme d'intertextualité, à la « citation » d'un principe formel, tel le clair-obscur du Caravage chez Reed, qui renverrait plutôt à une forme d'interdiscursivité, une relation entre principes principes formels considérés comme des positions discursives.

Bal décline le concept de citation en quatre acceptions qui rendent compte de cette reconfiguration du présent par le passé, qu'elle décrit sous le titre de *preposterous history*, histoire absurde, ou, littéralement, histoire pré-postérieure [cf. *ibid.*, 10-11]. Premièrement, comme « fragment de discours réel » [*ibid.*, 10] enchâssé dans l'œuvre contemporaine, la citation confère authenticité au présent : l'art ancien légitime le présent. C'est la seule acception de la citation qui suit la chronologie normale. Deuxièmement, comme « effet de réel » [*ibid.*], la citation renverse le rapport : ce n'est plus le passé qui authentifie le présent mais le présent qui, en citant, maintient le passé vivant et lui confère son prestige. Troisièmement, dans une perspective dialogique bakhtinienne où la citation fragmente le langage lui-même, la citation fragmente ici le passé en une polyphonie de mémoires multiples ou d'habitudes discursives qui coexistent dans le présent de l'œuvre. On obtient un présent chargé de passé, à rebours de l'histoire traditionnelle qui sépare le passé du présent pour le rendre connaissable. Quatrièmement, selon une approche déconstructionniste, la citation transforme irréversiblement ce qu'elle cite : « Posant l'impossibilité d'atteindre un supposé discours antérieur originel, il [le déconstructionnisme] met l'accent sur ce que le sujet qui cite fait à l'objet cité. Tandis que pour Bakhtine, le mot n'oublie jamais où il a été prononcé auparavant, pour J. Derrida, il n'y revient jamais sans le fardeau du détour qu'impose la citation » [*ibid.*, 11]. En ce sens le Caravage d'aujourd'hui est « entièrement le nôtre », et cette transformation révèle que nous n'avons jamais eu accès à un « vrai Caravage » originel.⁵

Ainsi, la citation légitime le présent par le passé, confère au passé son prestige, charge notre présent de ce passé, et enfin ôte au passé

⁵ Cf. *ibid.*, 15 : « Les images d'aujourd'hui nous proposent un "Caravage" qui est entièrement le nôtre ; un Caravage qui ne pouvait avoir ni conscience ni emprise sur ce que nous voyons en lui aujourd'hui ; un *nouvel* Ancien Maître, irréversiblement transformé, qui change le Caravage que nous pensions connaître et met au jour l'illusion historique de l'avoir vraiment connu ».

toute prétention à valoir comme origine, c'est-à-dire à la fois comme signification préexistante et comme point de départ dans une série évolutive. Or, peut-on réellement parler d'histoire dialogique dès lors que le passé ne peut plus avoir valeur d'origine? La condition minimale du dialogue exige que mon présent, en répondant au passé, puisse encore être contredit par lui, que le passé puisse reprendre la parole et résister à mon appropriation. Sans cette résistance possible, il n'y a plus dialogue mais monologue du présent avec lui-même.

Bal se défend certes de ce qu'elle nomme un « présentisme naïf » [*ibid.*], qui méconnaîtrait la différence historique entre notre moment et celui du Caravage, qui érigerait le présent en norme du passé. Elle insiste au contraire sur la différenciation historique des régimes de réalité : lorsque Reed cite Caravage, il ne l'assimile pas à un contemporain mais poursuit, depuis un autre horizon historique, une interrogation analogue sur le réel. Le Caravage demeure ainsi, en droit, un « véritable interlocuteur » susceptible de « parler et répondre » [*ibid.*, 18]. Cependant, le présentisme qu'elle assume – au sens méthodologique et non doctrinal – conduit à considérer que le passé ne dispose d'aucune signification stabilisée antérieure à ses réappropriations. Le présent constitue l'horizon inévitable d'intelligibilité du passé. Et c'est précisément cette thèse qui fonde la centralité du modèle citationnel : le passé n'étant jamais donné en présence pleine, il ne peut être accueilli que sous forme de traces, de reprises et de montages. Mais c'est ici qu'apparaît la tension interne du projet dialogique de Bal. Un passé qui ne se manifeste plus que sous forme de citations tend à se présenter moins comme porteur d'une altérité propre que comme matériau pour l'énonciation présente. La question n'est pas celle d'un accès immédiat au passé – que nul ne revendique sérieusement – mais celle du maintien d'une altérité irréductible. Si le passé n'est rien d'autre que ce que le présent en fait advenir, il cesse d'être interlocuteur pour devenir ressource discursive.

3. *Le recommencement*

Il faut donc approfondir le dialogisme esquissé par Bal en lui donnant sa véritable condition de possibilité : la co-existence effective du présent et du passé. Pour qu'il y ait dialogue, il ne suffit pas que le

présent transforme le passé, il faut que le passé maintienne sa consistance propre, qu'il demeure une origine avec laquelle le présent entre en rapport. Une origine toutefois non pas au sens d'une signification intacte qu'on pourrait restituer indépendamment de notre présent, mais, comme nous allons le voir, au sens d'un geste inaugural à recommencer. Je voudrais en effet suggérer une autre manière de penser le rapport que l'artiste entretient avec l'histoire de l'art, une manière qui ne fasse prévaloir ni le point de vue du passé – conçu comme une influence qui déterminerait ce qui le suit – ni celui d'un présent qui n'en recueillerait la présence qu'au prix de sa fragmentation et de sa reconfiguration unilatérale. Je partirai pour cela de la remarque suivante. Si l'évolutionnisme n'envisage jamais la création que comme création continuée, et non comme création *ex nihilo*, s'il récuse ainsi l'idée d'un créateur anhistorique, il reconnaît toutefois à l'artiste une liberté à l'égard de la longue chaîne de l'histoire : celle – comme le souligne Pächt – de choisir ses modèles, y compris parmi des représentants de courants ou de tendances depuis longtemps disparus. C'est là « un phénomène, écrit Pächt, bien connu sous le nom de Renaissance » [Pächt 1994, 168].⁶ Deux idées essentielles en découlent pour notre propos. La première est que l'artiste n'a pas à porter tout

⁶ Si l'évolutionnisme reconnaît à l'artiste la liberté de choisir ses maîtres, ce dernier n'en demeure pas moins soumis à un « vouloir artistique » (le *Kunstwollen* de Riegl). Voir *ibid.*, p. 191 : « L'ancienne théorie du génie faisait surgir l'innovation radicale d'une faculté spontanée de l'artiste, et la laissait pour ainsi dire flotter dans le vide. Dans la vision de l'histoire défendue par Riegl, l'artiste de génie doit remplir une mission ; il perçoit une situation historique déterminée comme une tension qui cherche à s'apaiser, comme un problème qui appelle sa solution, comme une tâche qu'il résout en essayant ses forces. Plus un artiste est important, et plus il est en réalité l'exécuteur du vouloir artistique propre à la tradition dont il est issu et dans laquelle il s'insère, comme de l'époque dans laquelle il vit ». Cette manière de vouloir combler le « fossé entre l'histoire anonyme de l'art et l'histoire des artistes » (*ibid.*) nous semble encore asservir l'artiste à une histoire anonyme. Pour nous également, l'innovation n'a rien de spontané, mais elle ne revient pas à l'exécution d'un vouloir artistique. Là où l'artiste exécute un vouloir artistique, nous posons qu'il répond à un interlocuteur, là où il réalise une nécessité historique, nous disons qu'il reprend un geste, non par nécessité historique, mais par relation élective, là où il apaise une tension dans une logique de résolution progressive, nous posons qu'il répond à quelqu'un en réassumant son geste autrement. Et que c'est précisément cela que signifie avoir le « sens de l'histoire ».

le poids indifférencié de l'histoire, mais qu'il peut rejouer la relation entre son présent et le passé sous une forme en quelque sorte miniaturisée : celle d'un rapport dialogique singulier avec un interlocuteur choisi. C'est en faisant écho à un autre créateur, et non en assumant la totalité du passé, que l'artiste prend en charge l'histoire. La seconde est que cette relation ne prend pas la forme d'une simple citation ou d'une réactivation fragmentaire, mais celle d'une « renaissance » – c'est-à-dire d'un « recommencement ». S'il faut retenir quelque chose de Vasari, c'est moins l'idée d'une chaîne téléologique que l'idée selon laquelle cette longue chaîne qui va de Cimabue à Michel-Ange recommençait le style classique de l'Antiquité.

De ces renaissances ou recommencements, l'histoire de l'art offre des exemples bien connus. Celui de Bacon et de Velasquez (cf. infra) : « Je veux peindre comme Vélasquez mais avec la texture d'une peau d'hippopotame » [Bacon 1949] affirmait Bacon. Un autre exemple, sur lequel nous nous attarderons, est celui du rapport entre C. Lorrain et W. Turner. Turner aussi voulait peindre comme Lorrain, mais, comme nous allons le voir, avec la lumière aveuglante du soleil vu de face. Tout au long de sa carrière, Turner, on le sait, n'a cessé d'entretenir un dialogue avec Lorrain. Il a étudié de près sa méthode, expérimenté son style sans relâche, et peint de nombreux tableaux qui étaient des répliques à ceux de Lorrain, au double sens du terme : à la fois comme des quasi-copies et comme des ripostes. Car à bien des égards, Turner est le contraire de Lorrain. J.J. Ruskin, dans son ouvrage à la gloire de Turner, *Les peintres modernes* (1843), soulignait le conflit chez Turner entre son attachement aux paysages idéalisés de Lorrain et son objectif de fidélité à la nature. Pourtant, ce conflit s'est joué à même la reprise et le recommencement du geste si patiemment étudié de Lorrain.⁷

Turner s'est inventé en effet en recommençant Lorrain. Il n'a pas trouvé seulement chez Lorrain un modèle, mais un commencement.

⁷ Nous renvoyons à la belle étude de M. Kitson 2010. Si Kitson reconnaît la justesse de l'approche de Ruskin, il souligne toutefois que ce dernier se trompe « quand il méprise, comme s'il s'était agi d'une perte de temps, le dialogue prolongé, riche et intellectuellement brillant que Turner n'a cessé d'entretenir avec son grand prédécesseur français » [*ibid.*, 42].

Un commencement, c'est-à-dire non pas une signification à retrouver mais un acte à reprendre.⁸ Or, en quoi Lorrain est-il un commencement pour Turner ? C'est Ruskin, qui n'avait pourtant qu'une piètre estime pour Lorrain et la peinture française, qui nous donne la réponse : si les facultés de Lorrain étaient à ses yeux « très limitées », ce dernier n'en a pas moins « opéré, dans l'art, une révolution. Cette révolution consiste surtout dans le fait d'avoir placé le soleil au ciel » [Ruskin 1914, 146]. En plaçant le soleil au ciel, c'est-à-dire face au spectateur, Lorrain a assumé un présent pictural inédit – celui d'une lumière affrontée directement. C'est cette assumption qui fait de son geste un commencement que Turner pourra recommencer, c'est-à-dire ré-assumer autrement. Car il aura fallu attendre Turner pour que le soleil se place à nouveau directement face au spectateur – près de deux siècles plus tard, aucun peintre entre-temps n'ayant eu l'audace de le faire [cf. Kitson 2010, 22]. Mais il ne se placera à nouveau ainsi qu'en devenant plus réel, c'est-à-dire irregardable. Le tableau *Régulus* de 1828 en offre une parfaite illustration. Dans cette œuvre, qui constitue une relecture libre du *Port de mer avec la villa Medicis* (1637) de Lorrain, Turner rend le soleil littéralement aveuglant. Il reprend pour cela l'histoire du général Régulus, à qui l'on avait arraché les paupières avant de l'obliger à regarder le soleil en face. C'est à propos de ce tableau que *The Spectator* écrira : « Turner est exactement l'inverse de Claude ; au lieu du repos de la beauté, de la sérénité apaisante et de la lumière douce de la scène italienne, tout est ici éblouissement, turbulence et malaise » [*ibid.*, 41].

Parler de citation serait trop court ici. Turner cite sans cesse Lorrain, en plaçant lui aussi le soleil face au spectateur, ou encore en peignant des ports de mer à sa manière, avec une étendue d'eau vide montant jusqu'à l'horizon. Ces citations peuvent bien fonctionner comme lieu de légitimation du présent ou encore comme appropriation du passé par le présent. Mais elles ne sauraient être vues comme

⁸ Citons Bacon encore: « Moi, je n'interprète pas beaucoup ce que je fais. N'en concluez pas que je pense que je suis inspiré ; je travaille, et ce que je fais, je peux en aimer l'aspect, mais je n'essaie pas de l'interpréter. Après tout, je n'essaie pas vraiment de *dire* quelque chose, j'essaie de *faire* quelque chose » [Sylvester 2013, 230]. En ce sens, Turner n'a pas cherché ce que *disait* Lorrain – on peut même dire que ce qu'il disait l'encombrait –, mais il a en revanche cherché à recommencer son geste.

produisant un Lorrain qui serait entièrement le nôtre, barrant l'accès au vrai Lorrain originel. Bien plutôt, elles proposent un Lorrain qui est entièrement *autre*, un Lorrain qui se serait inventé autrement, comme on reprend une phrase pour lui donner un autre sens. Mais cet autre coexiste et ne cesse d'entrer en interaction avec le premier. Et cette structure est pleinement dialogique, qui fait coexister un Lorrain et un autre, ou encore un Turner et un autre, et les maintient en interaction, c'est-à-dire dans une opposition dialogique qui est à la fois extérieure et intérieure, chaque artiste finissant par interioriser son opposition à l'autre. Le recommencement n'est donc pas une simple reprise mais un dédoublement, qui fait coexister deux possibilités d'un même geste – celui qui place le soleil en face du spectateur – et les maintient en tension.

Et cette structure est moins temporelle que spatiale, parce qu'elle est de coexistence. D'ailleurs Turner la spatialisera réellement, en demandant, par testament, que deux de ses tableaux – *Didon faisant construire Carthage* et *Le déclin de l'empire carthaginois* – soient juxtaposés à la National Gallery à deux tableaux de Lorrain, *L'embarquement de la reine de Saba* et *Le mariage d'Isaac et de Rebecca*. Ici, pour reprendre une formule de Bachelard, « l'espace tient du temps comprimé » [Bachelard 2020, 61]. L'histoire de l'art apparaît alors sous la forme d'un théâtre de mémoire. Et c'est peut-être sous cette forme que l'artiste peut faire résonner en lui les voix du passé, composer avec elles, comme l'écrivait Eliot, « un ordre simultané ».

Cet « ordre simultané » permet de dégager deux traits essentiels du recommencement : premièrement, le passé y conserve sa consistance d'origine – il demeure le geste inaugural que Turner recommence – sans pour autant déterminer le présent, qui peut l'assumer autrement. C'est pourquoi le recommencement est à la fois invention et souvenir. On pourrait ainsi le rapprocher de la reprise ou répétition kierkegaardienne, qui a la forme d'un « ressouvenir en avant » : la répétition fait revenir quelque chose – ici Turner fait revenir Lorrain – et en même temps cette reprise n'est pas pleinement actuelle, mais a, comme chez S. Kierkegaard, le statut d'une tâche⁹ – ici l'autonomisation de la lumière chez Turner. Toutefois, à

⁹ Sur la répétition chez Kierkegaard, cf. Clair 1976, en particulier 69.

la différence de la répétition kierkegaardienne, le recommencement prend ici la forme d'un renversement : « Turner est exactement l'inverse de Claude ». Deuxièmement, et inversement, le présent peut transformer le sens du geste inaugural qu'il recommence sans pour autant le dissoudre en pure ressource discursive, puisque l'acte de Lorrain reste identifiable comme tel dans sa reprise même. C'est pourquoi le recommencement se distingue nettement ici de la répétition telle que l'entend G. Deleuze dans *Différence et répétition*, car cette dernière obéit à une logique du « simulacre », qui interdit de distinguer l'original de la copie, et, plus généralement encore, un terme premier dans la série des termes qui se répètent : selon cette logique, le premier nymphéa de Monet, écrivait Deleuze, répète tous les autres et n'est donc plus premier [cf. Deleuze 1989, 8]. On voit mal d'ailleurs comment cette logique pourrait s'appliquer au rapport entre deux artistes. Et précisément, Deleuze, dans son livre sur Bacon, lorsqu'il examine le rapport Velasquez-Bacon, ne le fait pas : soulignant (en des termes que l'on pourrait appliquer au rapport Lorrain-Turner) que la reprise baconienne de l'Innocent X de Velasquez *hystérise* ce dernier – c'est-à-dire, lui communique un excès de présence qui « rend impossible la mise en place ou à distance d'une représentation » [Deleuze 2002, 53] –, il semble esquisser une logique de simulacre, mais il rétablit aussitôt l'asymétrie du rapport entre l'original et sa reprise : « ...chez Vélasquez, le fauteuil dessine déjà la prison du parallépipède ; le lourd rideau derrière tend déjà à passer devant, et le mantelet a des aspects de quartier de viande [...]. Mais tout cela est étrangement contenu, cela va se faire, et n'a pas encore acquis la présence inéluctable, irrépressible, des journaux de Bacon, des fauteuils presque animaux, du rideau devant, de la viande brute et de la bouche qui crie » [*ibid.*, 54-55]. Velasquez ne *répète* pas Bacon, mais Bacon *recommence* Velasquez en l'hystérisant.

Ainsi décrit, le concept de « recommencement » correspond bien à ce que nous cherchions : tenir le milieu entre l'influence du passé et la citation qui le reconfigure, entre une histoire évolutive où le présent est déterminé par le passé et une histoire pré-postérieure qui reconfigure le passé mais lui ôte sa consistance propre. Ce milieu, c'est celui d'une histoire véritablement dialogique.

References

- Bachelard, G. [1988], *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF.
- Bachelard, G. [2020], *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- Bakhtine, M. [1984], *Esthétique de la création verbale*, tr. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, « tel ».
- Bacon, F. [1949], Propos rapporté de Bacon, dans *Time*, 21 novembre.
- Bacon, F. [1992], *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Lattès.
- Bacon, F. [1996], *Entretiens*, Préface de Hervé Vanel, Paris, Carré.
- Bal, M. [1999], *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press.
- Bruno, G. [1954], *Des fureurs héroïques*, tr. P.-H. Michel, Paris, Les Belles Lettres.
- Clair, A. [1976], *Pseudonymie et paradoxe. La pensée dialectique de Kierkegaard*, Paris, Vrin.
- Deleuze, G. [1989], *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Deleuze, G. [2002], *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil.
- Didi-Huberman, G. [1990], *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- Dubuffet, J. [1967a], L'art brut (1953), in : Id., *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, Paris, Gallimard, p. 511.
- Dubuffet, J. [1967b], Note liminaire au premier fascicule des Publications de la Compagnie de l'Art Brut (1964), in : Id., *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, p. 516-518.
- Dubuffet, J. [1986], *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit.
- Eliot, T.S. [1950], La tradition et le talent individuel, in. Id., *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Le Seuil.
- Kitson, M. [2010], Turner et Claude, in : M. Kitson et I. Warrell (dir.), *Turner et le Lorrain*, Paris, Hazan, pp. 15-45.
- Pächt, O. [1994], *Questions de méthode en histoire de l'art*, tr. J. Lacoste, Paris, Macula.
- Panofsky, E. [1969], Artiste, savant, génie, dans Id., *L'œuvre d'art et ses significations*, tr. M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, pp. 103-134.
- Ruskin, J. [1914], *Les peintres modernes. Le paysage*, tr. E. Cammaerts, Paris, H. Laurens.
- Simmel, G. [1988], Le concept et la tragédie de la culture, in Id., *La tragédie de la culture*, tr. S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Rivages, pp. 179-217.
- Sylvester, D. [2013], *Entretiens avec Francis Bacon*, tr. M. Leiris et al., Paris, Flammarion.
- Vasari, G. [1983], *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, dir. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault.

The Artist as a Link and Interlocutor: Towards a Dialogical Approach to Art History

Keywords

Art History; Dialogism; Otherness of the Past; Quotation; Recommencement

Abstract

Starting from the assumption that modern artists are both unique creators and links in a long historical chain, this article examines the relationship between creation and responsibility towards the past. Contrary to the evolutionary model of art history, inherited from Giorgio Vasari, which conceives of the artist as a link in a long evolutionary chain, the article proposes a dialogical approach inspired by Mikhail Bakhtin: the artist is not only a link, but also an interlocutor, who relates to the works of the past as if they were statements addressed to him, calling for an active response. Mieke Bal subscribes to this perspective; however, her dialogism, based on the present's reconfiguration of the past through quotation, risks dissolving its otherness by reducing it to a discursive resource. To maintain the consistency of the past that this presentism tends to overlook, the article proposes the concept of "recommencement", exemplified by the dialogue between Turner and Lorrain: creating means resuming an inaugural gesture in order to assume it differently without dissolving it into a purely discursive resource. The recommencement thus occupies the middle ground between an evolutionary history where the present is determined by the past and a pre-posterior history that reconfigures the past but removes its own consistency.

Partendo dalla constatazione che l'artista moderno è al tempo stesso un creatore singolare e un anello di una lunga catena storica, l'articolo interroga il rapporto tra creazione e responsabilità nei confronti del passato. Contro il modello evoluzionista della storia dell'arte, ereditato da Giorgio Vasari, che concepisce l'artista come anello di una lunga catena evolutiva, l'articolo propone un approccio dialogico ispirato a Mikhaïl Bakhtine: l'artista non è solo un anello, ma un interlocutore, che si rapporta alle opere del passato come a enunciati a lui rivolti, che richiedono una risposta attiva. Mieke Bal si inserisce in questa prospettiva; tuttavia, il suo dialogismo, basato sulla riconfigurazione citazionale del passato da parte del presente, rischia di dissolvere l'alterità riducendola a una risorsa discorsiva. Per mantenere la consistenza del passato che questo presentismo tende a ignorare, l'articolo propone il concetto di «ricominciamento», esemplificato dal dialogo tra Turner e Lorrain: creare significa riprendere un gesto inaugurale per assumerlo in modo diverso senza però dissolverlo in una pura risorsa discorsiva. Il ricominciamento si colloca quindi

a metà strada tra una storia evolutiva in cui il presente è determinato dal passato e una storia pre-posteriore che riconfigura il passato ma gli toglie la sua consistenza propria.

Rodolphe Calin
Université de Montpellier Paul-Valéry, France
CRISES EA 4424
E-mail: rodolphe.calin@umpv.fr