

ANONYME, *Asarotos oikos*, IV° EC

- x Mosaïque représentant un dîner couché et un *asarotos oikos*. L'expression *asarotos oikos* signifie la *maison non balayée*. La mosaïque représente un banquet couché (*deipnon*) avec neuf convives et sept serviteurs. Au centre est représenté un sol noir jonché de détritrus.

Mosaïque romaine, 350x250 cm, est de la Méditerranée (Levant), IV° EC.

- x [Collection particulière en dépôt au musée du château de Boudry]

Commentaire 001 - **A. PÉTREL**
(photographie)

Commentaire 002 - **F. VALLOS**
(texte)

Commentaire 003 - **A. DEL VECCHIO** ×
(photographie)

Commentaire 004 - **F. CANOVA**
(texte)

Commentaire 005 - **T. HADDAD**
(texte)

×

Commentaire 001 - Aurélie PÉTREL

×

4 tirages sur verre trempé, 160x78,42x0,08 cm.
Trois tirages couleurs diaphanes réalisés à Annecy avec la
technique de verre *Picture'it* développée par Saint-Gobain.
Un tirage noir&blanc transparent réalisé à Meyzieu.

[1. *Vues & données II*, Confort Moderne, © A. Péquin]

[2. *Asarotos oikos*, musée du château de Boudry, © A. Pétrel]

×





Image fragments

Cette impressionnante mosaïque romaine représente deux choses, un banquet couché et un sol non balayé (*asarotos oikos*). Il s'agit d'une mosaïque de salle à manger et elle a pour fonction d'être littéralement un *asarotos oikos*. Le motif apparaît durant la période hellénistique et est brièvement décrite par Pline (*Histoire naturelle*, XXXVI, 60) : « Les carrelages sont une invention des Grecs, qui arrivèrent à en faire une sorte de peinture, jusqu'au temps où les mosaïques en prirent la place. Dans ce dernier genre l'artiste le plus célèbre fut Sôsos, qui fit à Pergame un *asarotos oikos* (maison non balayée) ; on la nomme ainsi, parce qu'il avait représenté en petits carreaux teints de différentes couleurs les débris du repas qu'on a coutume d'enlever avec le balai, et qui là semblent avoir été laissés. On y admire une colombe qui boit, et dont la tête jette de l'ombre sur l'eau ; on en voit d'autres qui s'épluchent au soleil, sur le bord d'un canthare ». Ici la mosaïque représente à la fois le banquet et les débris laissés.

L'origine de ce motif trouverait deux explications : d'abord un jeu esthétique sur les restes, sur les représentations des tâches domestiques et sur l'entretien, puis un jeu plus complexe sur les relations à la métaphysique. Au début de chaque repas il était nécessaire de laisser tomber quelques fragments en offrandes aux dieux des Enfers : pour éviter

d'oublier ce geste et au risque de fâcher les dieux des Enfers, les déchets ont été directement inscrits dans les motifs de la mosaïque. C'est cela que l'on nomme *les maisons non balayées*. Cette image, composée de multiples tesselles a une triple fonction : celle de la représentation (figurer des déchets), celle de l'usage (du banquet, des gestes de dévotions, des croyances ou des rituels) et celle d'une effectivité métaphysique (l'image s'adresse aux dieux plus qu'aux hommes). Il faut alors s'imaginer que ces images puissent être regardées depuis le dessus par nous et par le revers par les dieux du dessous, par les dieux des Enfers. Il s'agit au sens propre d'image effective métaphysique présupposant que les dieux se suffisent des images, qu'ils se suffisent de l'effet, plutôt que de la matérialité des aliments. Dans les sacrifices les dieux se nourrissent des fumées et des odeurs, dans ce type de dévotion ils se nourrissent du geste et des images. Ce qui est donc fascinant ici, est que l'usage de la donnée est double, en ce qu'elle est censée être vue depuis deux mondes distincts et avec deux adresses différentes.

Cette mosaïque est tardive et provient de la Méditerranée orientale, mais elle montre la vie romaine de la fin de l'empire. Neuf hommes et sept serviteurs dont six ont la tête rasé avec juste une mèche de cheveux et le septième (celui préposé à la découpe de la viande) n'est pas rasé ce qui suppose un autre statut. La présence d'un chat en bas à droite laisse supposer qu'il faut regarder les déchets de deux manières : ceux représentés dans la mosaïque de l'*asarotos oikos* et ceux abandonnés par les convives (auquel on pourrait ajouter un troisième niveaux, ceux laissés par les convives de la salle à manger). Il s'agit donc bien de trois niveaux d'images. Si l'on observe les déchets il est alors possible de proposer une liste d'aliments consommés lors de ces banquets couchés que l'on nomme

deipnon ou *symposium* : ici il s'agit de la première partie consacrée à la nourriture. Parmi les déchets on trouve nombre d'os et de pattes de volaille, d'épaule et de gigot d'agneau, des machoirs de sangliers ou de porcs, des arêtes et des têtes de poissons (on peut sans doute y reconnaître loups et saint-pierre), des fruits de mer (têtes et carapaces de crevettes et de langoustines, dont une est dévorée par une souris), des coquilles de coquillages et d'escargots, des feuilles de blettes ou de choux et des noyaux (olives et fruits).

×

×

Commentaire 003 - Antonio DEL VECCHIO

×

Barattieri, 2021

Les *barattieri* (concombres des Pouilles) qui ne sont pas vendus sont donnés aux animaux. Ici, une partie a été renversée sur le sol. Photographie couleur, 12x18 cm.

×



Commentaire 004 - Francesco CANOVA

× *La faim des dieux des morts*

À ce discours, Hadès, roi des morts, sourit. Obéissant à l'ordre de Zeus, il parle en ces mots à la prudente Perséphone :

Retournez, Perséphone, auprès de votre mère au voile d'azur. Conservez en votre âme une douce pensée et ne vous abandonnez pas à des chagrins inutiles. Certes, parmi les immortels, je ne suis pas un mari indigne de vous, moi, frère de Zeus. Quand vous reviendrez en ces lieux, vous règnerez sur toutes les ombres qui les habitent, et vous jouirez des grands honneurs réservés aux divinités, et le châtiment frappera l'impie qui négligerait de vous offrir pieusement des sacrifices et d'accomplir les dons sacrés.¹

Selon Pline, le thème peu commun de l'*asarotos oïkos* – sol non balayé, représentant des morceaux d'un repas luxueux, éparpillés uniformément sur le sol de la pièce – fut créé pour la première fois par le célèbre mosaïste Sosos de Pergame².

× Ces mosaïques ont toutes été découvertes exclusivement dans les espaces domestiques de l'élite romaine.

1. *Hymnes*, HOMÈRE, texte établi et traduit par Jean Humbert, Les Belles lettres, 1997, p. 41-58.

2. « Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaroton œcon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis et tessellis tinctisque in varios colores. mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans; apricantur aliae scabentes sese in canthari labro », *Histoires naturelles*, PLINIE l'ancien, 36.60.25.

La fabrication de mosaïques aussi détaillées a dû nécessiter un investissement financier important, et si les mosaïques ont dû amuser les invités par leurs qualités de trompe-l'œil, il est difficile de croire qu'une telle dépense ait été faite dans ce seul but. La technique adoptée dans les mosaïques est connue sous le nom d'*opus vermiculatum*³. De très petites tesselles (de 1 à 4 mm) de différentes dimensions et de formes irrégulières sont utilisées pour créer une représentation multicolore, bigarrée et détaillée. On peut supposer que les *asàrotos oïkos* décoraient le *triclinium* – la pièce réservée aux *symposiums* dans la *domus* romaine – puisque la représentation est essentiellement constituée de débris de repas. Lors des banquets romains, les invités jetaient sur le sol les restes de nourriture dont ils ne voulaient pas : « Têtes et arêtes de poisson, têtes de crevettes, coquilles d'escargots et de fruits de mer, os de poulet et pinces indiquent les sortes de viandes et de poissons servis. Les légumes sont aussi représentés avec des tiges d'artichauts, de longues feuilles vertes, des noix et bien d'autres... ».⁴

Le thème possède plusieurs significations, au-delà de son usage. En premier lieu, une signification socio-culturelle qui répond à un philhellénisme qui s'est développé dans l'empire romain sous Trajan et Hadrien, pour des raisons intellectuelles et politiques. En fait, à partir de la bataille d'Actium (2 septembre 31 AEC) qui voit Auguste vainqueur, la présence grecque se stabilise sous son règne et recommence à fleurir. En deuxième lieu, une fonction esthétique et intellectuelle, car ces motifs renvoient à la tradition d'hospitalité et de dîner luxueux, qui étaient associés au glorieux passé grec, et, renouvelant

un jeu intellectuel raffiné réservé à l'élite romaine – c'est une période où l'art commence à se déplacer de la sphère publique à l'espace privé, en créant des nouvelles relations sociales et de nouveaux rôles dans le monde de l'art. C'est un schéma décoratif qui dépasse la scène mythologique familiale aux classes populaires moins instruites et propose un jeu intellectuel sophistiqué, érudit. Ce dispositif peut faire penser à des ouvrages tel le *Symposium* de Platon ou *Les Deïpnosophistes* d'Athénée de Naucratis où, autour des dîners fictifs, les personnages tiennent des discours intellectuels sur différents thèmes et en même temps offrent une fresque sur la gastronomie de l'époque⁵. Mais c'est la troisième fonction de cet objet – celle métaphysique – qui nous intéresse. En fait, cette mosaïque, qui propose un jeu esthétique sur les restes, renvoie à une signification funéraire ou rituelle, puisque lors des fêtes en l'honneur des morts, on offrait de la nourriture au défunt en la jetant par terre. Cette nourriture est « immolée » aux dieux souterrains, les dieux de l'enfer qui réclament des offrandes pour combler leur faim. Et ces restes, ne doivent jamais être repris et mangés par les convives ; une fois sur le sol ils ne peuvent plus être déplacés. Pythagore le disait clairement et, d'une façon ironique, Aristophane dans sa pièce *Les Héros* interdisait de les manger⁶ ; cette nourriture appartient aux dieux, aux héros et à tous les êtres qui transcendent le royaume des vivants. Se l'approprier signifie dépasser une ligne de limite – *hubris* grecque – et s'ouvrir à un déséquilibre du monde et par conséquent à des catastrophes ou punitions. Dans cette mosaïque donc, la représentation artistique remplace les objets réels en tant qu'offrandes symboliques permanentes ; ces offrandes sont importantes et elles ne peuvent pas être oubliées, ni déplacées.

3. cfr. *The asàrotos oïkos mosaic as an elite status symbol*, Ehud Fathy

4. cit. <https://chateauboudry.ch/le-musee/les-collections/pieces-principales/>

5. cfr. *Intuitions pré-chrétiennes*, Simone WEIL, Paris, 1951.

6. Je renvoie à *Les Héros*, pièce perdue d'ARISTOPHANE.

Nous nous retrouvons face à une image double. Double dans sa composition et double parce qu'elles s'offrent au regard de deux mondes ; c'est en fait une image qui peut être regardée à partir de deux positions diamétralement opposées ; depuis le dessus par les vivants et depuis le revers par ceux qui demeurent dans le royaume d'Hadès. Ces restes dessinent un trajet invisible qui ouvre le sol de la mosaïque en nous faisant plonger dans un parcours catabatique. D'ailleurs, l'aliment, depuis l'Antiquité – et surtout dans la culture grecque – est un puissant dispositif pour accéder à la sphère sacrée et interagir avec les êtres divins. Par exemple dans le cadre de *tà megála mystéria* (les mystères Éleusis ou, littéralement, les grands mystères), les hiérophantes, pour s'adresser aux *theoi chthonioi* (divinités chthoniennes) telles Coré et Déméter, les rituels proposés gravitent surtout autour du geste de verser sur le sol (*escharai*) des liquides ou de la nourriture⁷. Même, dans un temps précédent, ces libations étaient versées directement dans des cavités ou interstices naturels, car toute divinité chthonienne est aussi une divinité tellurique, qui appartient à la terre et à ses méandres plus obscurs.

Quelques grains de grenade – fruit symbole des morts – vont lier Koré par l'éternité aux enfers, dans sa cyclicité froide et douloureuse. Libations de sang, miel, vin et farine permettront à Odysseus, seul entre les mortels, de franchir le seuil du monde de mort.

...et moi, saisissant mon glaive aigu,
je creuse un fossé d'une coudée en tous sens,
puis je fais des libations aux morts :
la première avec de l'eau et du miel,
la seconde avec un délicieux nectar,

7. cfr. *Eleusis e Orfismo*, Angelo TONELLI, Milano, 2022 et *Negli abissi luminosi*, Angelo TONELLI, Milano, 2022

et la troisième avec de l'eau, sur laquelle
je répand de la blanche fleur de farine.
J'invoque les ombres légères des morts
en leur promettant d'immoler...⁸

La partie supérieure de la mosaïque se présente comme un hymne à la vie, festive et conviviale, qui renvoie au *carpe diem*⁹ de Horace et à l'impermanence des toutes choses, en suggérant de profiter du temps présent. Pensons aussi au moment où Trimalcion, dans le *Satyricon*, étale son faste et disserte sur la brièveté de la vie ; un plat d'argent tombe par terre et Trimalcion demande qu'il reste là, puis, il fait apporter du vin et il récite : « Hélas ! hélas ! s'écrie-t-il, il est donc vrai que le vin vit plus longtemps que nous autres, pauvres petits hommes ! Donc, passons la nuit à boire. Le vin, c'est la vie. C'est de l'Opimien véritable que je vous sers. Hier le vin était moins bon, bien que la société fût beaucoup plus choisie »¹⁰.

La partie inférieure complète la mosaïque se structurant comme un *memento mori*, rappelant aux humains la vacuité de la vie et un destin commun qui ne peut pas être empêché ; thème cher au théâtre grec, qui souvent a assimilé la vie humaine à un spectacle, dans lequel le destin nous assigne un rôle à jouer, du roi à l'esclave, derrière quoi se cache la tragédie de la condition humaine¹¹.

8. cfr. *Odyssee*, HOMÈRE, Livre XI, 24-29

9. cfr. *Odes*, HORACE, I, 11, 8

10. cit. *Satyricon*, Pseudo-Petrone, XXXIV

11. cit. «The depiction of theatre masks in the Vatican *asàrotos oikos* mosaic can also serve in this purpose, since it could be viewed as a visual representation of the literary metaphors comparing human life with theatrical drama as part of the *carpe diem* theme. The link between theatre and death is embodied in *Frogs* by Aristophanes, when Dionysus descends into Hades in order to retrieve Euripides from the underworld, and finds himself judging over a contest for

L'image, dans sa duplicité, est traversée par deux polarités qui donnent vie à une dialectique entre la vie et la mort, la fertilité et le dépérissement, la joie et la douleur, la légèreté et la catastrophe¹². Chaque partie de la mosaïque se coordonne

the seat of 'Best Tragic Poet' at the dinner table of Pluto. When describing the account of Menippus' encounter with the dead, Lucian takes advantage of the situation in order to use many cynical proverbs comparing the human condition to stage life: human life is a spectacle, fate assigns the participants with different costumes – all varieties must participate in the play, one is king while the other one a slave, one is handsome, the other a hunchback. The participants usually change characters before the end, and when it arrives all take off their garments, dispense with their characters alongside their bodies, and return to their original condition. The same is known from the theatre, the tragic actor portrays a variety of famous personalities, but when the play is over he removes his costume and returns to his state as a miserable creature – such is the condition of the human race. These ideas regarding the parallelism between human life and the stage also appear in visual art. For example, silver cups from the Boscoreale Treasure depicting animated skeletons revelling in a banquet alongside tragic theatre masks. The inscriptions distributed around the cups repeat different *carpe diem* themed proverbs, and identify some of the skeletons as well-known poets and philosophers, such as the Greek tragic poet Moschion of Athens, famously quoted as saying that life is nothing but a play. The theatre masks in the Vatican *asàrotos òikos* mosaic continue this tradition, and serve as yet another layer of the wider *carpe diem* theme found in this mosaic.», *The asàrotos òikos mosaic as an elite status symbol*, Ehud Fathy 12. *ibid.* «This approach was not only limited to verbal discourse, but was also put into practice amongst the higher classes. In Alexandria, Cleopatra and Antony formed the secret society of 'Inimitable Livers' (Ἀμμιτόβιοι), dedicated to hedonism, if not debauchery, spending their time dining luxuriously amongst a small number of guests – 12 in total, in accordance with Greek tradition (and possibly also associated with the cult of Dionysian Mysteries). It was the very imminence of death which added urgency to their enjoyment. Cleopatra and Antony later dissolved this society and founded another, of the same daintiness, luxury and

élégamment pour exprimer un seul concept, comme dans un hendiadys, figure de la duplicité par excellence.

La maison ne peut pas être balayée, car ces têtes de crevettes entamées, ces feuilles mortes, ces déchets nous rappellent quelque chose qui nous dépasse et terrorise, et qui, peut-être, est la raison plus secrète et profonde de ces banquets, de ces rires et de ces fêtes qui donnent du sens à nos vies terrestres.

Cependant, cette représentation soulève une problématique :

la libation proposée par la mosaïque est symbolique. Cela voudrait dire que ces dieux souterrains se contentent d'un sacrifice sous la forme de l'image, d'un trompe l'œil qui ne nourrit pas l'estomac mais les yeux. Ils acceptent ces images en tant que substitution esthétique d'une nourriture qui est garantie d'un équilibre entre le monde de vivants et le monde de morts. Les dieux des enfers ne doivent jamais être laissés dans la famine, ni dans la réclamation ; leur appétit pourrait se déverser dans notre monde et le détruire. La production artistique et les jeux esthétiques remplissent les ventres des dieux, en désactivant leur potentialité destructrice et obligeant les artistes ou les fabricants des images à une *oikonomia* et à une rigueur de l'image.

Cette typologie d'image nous propose une *oikonomia* du reste et un art de la mesure de ce que nous offrons aux structures qui soutiennent notre monde. Chaque miette, chaque débris, chaque déchet à sa place dans le monde et exerce une fonction plus importante que l'on pense pour garder un équilibre.

extravagance, which they named the society of 'Partners in Death' (Συναποθανούμενοι), for their friends enrolled themselves as those who would die together, and passed the time banqueting delightfully, whilst Cleopatra was testing the effects of all sorts of deadly poisons, until she discovered that the bite of the asp alone induced a sleepy torpor and sinking, with no spasm or groan.»

Alors, pourquoi cette représentation du monde gréco-romain, ne pourrait pas devenir pour nous contemporains une invitation à la mesure de ce que nous produisons et déversons dans le sol? Notre production d'images est démesurée et nous ne faisons plus attention à ce qu'on jette ou à ce qu'on laisse derrière. Le sol est rempli et nos déchets s'entassent sur nos déchets. Les dieux des enfers – s'ils résident encore sous nos pieds – font face à une alimentation sauvage et sont proche à l'indigestion, voire l'explosion; ils nous demandent une gestion de la donnée, avant d'être submergés comme une immense déchetterie infernale qui ne peut que s'effondrer et se déverser dans notre monde, en retournant à nous comme un double terrifiant, tel un revenant du monde des morts ou tel un spectre qui vient hanter notre présent.

Aujourd'hui, le Minotaure qui séjourne au centre du labyrinthe – dans un mythe plus antique le labyrinthe est une image spéculaire d'un monde souterrain, dont la reine infère demande du miel pour apaiser sa faim¹³ – n'a plus besoin de jeunes athéniens et athéniennes pour désamorcer son pouvoir destructeur, mais il a besoin d'images. Ce Minotaure se contenterait des représentations, comme le celui du récit de Dürrenmatt qui se nourrit, solitaire et magnifique, dans son labyrinthe de miroirs, de ses innombrables doubles¹⁴.

Peut-être, cette mosaïque qui vient à nous, pourrait nous ouvrir à une réflexion sur la production d'images, sur sa gestion insensée et sur ce qu'il en reste. Car aujourd'hui, nous ne devons pas craindre de se faire phagocyter par des dieux, mais pour un excès d'images dont on ne sait plus quoi faire.

×

×

En mars 2020, au tout début de la pandémie de la Covid-19 au Liban, une femme déclare avoir eu en rêve une vision de saint Charbel, moine maronite du XIX^e siècle, figure emblématique de la piété populaire libanaise, de renommée internationale, à qui l'on prête de nombreux miracles de guérison. Selon son récit, le saint lui aurait demandé de prélever de la terre sur son caveau à Annaya, de la faire bouillir, de la distiller, et de la distribuer dans des bouteilles à un centre hospitalier à Beyrouth qui accueillait les premiers patients atteints de ce virus, assurant que le liquide ainsi obtenu les guérirait.

En quelques jours, un message vocal relatant la vision est diffusé en masse sur WhatsApp et se propage dans tout le pays, suscitant un afflux de fidèles vers le couvent pour collecter la terre bénite et pour protéger les leurs.

×

×

Cette terre devient elle aussi signe d'un échange entre les mondes. Un résidu qui assure une circulation entre le vivant et le mort, entre ce qui consomme, ce qui est consommé, et ce qui y résiste¹.

13. cfr. *Nel labirinto*, Karoly KERENYI, Bollati Boringhieri, 2016.

14. *La Ballade du Minotaure ou Minotaure (Minotaurus)*, Friedrich DÜRRENMATT, Paris, 1989.

1. «des lumières inexpliquées, jugées surnaturelles par la population, s'étaient montrées quatre mois durant après sa mort, ce qui avait finalement conduit à la réouverture du caveau, dont le corps du saint avait été retiré, incorrompu, pour être déposé dans un cercueil à l'intérieur du couvent»

Elle est transfigurée.

Dans l'*asarotos oikos*, les déchets des vivants nourrissent l'au-delà; ici, c'est la terre, en contact avec les restes du saint qui devient remède et protection pour les vivants. Dans les deux cas, c'est la matière qui assure la continuité entre la vie et la mort. Ici, on retrouve le sacré non dans la pureté, mais dans la persistance – dans ce qui colle, dans ce qui résiste au balayage, dans ce qui reste au sol après le départ des corps.

02

Daniel SPOERRI, *La Faim du Cnac*, 1976

×

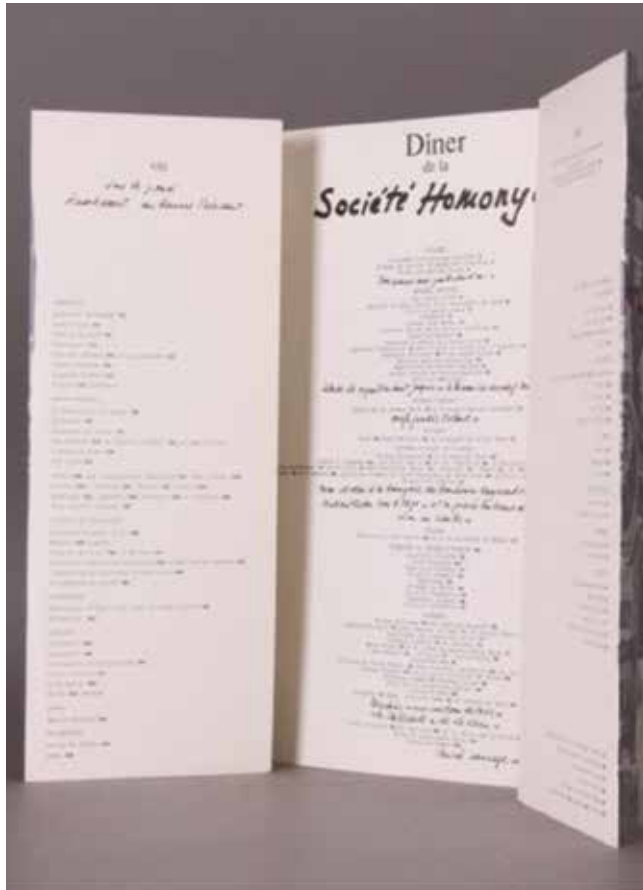
Édition du menu du banquet donné par Daniel Spoerri pour 350 convives, à Paris, pour célébrer la fin des activités du Centre National d'Art Contemporain (C.N.A.C), le 2 juin 1976.

Édition papier, dépliant 40x30cm (40x90cm déplié), une brochure de 12p., 40x14,5cm insérée dans le premier rabat, une feuille 4,5x20,5cm fixée dans le second rabat, couverture et dos illustrés,

×

[Collection particulière]





×

Le dîner de Monsieur George

Menu dépliant avec deux volets intérieurs dont un contenant un livret de huit pages.

Taille ouvert : 40 x 90 cm

Taille fermé : 40 x 30 cm

Restitution de l'ensemble des plats consommés entre le 12 mars et le 10 octobre 2025, répartie sur une douzaine de séances de travail pour la préparation de l'exposition *Vues & données III*, la traduction du *Banquet* de Platon ainsi que la création du *Banquet LXI Sumpotion*. Cette restitution est augmentée d'un livret comportant une centaine de notes sur le menu.

Avec la participation de Aure Baucher, Francesco Canova, Léa Devenelle, Guillaume Fustec & Fabien Vallos.

×

Édition pour l'exposition *Vues & données III* à l'ENSP Arles (trois exemplaires numérotés et signés).

Notes pour le menu

par
Atre Beaucher
Francisco Canova
Lila Devienne
Guillaume Fustec
Fabien Vallos
et Lucas Vernet

Le Dîner de Monsieur George

PREMIER SERVICE

Vin blanc de France A, légumes de saison B, amuse-bouche C
Dessert D, entrée E, poisson F, viande G, légumes H, fromage I, dessert J
Bouillon de légumes K, à volonté

Boisson L

DEUXIÈME SERVICE

Entrée M, légumes N, poisson O, viande P, légumes Q, fromage R, dessert S
Bouillon de légumes T, à volonté
Entrée U, légumes V, poisson W, viande X, légumes Y, fromage Z, dessert AA
Bouillon de légumes AB, à volonté

TROISIÈME SERVICE

Entrée AC, légumes AD, poisson AE, viande AF, légumes AG, fromage AH, dessert AI
Bouillon de légumes AJ, à volonté
Entrée AK, légumes AL, poisson AM, viande AN, légumes AO, fromage AP, dessert AQ
Bouillon de légumes AR, à volonté

QUATRIÈME SERVICE

Entrée AS, légumes AT, poisson AU, viande AV, légumes AW, fromage AX, dessert AY
Bouillon de légumes AZ, à volonté
Entrée BA, légumes BB, poisson BC, viande BD, légumes BE, fromage BF, dessert BG
Bouillon de légumes BH, à volonté

CINQUIÈME SERVICE

Entrée BI, légumes BJ, poisson BK, viande BL, légumes BM, fromage BN, dessert BO
Bouillon de légumes BP, à volonté
Entrée BR, légumes BR, poisson BR, viande BR, légumes BR, fromage BR, dessert BR
Bouillon de légumes BR, à volonté

SIXIÈME SERVICE

Entrée BS, légumes BT, poisson BU, viande BV, légumes BV, fromage BV, dessert BV
Bouillon de légumes BV, à volonté
Entrée BU, légumes BU, poisson BU, viande BU, légumes BU, fromage BU, dessert BU
Bouillon de légumes BU, à volonté

SEPTIÈME SERVICE

Entrée BU, légumes BU, poisson BU, viande BU, légumes BU, fromage BU, dessert BU
Bouillon de légumes BU, à volonté
Entrée BU, légumes BU, poisson BU, viande BU, légumes BU, fromage BU, dessert BU
Bouillon de légumes BU, à volonté

HUITIÈME SERVICE

Entrée BU, légumes BU, poisson BU, viande BU, légumes BU, fromage BU, dessert BU
Bouillon de légumes BU, à volonté
Entrée BU, légumes BU, poisson BU, viande BU, légumes BU, fromage BU, dessert BU
Bouillon de légumes BU, à volonté

NEUVIÈME SERVICE

Entrée BU, légumes BU, poisson BU, viande BU, légumes BU, fromage BU, dessert BU
Bouillon de légumes BU, à volonté
Entrée BU, légumes BU, poisson BU, viande BU, légumes BU, fromage BU, dessert BU
Bouillon de légumes BU, à volonté

Daniel SPOERRI, *Tableau Piège*
(multiple), 1973

x

x

Édition en multiple d'un
Tableau Piège de 1973 de
Daniel Spoerri (1930-2024).

Édition papier, dépliant,
collage pop-up, 58x58x17cm,
signé et numéroté 363/600,
1973.

[Collection particulière]

x

x

×

×

Daniel Spoerri (né en 1930 en Roumanie - mort en 2024) s'inscrit dans les avant-gardes européennes de l'après seconde guerre mondiale, aux côtés des Nouveaux Réalistes (Klein, Arman, César, Tinguely, etc.). Ces artistes cherchent à réintroduire la réalité dans l'art, en opposition à une quête du réel et en opposition à l'abstraction dominante des années 1950. L'énoncé conceptuel de ce mouvement est de faire coïncider art et vie.

En 1960, Spoerri invente les *Tableaux-pièges* : des fragments de réalité – restes de repas, objets du quotidien – fixés tels quels sur une surface, puis accrochés au mur à la verticale, transformant un événement du vivant en dispositif artistique, sans que cela le transforme en représentation, puisqu'il n'y a pas de *mimésis*, mais seulement une fixation de restes. Spoerri écrit : « Ce qui m'intéresse, c'est le hasard fixé, le hasard devenu mémoire », « Je ne crée rien, je ramasse, je fixe »¹.

×

×

Qu'est-ce qu'un Tableau-piège ? Cela consiste à piéger un instant de la réalité (comme événement) : une table après un repas, un bureau en désordre, un plateau de petit-déjeuner. Spoerri y colle chaque élément à la colle forte avant de redresser l'ensemble. Ainsi, le regard

1. Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, Éditions Galerie Lawrence, 1962.

horizontal du vécu devient regard vertical du spectateur. Le titre de l'œuvre précise souvent le contexte : *Le Déjeuner de Kichka*, 1960, *Tableau-piège n°47*, 2 novembre 1968, etc. L'anecdotique devient objet de contemplation.

Les *Tableaux-pièges* prolongent et détournent plusieurs traditions artistiques : s'abord, celle de la nature morte comme chez Chardin ou Cézanne. Spoerri capture les traces de la consommation, mais ici sans idéalisation ni composition. Ensuite, celle du collage cubiste et du *ready-made* duchampien : il ne représente plus les objets, il les présente. L'art ne se situe plus dans la fabrication, mais dans le choix et le geste de fixation. Ou encore, celle du *pop art*, comme Warhol, il interroge la société de consommation, mais dans un registre intimiste et critique, loin du publicitaire. Et enfin, celle du réalisme en pensant les objets et les gestes du quotidien (de Carrache à Courbet).

Les *Tableaux-pièges* sont une trace figée d'un instant révolu. Le geste de Spoerri fige le hasard – les miettes, les verres renversés, les papiers froissés – comme une empreinte de vie. Cette fixation du présent évoque une métaphysique du reste et du résidu : ce qui reste après la fête, ce qui demeure du vivant une fois le mouvement arrêté. En cela, Spoerri rejoint une réflexion existentielle : sommes-nous capables de sauver le banal de l'oubli par l'art ? Les *Tableaux-pièges* sont aussi une critique implicite de la société de consommation. Les reliefs de repas, les objets manufacturés, les emballages de produits sont les vestiges d'une économie du gaspillage. Spoerri ne sublime pas ces déchets : il les expose, littéralement, comme des reliques de la vie moderne. En montrant ce que l'on jette, il révèle le refoulé du capitalisme : ce que l'art traditionnel évitait soigneusement de représenter.

Accrocher une table au mur, c'est aussi déplacer notre position de spectateur. Le regard n'est plus celui d'un convive mais celui d'un observateur extérieur, presque archéologique. Le tableau devient un miroir de nos gestes : manger, boire, consommer, laisser des traces. Spoerri piège notre quotidien, mais aussi notre regard : ce que nous croyions familier devient soudain étrange, figé, silencieux, archéologique, muséal. Le banal devient objet de mémoire et de contemplation.

Les *Tableaux-pièges* de Daniel Spoerri constituent une méditation sur la vie ordinaire, le temps suspendu, la latence des images et le statut de l'objet dans l'art. Entre poésie du déchet, ironie du quotidien et philosophie du reste, Spoerri transforme le repas en relique, la table en monument, le banal en œuvre. En piégeant la réalité, Spoerri nous rappelle que l'art ne consiste peut-être pas à inventer des mondes, ni à sauver le nôtre de l'oubli, mais plutôt à interroger nos gestes et leurs conditions matérielles. Cela permet de penser la condition *synécdochique* de tout geste, de toute image, comme si l'œuvre de Spoerri était bien l'image de l'état restant du monde.

ANONYME, *Plat à poisson*, IV^e AEC

×

- ×
- On trouve de nombreux modèles de ce plat avec des représentations de poissons et de poulpes. Ici il s'agit d'une assiette à glaçure noire avec un creux au centre pour la sauce.

Assiette dite «à poisson»,
céramique noire glaçurée, sans
motif, 16x3,8 cm, IV^e AEC, Grèce,
Attique.

[Collection particulière]

×

×

×

×

L'image comme vivabilité

Nous présentons, à dessein, une remarquable céramique grecque du IV^e siècle AEC, un plat dit «à poissons». On en trouve souvent avec des représentations – figures rouges – de poissons, de poulpes, de crustacés. Ici, exceptionnellement, pas de figures, une glaçure noire, une faible inclinaison du bassin et un creux au centre, sans doute pour y mettre la sauce, sans doute pour y garder le *garum* précieux.

Ce plat à poissons sans image nous sert alors de prétexte à théoriser que les représentations sur la vaisselle indiquent non seulement une relation à l'aliment, mais plus encore quelque chose sur nos conditions de vie et sur nos pratiques collectives¹. Ici l'objet est un fond noir, comme une toile baroque, qui attend l'image. On peut entrer dans l'exposition par ce support sans image. Ici l'objet est un fond noir, comme l'écran noir, qui attend l'image. On peut imaginer sur le

×

×

disque de cette assiettes, comme sur les flans des kylix que se déploie une scène proto-cinématographique comme un phénakistiscope. Et ces images, loin d'être trompeuses, sont des manière d'observer et de comprendre les modalités d'existence des Grecs, leurs *diaita*. Il faut alors parler de diètescope, sorte de disposition pour faire voir et observer

1. Nous devons une grande partie de ce travail à : François Lissarrague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan Éditions, 1999.



les modalités d'existence. Il faut imaginer toute la céramique grecque comme un dispositif de jeu et comme de saisir leurs modes d'existences. Et particulièrement ceux des banquets, des moments de convivialité et de commun.

L'observation méticuleuse de la céramique grecque des V^e et des IV^e montre une manière très singulière de penser l'alimentation. L'hypothèse de Francesco Canova² est que durant plus de cinq siècles (du XI^e au XVI^e) on ne représente aucune bouche qui mange. L'alimentation et l'ingestion n'entrent pas dans le plan de la représentation. Notre hypothèse, à l'inverse, consistera à montrer que la peinture grecque de céramique ne cesse de montrer des problématiques d'ingestion et de pénétration des corps. La céramique grecque montre une incroyable fluidité dans la représentation des corps, de l'alimentation et de l'ivresse. Parce qu'ici ce qui se représente n'est pas une projection vers le métaphysique, mais est un jeu à partir de l'expérience. L'image grecque est alors une expérience.

×

×

05

ANONYME, 3 assiettes
révolutionnaires, XVIII^e

×

Trois assiettes dites
«révolutionnaires» du XVIII^e
siècle : la première avec
«*W l'agriculture*» (Vive
l'agriculture), la deuxième avec
«*je suis las de les porter*»
(l'aristocratie et le clergé) et
la troisième avec un rébus (il
faut céder ou il faut s'aider).

Assiettes en faïence de Nevers,
polychrome, 23, 23,5 et 22,5 cm.

[collection particulière]

×

2. Voir les commentaires 33 & 34, p. 233 *sp.*

Commentaire 009 - A. BAUCHER
(texte)

Commentaire 010 - L. VERNET
(texte)

×

×

Commentaire 009 - Aure BAUCHER

×

Assiettes révolutionnaires
XVIII^e siècle, Nevers

La faïence révolutionnaire est celle produite de 1789 à 1794 et dont le décor reprend les emblèmes et les événements de la Révolution française. Ces trois assiettes sont issues de fabriques situées à Nevers, un des principaux lieux de production de faïence en France au XVII^e et XVIII^e siècle.

Ces assiettes permettent de raconter à leur façon les faits de la Révolution française et sont un moyen de diffusion des nouvelles idées de l'époque. Les dessins permettaient de rendre les messages accessibles à tout ceux qui ne savaient pas lire. Elles sont un art populaire qui témoigne de l'essor de la classe moyenne, composée de la bourgeoisie et des couches aisées de la paysannerie.

Sur un certain nombre d'assiettes sont représentés les symboles des trois ordres : la crosse représente le clergé, l'épée la noblesse et la bêche le tiers-état - qui désigne l'ensemble des hommes libres ne faisant pas partie des deux ordres privilégiés. La bêche est toujours représentée comme soutenant les deux autres éléments, en référence au rôle et à la fatigue du tiers-état qui devait soutenir le reste de la société à cette époque. Les trois ordres sont aussi représentés sous formes de caricatures humaines reconnaissables à leurs attributs.

Vive la nation. Vive la liberté. Vive l'agriculture. Vive la nation. Vive la liberté. Vive l'agriculture. Vive la nation. Vive la liberté. Vive l'agriculture.

La figure du paysan
est omniprésente sur les
faïences révolutionnaires. Elle est
le symbole du tiers-état même s'il
n'est pas constitué exclusivement de
paysans. On célèbre l'importance de
l'agriculture et de tous ceux qui s'y
consacrent. Le W est souvent utilisé
comme abréviation du mot vive. Vive
la liberté, vive la nation et vive
l'agriculture sont les phrases
les plus reprises.

W Agriculture

[illegible]

Le mot

lassitude vient du latin *lassitudo*

qui désigne une grande fatigue. Le mot

fatigue lui, est issu du terme latin *fatigare*, dont le sens

premier pourrait être « faire crever un animal ». Au fil du

temps, son sens se serait modifié pour arriver à celui que nous

connaissons aujourd'hui.

qui jouissent des

épuisé. Le fait de pouvoir

l'atout des puissants ainsi que

infatigable, sans failles. La fatigue

subissent, de les maintenir dans

fatigue extrême donne lieu chez

ou à des dépressions, on parle

à un problème psychiatrique,

parler des personnes

drogue. Burn trouverait son

de vieux romans *humains*

vicca horrors *Oreina*

p-indo-europeen

pourrait partag

français.

porter et supporter ceux

privilèges, le tiers-état s'est

↳ fatiguer les autres est

pouvoir apparaître

oyen de contrôler ceux qui la

certain apathie. Quand la

ouvriers à des crises de nerf

turn-out. Avant d'être associé

me *burnout* était utilisé pour

ées par l'utilisation de la

ns le vieil anglais *himen*

e jeu de la racine

On 11

Or, l'origine que

e brûler en

Le dos de mon père confirme
La grande illusion du progrès
Ainsi que tous les dos fracassés
De tous les pères jusqu'à Adam
Le temps pour penser a été dérobé
Et celui pour produire corrompu
Ne reste ainsi que les vertèbres écrasées
Et la violence infinie d'un froid constat »

Il faut toujours se préparer à perdre,
Ludovic Villard,
Le Castor Astral, 2022, p.90

ANONYME, *Moules*, XVIII-XX^e

- × Vitrine constituée de 5 moules
 - moule à *Lamala* en forme d'agneau, terre cuite vernissée, Alsace, XX^e
 - 5 moules à glace (en forme de fruits et de légumes), étain, France, XIX^e
 - moule à *prospores* (pain béni) en bois, Crète, XIX^e
 - 2 moules à *springerle* en forme de berceaux et d'arabesques, cire, Allemagne, XVIII^e
 - moule à *speculos* en bois de hêtre, Dinan, Belgique, XIX^e

[collection particulière]

×

Commentaire 011 - L. DEVENELLE
(texte)

Commentaire 012 - L. DEVENELLE
(sculpture)

×

×

×

×



×



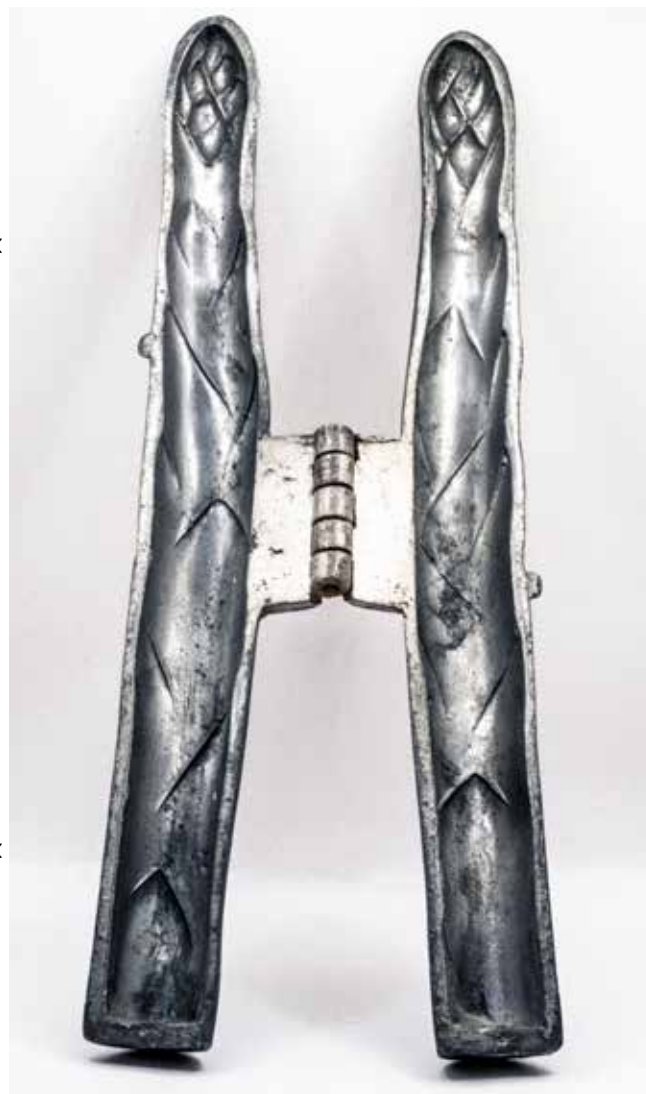
×





×

×





x

x

x

x







×

×

Commentaire 011 - Léa DEVENELLE

×

Moule à *Lamala* en forme d'agneau, terre cuite vernissée, Alsace, XX^e

L'*Osterlammele*, aussi appelé *Oschterlammele*, *Lamele* ou *Lammele* (prononcé «lamala»), est un petit agneau de Pâques en gâteau, traditionnel en Alsace. Symbole de l'agneau pascal, qui représente aussi le Christ sacrifié. Dans certaines versions, on ajoute même de la confiture rouge pour évoquer le sang.

Cinq moules à glace (en forme de fruits et de légumes), étain, France XIX^e

Les moules à glace en étain du XIX^e siècle étaient utilisés en France pour façonner des glaces, sorbets ou chocolats en leur donnant une forme de fruits, de légumes, animaux parfois même de fromages, dans un but décoratif. Faits d'étain alimentaire, souvent en deux morceaux et articulés, ils montrent l'intérêt esthétique, le désir de tromper l'œil, et la mise en scène des desserts.

×

Moule à *prosphores* (pain béni), bois, Crète, XIX^e

Un prosphore est un petit pain d'offrande utilisé dans la liturgie chrétienne orthodoxe.

Il est préparé avec de la farine, de l'eau, de la levure et du sel, puis marqué à l'aide d'un moule à *prosphore*. Ce

moule (ou sceau à *prosphore*) est en bois ou parfois en métal, pour imprimer le motif religieux sur le pain. Pendant la messe, le pain consacré sert à préparer l'Eucharistie, représentant le corps du Christ.

Deux moules à *springerle* en forme de berceau et d'arabesque, cire, Allemagne, XVIII^e

Un *Springerle* est un petit biscuit originaire d'Allemagne du Sud et d'Alsace, depuis le XIV^e siècle. Il est fait à base de farine, sucre, œufs et anis, et sa particularité vient du motif en bas relief imprimé à sa surface à l'aide d'un moule ou rouleau sculpté. Ces moules, généralement en bois (poirier, hêtre ou érable), portent des images religieuses, florales, animales ou domestiques, souvent très détaillées. Après l'impression, le biscuit sèche pour garder le dessin net, puis il est cuit lentement pour rester blanc, dur à l'extérieur et tendre à l'intérieur.

Moule à *speculoos* en bois de hêtre, Dinan, Belgique, XIX^e

Le *speculoos* (ou *speculaas* en néerlandais) est un biscuit traditionnel du Nord de la France, de Belgique et des Pays-Bas, souvent préparé pour la Saint-Nicolas.

Il est fait de farine, sucre brun, beurre et épices (cannelle, girofle, muscade, gingembre). Sa surface porte un motif en bas relief, obtenu grâce à un moule en bois sculpté représentant Saint-Nicolas, ou d'autres personnages et/ou animaux.

Son étymologie vient du latin *species*, dérivé de *specio*, qui signifie «voir», «la vue» ou «le regard». Autrefois les épices valaient le prix de l'or. C'est pourquoi les *speculoos* portent ce nom : ils donnent à voir la richesse de celui qui offrait ce biscuit rempli d'épices, et renvoient à la même racine que «espèce» ou «spectacle», tous liés à l'idée du regard et de la vision.

COMMENTAIRE

Le moulage est l'une des techniques de sculpture qui permet une représentation en volume. Contrairement à la taille directe, où l'on enlève de la matière pour révéler une forme, le moulage fonctionne par empreinte : on crée un creux, un négatif, destiné à accueillir une matière fluide. Ce creux est
× ce qu'on appelle le moule. Une fois rempli, on obtient un volume, formellement défini, fidèle au modèle initial. La particularité est que l'image n'est plus plate mais en trois dimensions, ce qui provoque une illusion encore plus forte car on peut prendre cette copie du réel, la toucher, la manger.

Dans l'histoire de l'art, le moulage et la création de moules sont récurrents, ils sont également présents dans la cuisine, d'abord pour des raisons techniques liées à la réalisation des recettes, mais aussi pour des raisons décoratives et esthétiques. Par exemple, les moules à glace en étain ayant la forme de fruits et de légumes, permettent de créer des trompe-l'œil destinés à modifier la perception du spectateur grâce à une illusion visuelle fondée sur la tromperie des sens.

On retrouve ici une grande problématique de l'art : la *mimésis*. Pour vulgariser, cela signifie l'imitation, la représentation. Depuis l'Antiquité, les êtres humains cherchent à représenter le réel de la manière la plus réaliste possible. On peut penser à la célèbre anecdote des raisins de Zeuxis ,
× qui illustre le plaisir et l'amusement que nous éprouvons face aux jeux de tromperie, ainsi que la fascination pour les moyens techniques permettant d'atteindre de tels résultats.

Le moule, en tant qu'ustensile de cuisine, utilise ces mêmes techniques de moulage à des fins de représentation et le fait que l'objet créé est destiné à être ingéré lui ajoute une dimension symbolique. La nourriture, en tant qu'image, porte

une forme qui, à travers l'acte de manger, entre dans le corps. On avale littéralement la représentation dans tout ce qu'elle symbolise. On ingère ainsi une matière, mais aussi une idée, en incorporant la forme et tout ce qu'elle signifie.

Prenons l'exemple du *Lamala* : avec 60 g de farine tamisée type 45, 90 g de sucre semoule, 1 sachet de sucre vanillé, le zeste d'un demi-citron, 30 g de fécule de maïs, 3 blancs d'œufs, 4 jaunes d'œufs, 30 g de beurre fondu et 1 pincée de sel, on obtient ainsi un gâteau en forme d'agneau, mais surtout la représentation symbolique de l'agneau pascal, image du Christ sacrifié. Dans certaines versions, on ajoute même de la confiture de cerise ou de fraise pour évoquer le sang.

Pour l'Église orthodoxe, il s'agit du *prosphore*, un pain préparé avec de la farine, de l'eau, de la levure et du sel, puis marqué à l'aide d'un moule à *prosphore*. Ce moule (ou sceau à *prosphore*), en bois ou parfois en métal, sert à imprimer un motif religieux sur le pain. Lors de la messe, le pain ainsi consacré est utilisé pour l'Eucharistie, où il représente le corps du Christ.

L'utilisation de moules à prosphore permet une production abondante, accessible à tous les fidèles. L'un de leurs principaux avantages réside dans leur capacité de reproduction en grand nombre. C'est un phénomène visible dès l'Antiquité, par exemple, la popularité des Tanagras a été rendue possible grâce à l'emploi de moules bivalves, qui ont permis une fabrication massive et une diffusion étendue. Le moule est avant tout un outil de reproduction : il permet de créer plusieurs exemplaires identiques à partir d'un modèle unique, rendant ainsi possible la production en série. C'est un formidable moyen de diffusion. Il permet de répandre une image, un symbole ou un geste, de faire circuler des formes et des idées, et de les rendre visibles.

Ce qui me renvoie à la question de la reproductibilité. Walter Benjamin, dans son essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* analyse l'impact de la reproduction sur l'œuvre d'art. Il explique le fait que depuis l'antiquité les œuvres sont reproduites, il donne l'exemple des pièces de monnaies, l'imprimerie, etc. Benjamin met l'accent sur le fait que les avancées techniques, notamment la photographie qui peut être reproduite à l'infini, fait perdre son *aura* à l'œuvre, c'est-à-dire son unicité, son authenticité et sa présence, son lien avec le sacré mais la reproductibilité donne à l'œuvre une puissance de diffusion bien plus grande que celle de l'objet unique. Comme les Tanagras produites en série, que l'on retrouvait dans de nombreux foyers, de même que des biscuits *Springerle* ou des *Lamala*.

La production en série de sculptures culinaires présente une particularité : elles sont destinées à être consommées, donc à disparaître. Elles jouent ainsi sur un double usage : nourrir le corps tout en provoquant un effet esthétique et symbolique.

La question de l'*aura* et de la symbolique, de la production en série, de la consommation me renvoie à l'exposition *Chocolate Factory* de Paul McCarthy, présentée à la Monnaie de Paris du 25 octobre 2014 au 4 janvier 2015.

Les spectateurs étaient immergés dans une forêt de sapins de Noël gonflables, dont la forme simplifiée pouvait laisser penser à des *sextoys*. Puis en continuant ils se retrouvaient face à une chocolaterie, avec des ouvriers en pleine production de figurines en chocolat. Certaines étaient à l'image de la sculpture gonflable *Tree* qui représentent un sapin de Noël mais à une forte ressemblance avec les *sextoys* anaux, communément appelés *butt plugs*. D'autres figurines en chocolat représentaient un Santa Claus (le Père Noël) tenant dans ses bras l'un de ces objets. Leur forme peut être

facilement reconnaissable pour les consommateurs de *sextoys* ou de pornographie. Dans ses interviews, Paul McCarthy évoque surtout une parenté formelle avec les sculptures de Brancusi.



Donc à l'intérieur de l'espace d'exposition à la monnaie de Paris, où rappelons-le sont tirés des dizaines à des centaines de millions d'exemplaires de pièces de monnaies, les spectateurs se retrouvent face à une production d'œuvres d'art en série, consommables et périssables. McCarthy dit que c'est pour lui une façon de « moquer cette sur-fabrication et surconsommation dans lesquelles s'est aujourd'hui engouffré le monde de l'art ». Près de 300 chocolats étaient produits chaque jour durant toute la durée de l'exposition. Les sculptures comestibles s'accumulaient peu à peu pour former une montagne, d'autres étaient entreposées sur des étagères mises en boîte et vendues à 42 euros l'unité dans la boutique de la Monnaie de Paris.

×

×

Commentaire 012 - Léa DEVENELLE

Actéon (fragment), Chocolat, gants en latex sous vide, dimensions variables, 2025.

Crédit photo : Grégoire d'Ablon

Actéon¹, jeune chasseur de la mythologie grecque, formé à l'art de la cynégétique par Chiron le centaure, se perd un jour de chasse. Il se trouve face à une scène interdite : Diane chasserresse au bain avec ses nymphes. Cependant, il est absolument défendu de voir la déesse nue. Pour le punir de sa faute, elle métamorphose² Actéon en cerf qui, par cet acte, est bloqué à l'intérieur du corps du cervidé, sans parole. Il est tellement étranger à lui-même, que ses chiens ne le reconnaissent pas. Il est alors pourchassé et dévoré par sa propre meute.

Les métamorphoses peuvent être rapprochées au geste de la sculpture, prendre une matière et en changer la forme par différents moyens techniques. Par cette punition, Diane provoque des changements d'états physiques, des modifications du corps d'Actéon.

×

Cette sculpture représentant Actéon est formée de chocolat industriel subissant une nouvelle transformation, le chocolat étant une matière malléable qui change de forme en

1. Livre trois des *Métamorphoses* d'Ovide. Actéon, métamorphosé en cerf par Diane (vers 138-252).

2. Changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. CNRTL

fonction de la chaleur. C'est aussi un aliment de gourmandise. Le chocolat contient des endorphines, hormone du bonheur, son ingestion diffuse une sensation de plaisir et peut venir combler un désir, une pulsion³. Celle-ci peut faire écho à la pulsion scopique⁴, ce désir de voir l'autre, comme Actéon qui observe Diane au bain.

Les visiteurs sont invités à assouvir ce désir en mangeant cette sculpture. En mâchant et digérant le chocolat, ils en changent l'état, mais aussi le leur par la symbolique du mythe.

Tentative de rejouer la métamorphose par la sculpture.



3. Force à la limite de l'organique et du psychique qui pousse le sujet à accomplir une action dans le but de résoudre une tension venant de l'organisme. Larousse

4. Notion Freudienne. La pulsion scopique, c'est le désir de voir, le plaisir qu'on ressent en regardant quelqu'un d'autre. C'est une envie souvent inconsciente, liée à la curiosité, au désir ou à l'attirance visuelle et ou sexuelle. (Voyeurisme)

07

Fabien VALLOS, *tableau-table #4*, 2023

La série des 5 *tableaux-tables* (format 120x60 chaque) a été réalisée avec l'artiste Dieudonné Cartier. Ces 5 grands cadres rassemblent l'ensemble des éditions des banquets réalisés de 2007 à 2023. Chaque cadre peut se poser, s'accrocher ou encore se transformer en une table pour manger à six convives.

tableau-table #4, bois, verre, éditions, 2023.

[collection particulière]

×

×

(sur la mémoire et le récit)

Le 16 février 1979, Hervé Fischer réalise une performance au Centre Pompidou annonçant la fin de l'histoire de l'art. Près de dix ans plus tard, Hans Belting donne une conférence à l'université de Munich, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, une question, en suspens : est-ce que l'histoire de l'art est terminée ?

×

×

Lorsque, pour l'écriture d'un mémoire, Caroline Bernard me conseille la plongée dans la pensée d'un de ses amis artiste et théoricien, je ne sais dans quoi je m'embarque. Elle m'invite à l'écoute d'une de ses œuvres, une émission de radio dans laquelle est convoqué un entretien avec ce dernier : elle voit juste, l'homme parle de philosophie et d'histoire de la philosophie, ses idées de soins, de prises de soins et d'équilibre face au monde se révèlent essentielles dans la recherche balbutiante qui émerge sous mes doigts. Quelques mois plus tard, elle me parle d'une nouvelle œuvre, qu'elle compte produire au Centre de la photographie de Genève et qui se clôturera par un banquet.

25 juin 2019. Je m'installe à table, à ma gauche le philosophe en question. Devant moi, figues, fromages, melons,

une procession de produits des environs. Le philosophe se lève, nous explique que ce banquet, c'est loin d'être son premier banquet, et que nous avons devant nous un choix : prendre ce banquet comme un banquet ou prendre toute cette situation, tout ce qui entoure ce banquet comme une œuvre. Manger ce qu'il y a devant nous et repartir comme nous sommes venus, ou consommer autant ces ingrédients que l'expérience, de l'ici et du maintenant. Je lève un sourcil. Un banquet, × comme œuvre? S'il y a de l'art, ça devrait être dans le registre du beau.

Alors j'écoute. La seule chose que mes premières années d'adulte m'ont apprise, c'est que mon horizon est bien maigre face à la diversité du monde. Le philosophe est face au directeur du centre d'art, qui le questionne. Pédagogue, il explique, propose des alliances, des mariages entre chacun des produits. J'essaie le premier, le second. Aux côtés de mes services, un feuillet. Au recto, *Le Banquet d'Abraham* de Christoffel van Sichem. La gravure de 1546 sert d'exergue à une réflexion dense, au verso. Je m'y plonge d'ahan.

Ce monde, en grec *kosmos*, pourrait être décrit par nos yeux de modernes comme la relation entre le réel et la réalité. Un antique le formulerait comme la relation entre le vivant et la production. C'est l'espace où advient × la *phusis* – la nature, le phénomène, ou encore plus précisément la capacité de parution, une capacité de parution telle que l'a un bourgeon qui éclot. Il est question de puissance, de changement, de plasticité, de vie. Le verbe qui en découle est, toujours en grec, *phuein*. Pour que le phénomène *phusis* advienne, il doit être perçu, dévoilé, donné et surtout mesuré et ainsi faire partie du *kosmos*.

Ces phénomènes impliquent de fait une perception, une réception, ils impliquent que quelqu'un soit témoin de ce dévoilement. Il s'agit de faire expérience du phénomène. J'ai vu, j'ai entendu, j'ai senti là où, jusqu'à un instant, il n'y avait rien à voir, à entendre ou à sentir. Il y a un dialogue entre le Je et ce réel, cette *phusis* : il y a *kosmos*. Je n'est plus seul parce que Je, face au *phusis* a une place ici et × maintenant dans le *kosmos*. Face à ce réel, au sein de ce *kosmos*, devant ce qui nous est donné il y a la possibilité d'une transformation : comme Adam face à la création nous pouvons nommer, compter, décrire. Nous pouvons, surtout, réaliser ce réel, l'amener à une réalité. Il s'agit alors, par cette production, de transformer le réel en biens, objets et œuvres : en *poièsis*. Chez Aristote, cette *phusis* est le principe interne de mouvement qui, lorsque prolongé, peut devenir *poièsis*.

J'ai très peu parlé ce soir-là. J'ai découvert un monde, une façon de s'y tenir. J'ai découvert des goûts, des plats, des récits, des êtres, des autres. J'ai découvert des possibilités dont je n'aurais espéré l'existence, j'ai découvert des pensées et des complexités.

× Lorsque Fabien Vallos produit un banquet, tout est transformé en aliment, tout est consommé, rien n'est objectivé, rien n'est conservé. Ce qui se conserve n'a lieu que dans les mémoires et les récits.

Haydée Marin et Camille Besson donnent le 8 avril 2025 une conférence aux Beaux-Arts de Dijon. Le duo

y présente le travail mené les quatre dernières années au Café des Glaces, les raisons de leurs choix, ce qui fait un habiter et, surtout, la façon dont, à Tonnerre, perdu au fond de l'Yonne, il est possible de sortir du train, faire quelques mètres et se retrouver entre des miroirs de la fin du XIX^e à contempler des expositions d'art contemporain aussi précises qu'importantes.

La conférence terminée, je me retrouve attablé, pinte à la main. Nous parlons d'art, soulevons la pluralité de scènes, la fin de courants, l'impossibilité d'une avant-garde, la possibilité de liens si vite, si rapide malgré les kilomètres. Instagram et les réseaux ont tout changé. Un artiste parisien peut être plus proche, dans ses formes et ses recherches, d'une plasticienne new-yorkaise que de ses partenaires d'atelier.

«Le télégraphe et le téléphone détruisent le *cosmos*. La pensée mythique et la pensée symbolique, en luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace une zone de contemplation ou de pensée, espace que la communication électrique instantanée anéantit.»¹

Le constat, autour de la table, est contraire. Ces liens, ce manque de distance, permettent une liberté affolante. S'il anéantit, c'est la possibilité de la donnée, de la sauvegarde, de l'archive et de l'historicité. Il est bien dur aujourd'hui de retracer au travers des *likes* et des partages les rhizomes d'inspirations, d'héritages et de dialogues entre les travaux. Autre chose semble émerger.

À Camille d'avancer : «l'histoire de l'art, c'est terminé.»

1. Aby, Warburg, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Macula, 2022, p. 133.

Le commentaire [078] de la première itération de *Vues et données* traitait de l'oubli² : face au constat de crise qu'a amené notre travail sur la donnée, nous pouvions remonter une de ses causes jusqu'à la sursaturation. Notre Occident est arrivé au stade où l'équilibre est rompu, nous avons remplacé l'expérience du monde par un amas de données. Si nous laissons ces données s'écouler dans les flots du temps, passe encore. Mais dans une volonté d'éternité, dans une volonté de défier les temps et l'éternité, notre modernité garde, conserve, archive. C'était là notre conclusion : il nous faudrait faire du tri, il nous faudrait du choix, il nous faudrait nous autoriser à oublier.

Notre relation au temps et à l'histoire est un symptôme de notre relation au monde. La façon dont nous conjugueons passé, présent et futur, la façon dont nous articulons l'expérience et l'attente, la mélancolie et l'espérance ; toutes témoignent de qui nous sommes et des relations que nous pouvons tenir avec ce qui nous entoure. Si nous parlons du temps et de l'historicité, l'allégorie qui, longtemps, a prévalu pour en parler a été celle du fleuve. Une source où commencer, une embouchure par laquelle jeter, et entre les deux le trajet le plus longiligne et direct possible. Les États, jusqu'au XIX^e, voulaient vaincre leurs ennemis, ne pas être qu'un passage de l'histoire, être éternels. Il n'était pas question d'avenirs meilleurs : chacun voulait être et garder l'image de perfection. Ils ont tout fait pour retenir le fleuve et faire des lacs. Le XX^e siècle, lui, a tout fait pour accélérer le temps, a installé des digues, a tout fait pour contrôler et augmenter le débit. Tout corps, à sa

2. Ici reproduit à la page 351, commentaire [61].

vitesse maximale, ne ressent plus la vitesse. Il n'a ressenti que l'accélération nécessaire pour en arriver là : une illusion d'arrêt, en somme. Pour un temps, ensuite, nous nous sommes rendu compte qu'à l'autre bout du monde comme chez le voisin pouvait exister d'autres temporalités que la nôtre. Le fleuve est devenu un delta, où chaque branche a autant de valeur. Aujourd'hui, nous sommes confrontés à une multiplicité telle de points de vue, d'émotions, d'images, de discours – de données, encore – qu'être pris dans le fleuve nous renvoie à un anonymat et à un éphémère. Nous voulons durer, marquer ; nous voulons notre minute de gloire pour notre éternité. Alors nous sortons du fleuve et nous faisons un étang. Chacun le sien. Sans source, sans embouchure. Sans commencement, sans principe. Une mare stagnante qui, au moins, nous valorise et nous protège du fleuve. C'est là tout l'acosmique. Autant de violences qui nous empêchent d'éprouver le temps, et *in fine* de faire l'expérience du monde. «Alors qu'[il] se fissure, on le consolide de fantasmes. On se replie sur des passés anhistoriques, on projette des avenir improbables.»³

Il y a et il y aura, toujours, une crainte du mourir qui se manifeste par une crainte de l'éphémère. La meilleure manière d'être éternel n'est pas de durer sans fin mais d'abroger l'idée même de temporalité. «Si on entend par éternité non la durée infinie, mais l'intemporalité, alors il a la vie éternelle, celui qui vit dans le présent.»⁴ La donnée est une rupture avec l'expérience : pour rendre notre présent éternel, nous le sortons du temps en le

quantifiant et en le transformant. Nous accumulons, alors, toutes ces archives, dans un appel à l'avenir. Là où nous figeons sous terre nos déchets nucléaires en espérant que les générations futures puissent s'en charger, nous figeons dans des armoires, des classeurs et des disques durs nos vies en espérant que les générations futures puissent s'y intéresser.

Notre demain règlera nos crises, demain analysera nos données, demain nous rendra immortels. Demain, demain, toujours demain. Car si demain m'étudie, si demain s'intéresse à moi, si je compte pour demain c'est que j'ai compté aujourd'hui et qu'aujourd'hui compte. C'était là, en soi, la conclusion du commentaire : autorisons-nous à être oubliés, autorisons-nous à oublier hier, laissons de la place à demain.

Est-il si dur d'être oublié ? Est-ce tant nécessaire d'accéder à la postérité, qu'importe sa forme ? Quelle relation tenir, avec l'archive, avec la mémoire, avec le temps ? Le passé n'est pas un poids dont il faut se débarrasser. On doit le connaître, le passé. Il est parfaitement licite de l'aimer, il faut l'aimer ; autre chose est de vouloir imposer ces solutions périmées, ces formes désormais vides de leur substance, à nos contemporains.

«La "fin de l'histoire" [chez Hegel] ne désigne rien de plus qu'une époque dans laquelle l'idée qu'une autre histoire que l'histoire qui est là pourrait être vécue a perdu toute espèce de signification, si bien que, pour la première fois dans l'histoire, justement, le temps présent est vraiment vécu, chaque instant du temps, qu'on prenant quelque sorte une récapitulation de toute l'histoire passée.»⁵

3. Carobolante, Jean-Baptiste, *L'image spectrale. Allégorie du cinéma de spectre*, éd. Mix, 2023, p. 314

4. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, (1921), trad.

C. Chauvire & S. Plaud, Flammarion, 2022, 6.4311

5. Alizart, Mark, *Pop Théologie*, Puf, 2015, p. 90

Et s'il n'y avait plus d'histoire de l'art? Le texte de Belting a soulevé les boucliers des historiens et historiennes de son temps. Chacun, chacune répondra avec son recul, son bagage, ses lectures et ses pensées. La question, pour Belting, était moins de questionner l'œuvre que l'historicité de l'œuvre – de l'art il y en a, il y en a eu et il y en aura encore. Mais placer l'art dans un récit, une question de progrès, et surtout dans l'écriture de ce récit, là résidait un paradigme bien trop fragile. Pour lui, l'histoire de l'art comme discipline ne propose plus de modèle nécessaire de présentation de l'art historique. Tracer des courants, penser des paternités. Choisir celles et ceux qui restent. L'histoire est moins l'expérience que le récit de l'expérience, que la transformation en données, en écriture de ce qui a été vécu, avec cette limite folle : tout noter, tout quantifier, tout historiciser c'est empêcher l'avènement de toute expérience. Le "lointain" métaphysique d'autrefois se voit ainsi supplanté par l'infini des listes et des entrepôts, la densité supplante l'intensité. Ce sont les sujets chers à Borges : se souvenir d'une journée nous prend une journée, cartographier avec précision un pays prend la taille du pays. L'écriture, en effet, est le seuil de langage que la connaissance historique a toujours déjà franchi, en s'éloignant de la mémoire pour courir la triple aventure de l'archivage, de l'explication et de la représentation. L'histoire est de bout en bout écriture. À cet égard, les archives constituent la première écriture à laquelle l'histoire est confrontée, avant de s'achever elle-même en écriture sur le mode littéraire de la scripturalité. L'histoire est moins un progrès qu'un procès où le greffier note, inlassablement, où nous attendons la peine, encore. L'histoire commence par son écriture. Elle se finira quand on arrêtera de l'écrire. S'il doit y avoir une écriture, c'est moins d'une histoire que d'une critique, d'un commentaire.

×

×

Le christianisme voit dans la fin de l'histoire une eschatologie, un temps *eschaton*, un *éon* de vide. Les différentes confessions l'articulent chacune à sa manière. L'évangélisme imagine une théocratie millénariste. Le catholicisme, un paradis dantesque. Chacun aspire à l'avènement d'un messie, de son messie, sans vraiment formuler plus qu'un bonheur relatif, désarticulé et surtout que pour Je. Lors du colloque lausannois de *Vues et données*, j'ai espéré proposer une fin de la donnée, dans une fin de l'histoire encore à venir. La thèse de Belting, de dater une fin de l'histoire par la performance de Fischer, est lourde de conséquences.

×

×

Sans histoire, que se passe-t-il? C'est là le temps des révolutionnaires, ce temps à tirer sur les horloges et à changer ces calendriers. Il n'y a plus d'instance, plus d'autorité, plus de couperet toujours en attente au-dessus de nos têtes. Nos pères et mères ont cru au Grand Soir, que le Messie arriverait avec force et fracas, en ne laissant que débris de la porte par laquelle nous attendions de le voir passer. Peut-être que ce messie est déjà là, à la porte de Rome, parmi celles et ceux sur lesquels nous ne portons pas le regard. Chaque génération a eu son messie, son espoir, hors de toute écriture et de toute historicité. Chaque génération a la possibilité de sortir de l'histoire, de consommer.

En 2015 je suis invité en Ukraine par un responsable religieux à photographier et filmer différentes rencontres avec d'autres responsables religieux. Œcuménisme est le mot d'ordre : patriarcat de Moscou, de Kiev, catholiques, protestants, juifs messianiques. Les rendez-vous se suivent

et se ressemblent. Les mains se serrent, chacun parle de ses projets, tous s'arrêtent sur ce qui rassemble et les différences de dogmes et de rites ne peuvent être un sujet. Lorsque les traducteurs s'arrêtent, c'est mon tour. Deux sourires, les mains se serrent, encore. Une photo de groupe et il est temps de partir.

Au bout d'une dizaine de jours de rendez-vous, je ne peux plus voir ni soutane ni icône. Le soir est tombé, je suis seul dans ma chambre d'hôtel et décide de faire fi des conseils de mon employeur, prends mon passeport, ma clef et vais découvrir Kiev. Devant le McDonald's du centre, je rencontre un groupe de mon âge. Nous échangeons, jonglons entre l'anglais, l'allemand et l'ukrainien. Ils me proposent une visite de la ville, c'est lorsque nous arrivons à Maïdan qu'ils m'expliquent comment ils ont vécu les événements, comment l'école s'était arrêtée, comment le temps s'est arrêté. Il y a eu ce qui s'est passé sur la place et il y a eu ce qui s'est passé autour. Ils ont tous vécu, dehors, pendant ces temps sans temps. Je ne sais toujours pas si c'est la langue qui les empêche de s'épancher sur ce qu'ils ont fait, vraiment, sur ce temps — toujours est-il qu'ils m'empêchent toute romantisation et me rappellent que, deux rues plus loin, leurs voisins mouraient dans la révolte. Avant de changer de sujet, ils m'expliquent comment, pour un instant, chaque acte et sa conséquence ne faisaient qu'un. L'insulte au militaire, la fenêtre brisée. Le froid de la nuit, la quête de l'alcool. Chaque acte vaut pour lui-même, dans ses conséquences les plus immédiates.

Pour Belting, l'espoir est déjà là. Sans histoire, l'œuvre est libre. Il n'y a plus de lois, de normes. Plus de contraintes, en soi : qu'importe ce fantasme de progrès, qu'importe le courant, qu'importe hier. Ce qui compte est le ici, le maintenant. Sans traces, sans archives, sans histoire, le ici et maintenant est libéré et jugé en lui-même, il répond à sa question par une autre question, pur événement, pur émerveillement et pur vertige. « Toute action exige l'oubli. » Sans histoire de l'art, l'œuvre et l'exposition de l'œuvre ne sont ni représentatives, ni explicatives, ni illustratives. Elles « arrivent » : inanticipables, indécidables, imprésentables, purs événements.

Si Belting a raison, nous pouvons, enfin, consommer l'œuvre, faire expérience. Nous sommes face à un temps de mémoire, de souvenirs et d'oublis, dans un monde de théorie, de fête, de spectacle et de recherche. Les œuvres ne seraient plus des plaidoiries mais des odes à cette vie. Il n'y aurait plus de hiérarchie, chacun, chacune pourrait trouver son espace, son expérience, pourrait conjuguer son ipséité dans la collectivité. Ce serait la fin de l'image et de la donnée, dans un espace d'espoir, de dialogue. Nous pourrions partager, commenter, échanger. J'ai vu l'exposition *Realife 2* au Café des Glaces, voici ce que j'en ai pensé, ressenti, éprouvé. J'ai participé au dernier banquet de Fabien, j'ai parlé durant deux heures avec Martin, voici ce que j'ai mangé. Voici l'expérience, quel est la tienne ? L'art contemporain peut être libre, révolté. Tout est transformé, tout est consommé, rien n'est objectif, rien n'est conservé. Ce qui se conserve n'a lieu que dans les mémoires et les récits.



Pietro Testa (1617-1650),
Socrate au banquet, 1648

x

- x Gravure de Pietro TESTA dit LUCCHESINO (1617-1650). Gravure sur cuivre (voir *Le banquet de Platon* (dessin préparatoire), ca. 1640-1648, Musée du Louvre. Cartouche haut : «*Viva dates onerant animos Sapientia nutrit : les vins, les banquets accablent l'esprit, la sagesse les nourrit*». Dédicace : «*Illustrissimo atque Ornatiss[imo] D.D. FABRITIO CELLESIO Equiti S. Stephani In symposio de Amore disserentes, te Virtutis amantem, vocant Convivam. Ars mea muta est; tuas recitabit laudes, sive Socrates, sive Alcibiades. Vale. T. D. additissimus Petrus Testa. 1648*»

x

- x Gravure sur cuivre, 26x38, signée, imprimés en Hollande par Arnold VAN WESTERSHOUT (1666-1725), fin XVII^e

[collection particulière]

×

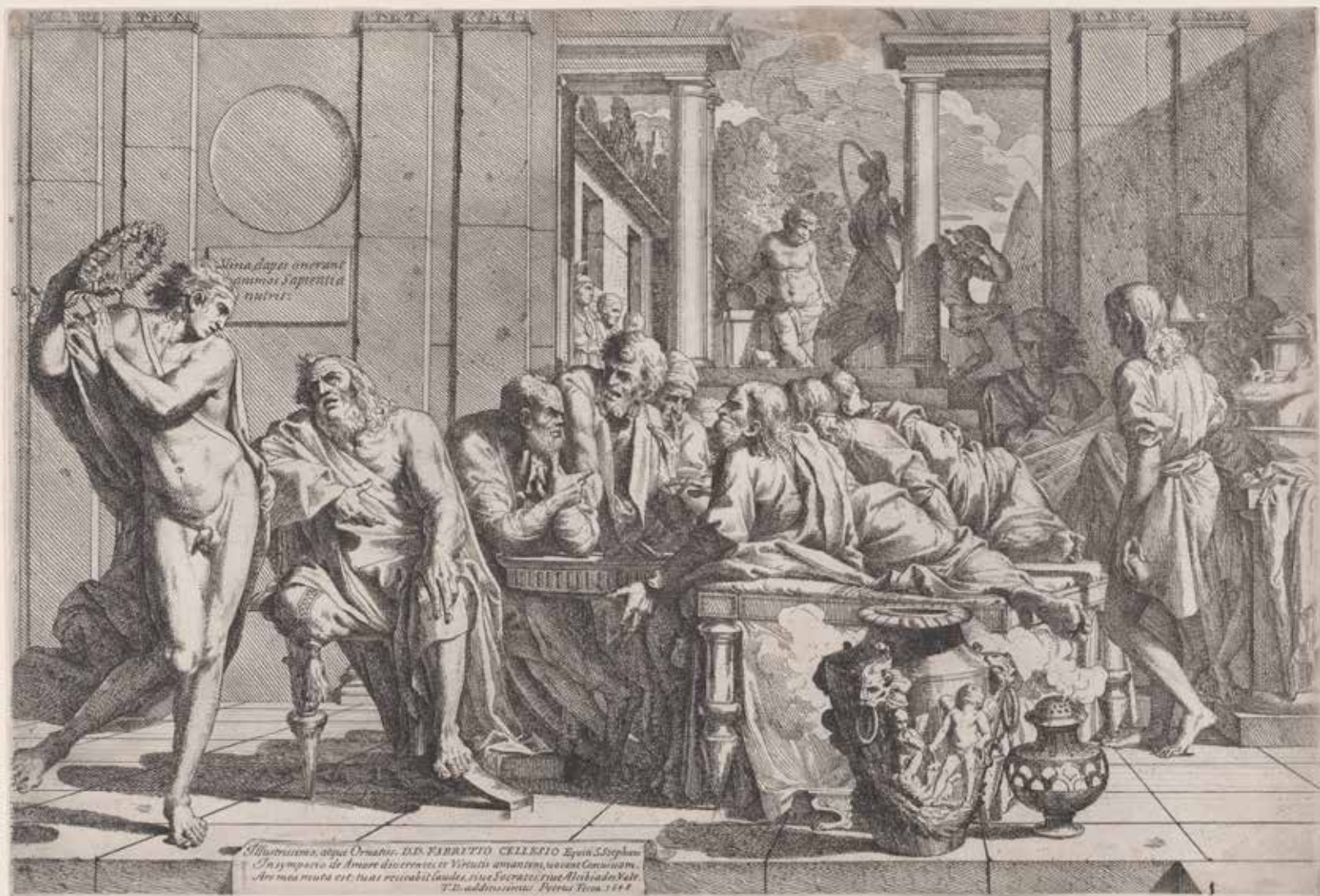
×

La gravure est signée et datée sous l'image «*Petrus Testa 1648*». La gravure représente l'arrivée d'Alcibiade au banquet d'Agathon (Platon, *Banquet*, 213a). Est écrit sur le mur au dessus de la tête d'Alcibiade : «*Vina, dapēs onerant animos Sapientia nutrit* [les vins, les banquets accablent l'esprit, la sagesse le nourrit] ». La dédicace : «*Illustrissimo atque Ornatissimo] D.D. FABRITIO CELLESIO Equiti S. Stephani In symposio de Amore disserentes, te Virtutis amantem, vocant Convivam. Ars mea muta est; tuas recitabit laudes, sive Socrates, sive Alcibiades. Vale. T. D. additissimus Petrus Testa. 1648.* [Au très illustre et respecté D.D. Fabricius Cellesius, chevalier de Saint-Etienne, Ceux qui parlent d'Amour t'invitent, toi l'amant de la vertu, à leur banquet. Mon art est muet; celui qui récitera tes louanges, c'est Socrate, ou Alcibiade] ». La gravure est imprimée en Hollande par Arnold Van Westerhout (1666-1725), le dessin original est conservé au Musée du Louvre [INV 1902, Recto, sous le titre *Le Banquet de Platon*].

×

×

Le traitement de la gravure est assez simple, elle représente à gauche Alcibiade nu, avec un *contrapposto* marqué et tenant une couronne. Il est probablement ivre. Il s'adresse à Socrate, personnage plus âgé, qui est assis en bout de table. Est représentée une table de banquet couché (*sumposion*) avec six personnages dans un décor assez riche d'un intérieur avec des pilastres donnant sur une cours et un jardin arboré. Semblent être représentées dans la cours deux sculptures et sont présents soit une musicienne



Mina daret onerare
animos sapientia
nubis:

Illustratione, atque Ornatus. D. F. FARRITTO CELLEGIO Ego. S. Stephanus
In symposio de Amore discentes et Virtutis amantes, uocant Conciliam.
Amor mea munda est: hunc reuerat Gaudet, siue Socrate: siue Alcibiade Vale.
T. D. addidit: Pyrrhus T. 1648

avec un buccin soit une femme et un cerceau et deux jongleurs. À droite sont présents trois serveurs affairés au service du vin. Au premier plan sont représentés un grand cratère à tête de lion représentant Érôs et un brule parfum. La gravure est emprunte d'une grande tension dramatique liée à l'arrivée d'Alcibiade.

Il est important de comprendre que la gravure contient une grande série d'erreurs qui indique soit une méconnaissance importante du texte de Platon, soit une certaine liberté. Ce qui est juste est le nombre de convives : ils sont sept (Aristodème, Phèdre, Pausanias, Eryximaque, Aristophane, Agathon et Socrate). Alcibiade est la huitième personne. Ce qui est faux est l'âge des personnages : Socrate, le plus vieux, a 54 ans, Aristophane et Alcibiade ont 34 ans, Eryximaque a 32 ans, Agathon a 29 ans et Phèdre, le plus jeune a 28 ans. La temporalité est fautive (les arbres et les vêtements) puisqu'on sait que le banquet a eu lieu en février 416 avant notre ère. De même, tout semble se passer de jour, alors que le banquet est nocturne. On sait encore qu'on début du banquet, Agathon congédie le personnel [176b] et Eryximaque congédie la joueuse d'*aulos* [176e] : la représentation du divertissement et du personnel est donc fautive. Mais, si les détails sont faux, c'est la tension dramatique qui nous intéresse : l'irruption d'Alcibiade en *comôtès*, c'est-à-dire en chef de bande de fêtards.

Alcibiade naît en 450 dans une des plus importantes famille d'Athènes. Il est stratège en 419-418, à 31 ans. Il le sera encore en 415-413. L'épisode du banquet se situe donc très exactement entre deux de ses mandats de stratège (les stratèges au nombre de dix gèrent la défense et la diplomatie, tandis que les archontes gèrent la justice et le religieux). Alcibiade a été encore stratège en 406-405 avant d'être ostracisé et assassiné en 404. Alcibiade est

la personnification de l'opportunisme, de la très grande réussite politique et de l'immoralité. On lui reconnaît une participation au scandale religieux des hermocopides (juin 415 aec) alors qu'il est stratège.

Le *Banquet* de Platon (février 416) se place exactement 15 mois avant le scandale des hermocopides. Il se déroule durant la relative paix (entre 421 et 413) durant la guerre du Péloponnèse qui s'achève en 404 par l'effondrement de l'hégémonie d'Athènes et l'installation d'un régime oligarchique. La démocratie est ré-instaurée en 403 et le procès de Socrate, qui advient en 399, est un des objets en vue d'une réclamation d'une exemplarité. Platon (428-348 AEC) rédige ce texte entre 375 et 380. Il a donc entre 52 et 57 ans.

L'irruption d'Alcibiade met fin au déroulé du banquet, puisqu'on cesse de faire l'éloge d'Erôs. Alcibiade fait l'éloge de Socrate, puis Agathon est invité à faire de même mais une bande de fêtards débarque. Reste alors à comprendre l'enjeu de sa présence. Il faut imaginer une réunion très mondaine d'intellectuels interrompue par l'arrivée d'un personnage politique important, jeune et ivre. Toute l'œuvre de Platon est construite comme du théâtre avec comme personnage central Socrate qui a été condamné à la peine capitale (Platon avait alors 29 ans). L'œuvre du philosophe est donc construite sur une figure complexe et condamné par la démocratie. Le *Banquet* a donc plusieurs enjeux :

– d'abord confronter des figures très contrastées, dont celle d'Aristophane, l'ennemi, qui moqua Socrate dans *Les Nuées* (423 AEC, donc sept ans avant le banquet) et qui probablement a été un témoin durant le procès. Le *Banquet* contient donc l'ennemi philosophique et le traître politique.

– ensuite il s'agit d'opposer les régimes de pensée (le théâtre contre la philosophie) et répondre près de cinquante

après à la critique d'Aristophane en fondant la philosophie. La dialogue est en fond, un réquisitoire contre la poésie du divertissement et une défense intense d'une *poiësis* et de la philosophie.

– enfin, il est de manière affirmée une défense de Socrate qui condamné en 399 pour détournement des mœurs publics. De manière très complexe, Platon utilise la figure la figure du grand traître politique pour défendre Socrate, supposant que même le plus dévoyé des êtres ne peut que convenir de la grande probité de Socrate. ×

C'est donc un texte d'une extrême complexité : à la fois une complexité *métadiégétique* puisqu'il s'agit d'un récit de récit de récit. À la fois une complexité *métaphysique* puisque s'agit de déconstruire l'ensemble des discours sur le désir pour fonder une théorie de devenir à partir du discours d'une prophétesse. À la fois une complexité *métapolitique* puis que le discours doit se lire comme une interprétation et une critique de l'espace politique et enfin une complexité *métacritique* puisqu'il s'agit derrière tout cela de saisir les enjeux d'une pensée de l'œuvre (théâtre, tragédie, comédie, poésie, poiësis, etc.).

Alcibiade est alors le personnage – dans la dramaturgie de l'écriture platonicienne – qui déclenche la possibilité de l'ensemble de ces lectures. ×

Jacob MATHAM (1571-1632)

Scène de marché, 1603

× Gravure originale de l'artiste hollandais Jacob Matham, représentant au premier plan une scène de marché et au second plan le repos pendant la fuite en Égypte. Au bas de la gravure sont apposés le privilège puis les signatures «*Lange Pier pinxit*» (Pieter Aertsen (1508-1575) a peint) et «*I. Martham sculp & excud 1603*» (*Jacob Matham sculpsit & escudit*, Jacob Matham a gravé et réalisé).

Papier vergé 33x24cm, signée et datée dans la planche.

× [Collection particulière]

Commentaire 015 – **F. VALLOS**
(texte)

Commentaire 016 – **F. VALLOS**
(texte)

Commentaire 017 – **A. DEL VECCHIO** ×
(texte)

Commentaire 015 – Fabien VALLOS

× *La surmesure*

Jacob Matham est un graveur important de l'art flamand de la fin du ^{xvi}e et du début du ^{xvii}e. Il naît dans ce qu'on appelle les Pays-Bas espagnols puis grandit dans la république des Provinces unies. En 1603 il y réalise une série de quatre gravures à partir de peintures de Pieter Aertsen (appelé aussi Lange Pier ou Pierre le Long (1508-1575). Aertsen est connu pour avoir introduit la nature morte et surtout pour avoir introduit les scènes de genre. Matham ici réalise – à partir de Aertsen – une scène de marché aux légumes avec au second plan une maison et la représentation du repos pendant la fuite en Égypte.

Il s'agit d'une scène de marché très précise, située en Flandres à l'automne. Quatre personnages principaux s'occupent de l'étal et les deux hommes nous fixent du regard. On y vend une volaille (sa cage est en arrière-plan et des œufs. On y vend encore une grande variété de légumes et de fruits d'automne : des carottes, des courges, des pommes, des noix, des raisins, des choux, des oignons ou des échalotes en tresses, les dernières pêches de vigne et les derniers melons. On y vend encore des pains et des gaufres.

L'importance de cette gravure – outre ses qualités historique et esthétique – est de permettre de repenser la question de la représentation. On soupçonne dès l'antiquité l'image d'être néfaste, c'est-à-dire de ne pas favoriser notre rapport

au monde comme expérience et de faire augmenter la masse des représentations qui comme données nous font advenir à une acosmicité. Représenter suppose alors un danger en ce que cela nous écarte de la présentation des éléments du monde. Mais produire de la représentation – faire de la *mimêsis* – permet, pour la pensée grecque de faire face à la surmesure des événements du monde. L'œuvre ne consiste donc pas seulement à faire une image de ce qui existe, mais elle permet en faisant une image de nous faire advenir devant la démesure et la surmesure du monde. Faire et regarder une image c'est faire acte de ce débordement. L'apparition au ^{xvi}^e siècle de ce que l'on nomme en anglais *still life*, la vie immobile, témoigne de cette préoccupation. Ici il y a deux plans d'image : une narration (un récit) et une représentation (une description). La représentation écrase la narration parce qu'elle indique que faire une image ne devrait pas être autre chose qu'une expérience de la démesure et de l'abondance. Mais cette abondance (celle de la donnée et non du donné) est inquiétante : c'est sans doute pour cette raison que deux personnes tiennent des aliments par la main comme pour nous les montrer de manière tautologique et comme s'il fallait toujours s'interroger sur la teneur des représentations.

×

×

Barocchus asuneideticus

Nous assumons de lire, depuis longtemps, le concept de baroque comme une fonction, au sens qu'a pu en donner en 1935 Eugenio d'Ors, dans son ouvrage, *Du Baroque*. Le baroque est une «fonction» particulièrement efficace pour penser divers temps de l'histoire et pourquoi pas pour penser nos modes particuliers, contemporains, de produire de l'œuvre et de produire ici des liaisons entre les objets.

Pour comprendre la présence de cette gravure de Matham, il faut alors faire référence à deux fonctions d'Eugenio d'Ors, le *barocchus orificiensis* et le *barocchus Maniera*. Le premier permet de comprendre les compositions complexes où viennent s'incruster un grand nombre d'éléments et l'ordre particulier de ces éléments (ici la scène normalement secondaire qui devient première). Le *barocchus Maniera*

désigne cette affirmation du geste comme objet premier de l'œuvre. Les œuvres sont trouées de part en part, pour mieux ajouter à l'infini des petits détails, des petits objets, des nouvelles figures, etc.

Pour saisir cette gravure de Matham, il faut encore faire référence au travail de Gilles Deleuze, dans *Le Pli*, publié en 1988. Parmi les trois thèses du livre, l'inclusion nous intéresse : elle désigne la manière avec laquelle l'œuvre baroque ne cesse d'inclure des motifs, des séries, des objets,

×

×

des temporalités, des conditions, des sujets, d'autres substances, des formes, des événements, etc. La petite gravure de Matham – aussi simple soit-elle – propose une série d'inclusions : un récit testamentaire dans une scène vernaculaire, une saisonnalité et une temporalité libérale, une temporalité de l'adresse et un temps de l'image, une architecture vernaculaire et une architecture officielle, le temps du travail et celui du repos, un temps antique et un temps moderne, l'expérience de la faim et celle du désir, la question de la surabondance et celle de l'image, etc.

Il faudrait alors être en mesure de proposer d'autres fonctions de baroque : nous en proposons deux. Un *barocchus post-modernus* et un *barocchus asuneideticus* : ce dernier renvoyant à cette manière contemporaine de produire de l'image sans conscience de l'état restant du monde.

×

×

Commentaire 017 – Antonio DEL VECCHIO

×

Annotations sur la gravure Scène du marché de Jacob Matham, 2024.

Une analyse iconographique en italien de la gravure *Scène du marché* de Jacob Matham se propose comme point de départ d'un processus de « *brainstorming* » : une série d'associations et de chevauchements qui peuvent être potentiellement sans fin. Les différents morceaux de la planche et les mots brisés mettent en valeur à la fois certains fragments de la pensée et de la gravure et évoquent ainsi les relations entre lisibilité et illisibilité.

Papier et graphite, planche de 52,2x69 cm découpée en 18 parties de 11,5x17,5 cm chacune.

×

EMANCIPAZIONE TEMATICA → INVERSA

effinita in
contesto

COESISTENZA PITTURA DI GENERE
E PITTURA RELIGIOSA

Linguaggio fondato sulla
purezza e la clavicola
del linguaggio

categorizzazione dei generi
pittorici: da una parte
la pittura antica o
carattere storico-religioso
e dall'altra scene di
minore importanza

PROCESSO DI AUTONOMIZZAZIONE
DELLA PITTURA DI GENERE

FUSIONE E CONTRAPPESIONE
TRA DIMENSIONE RELIGIOSA DELLA
PITTURA E DELLA DIMENSIONE

PASCIAGGIO
chiave
naturalistica
e morale

INVERSIONE
MANIFESTA

per ACCOGERE
la scena biblica
e il mondo di crist.
bisogna percorrere una
lunga strada

la scena biblica si
ritira lateralmente
nella fondo

radicale rottura
della tradizione
gerarchica sacro/profano

Sacra Famiglia
all'interno
di una sc.
NARCO FOR
LATAMENTE
IRIBATTI

→ rappresentazione
100% una
della vita
16 esimo secolo
l'arte del
Considerato un
pittore
REALISMO

allo stato
censur
e il frutto
oleatura
dei





La nuova Bibbia
occupa la parte in
alta e centro della
superficie planare

col fine di
ISOLARE e
VALORIZZARE

dieta mitologica
e la
TA dell'evento

Episodio finale
della natività
di Gesù

fuga dalla storia
degli innocenti. la
parte di Ezechiele
e Grande

FURIA ICONOCLASTA
BEELDEN STORM

possibile malgre
Israele e Gesù

versione cristiana
dell' HAGGADAH di Mosè

incontramento tra
sacerdoti di Matteo e
Luca e momento
avvenuta nelle
opere di GIUSEPPE
FLAVIO

"FLOR
D'OPERA"

ALTERITÀ
AUTOSUFFICIENTE

La FUGA avviene
secondo il VANGELIO
SECONDO LUCA
(2: 22-40)

Dopo la presentazione
di Gesù al tempio
di Gerusalemme

INVITO ALLO SPETTATORE

LIBERAZIONE
Raffaello Bruni
John James il Grande
Eduard Buchmann

FUGA e
ESILIO

IMMANENZA
DEL SACRO
NEL TEMPO
PROFANO

CITAZIONE
VISUALE

fonte principale
della storia
fittizia del
1° secolo

pretesto per
LEGITTIMARE IL
AUTO DELL'EPOCH

solamente
monumentale
nel quadro

APERTURA
FINESTRA
ATEMPORALE,
IDEALE,
UNIVERSALE

che si oppone
alla figura
monumentale
in primo piano

ENUNCIAZIONE
VISIVA

TERRESTRE DELLA SCENA QUOTIDIANA DEL MERCATO

letture in
chiave
oppositiva

ICONOGRAFIA SACRA
E PROFANA

coesistenza dei due stili

RIFIUTO DEL
CLASSICISMO

valorizzazione
della pittura
delle iconografie
di genere
trattando scene di
vita quotidiana
in chiave realista
venute naturalistiche
senza idealizzazioni

infantile cioè la
cultura

le
MONUMENTALITÀ
E PROFANO
permette però di
rappresentare il
MESSAGGIO RELIGIOSO

RITORNO DEL
CLASSICISMO

espressiva
di una scena
biblica all'interno
e sullo sfondo di
una scena di
genere che rappresenta
una scena del
mercato.

devoti - un'immagine
dell'AMANDANTIA di
colle il MESSAGGIO
CRISTIANO DELLA TEMPERANZA
INFRANTE ALL'ECCLESIA







VITA / STORIA DI CRISTO
↑

NASCOSTA

PERSONAGGIO IN
SECONDO PIANO

ICONOGRAFIA
DELLA PASSIONE

- mani piunte
- viso sofferente, triste
- sguardo verso l'alto

↓ personaggio
SACRO

↓ incarnazione
del MATER

DOLORE

↓ Madre
dolente

↓ espressione
mistica-
estatica

↓ attributi che
eppoi formano
all'iconografia
dell'ADDOLORATA
e della PIETA'

PREFIGURAZIONE
MORTE DI
CRISTO

CIPOLLA

SIMBOLO DELLA
PRODUZIONE
ARTIFICIALE
DELLA CONFEZIONE

ET IN ARCADIA
EGO

↓ VANITAS

Vita morale dell'arte

LINGUAGGIO
POPOLARE
PER IL POPOLO

=
ACCESSIBILITÀ
SALVEZZA
LETTURA

CIBO = VIA DI
ACCESSO AL SACRO

CONSUMAZIONE
CIBO/SACRO

CIBO -
NATURA MORTA
come attivatore
del sentire

Cristo presente
tra la gente
comune, tra
gli umili

CESTO +
UOVA
ALLEGORIA DELLA
CHIESA

il Cesto protegge,
contiene, ^{come}
la Chiesa che
accoglie e protegge
i fedeli

mentre le UOVA
sono un PRELUDIO
alla VITA

allegoria NASCITA

anche
del
MERCATO
e del
COMMERCE
IN NUCE,
racchiude un
PRINCIPIO VITALE

RAPPORTO
CONFLITTUALE
TRA NATURA
MORTA E DIMENSIONE
RELIGIOSA

messaggio
religioso

SOLO LA
PAROLA
DI CRISTO
NUTRE
L'ANIMA



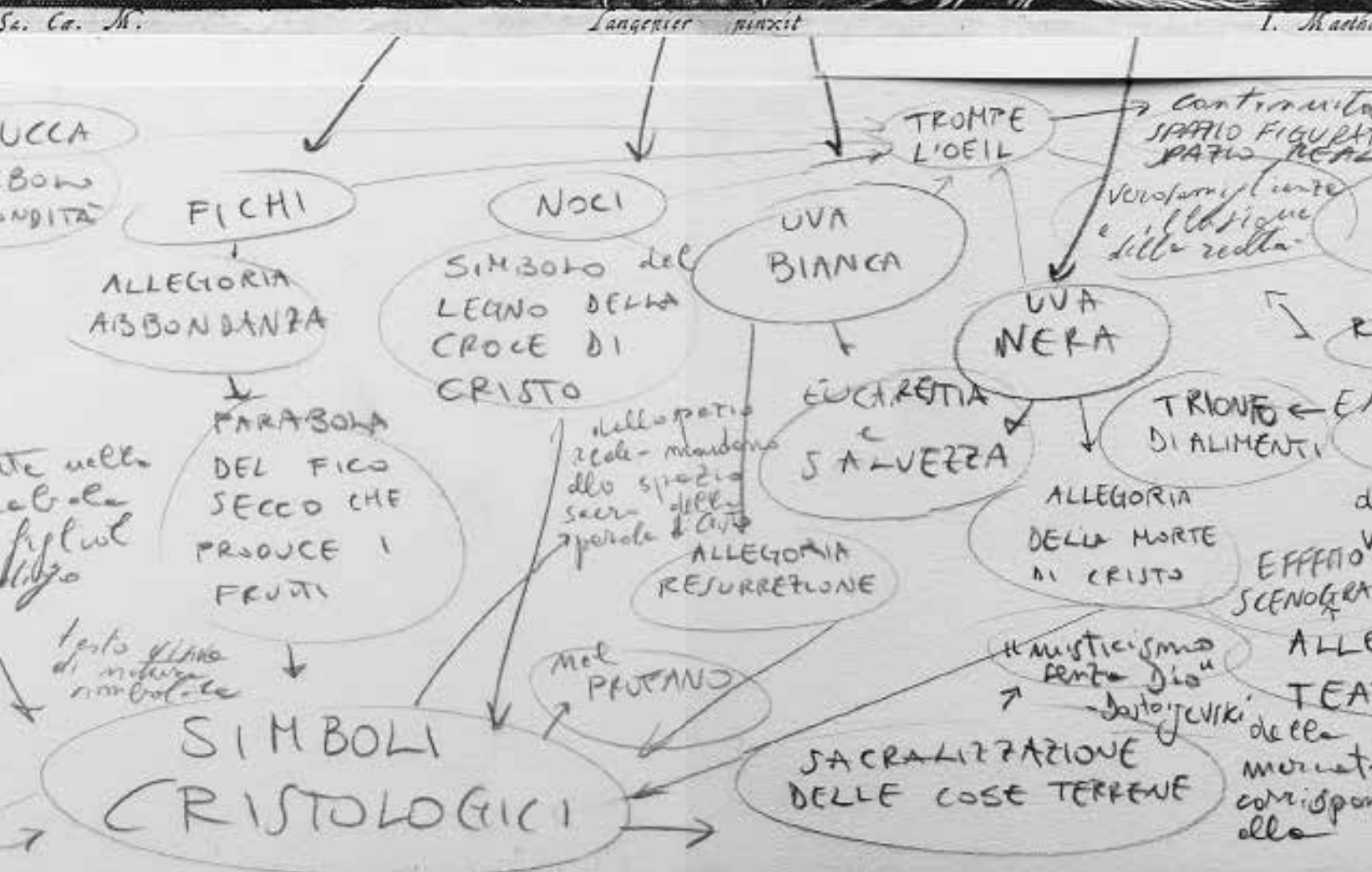
Cum privis

GALLO

ALLEGORIA DEL
TRIONFO DEL
CRISTO SULLE
TENEBRE

nel Vangelo il
gallo canta
3 volte per
annunciare
la RESURREZIONE
DI CRISTO

storia della VITA
contro la MORTE





in contrapposizione
rispetto al ripresen-
tarsi ciclico del
l'eccedere evangelico

la "mondanità" del cibo
(quindi è oggetto che si
consuma e da consu-
mare)

TENSIONE FRA
PECCATO E
SALUTE

ATEMPORALITÀ

CORTO
CIRCUITO

tra il cibo-simbolo
lussuria e mondanità
e la scena biblica come
simbolo della salvezza/nascita

FFINATEZZA COMPOSITIVA

FATIZZAZIONE
ABBONDANZA

ECCESSO
MIMESI

la frutta e delle
verdure

↓ ECCESSO

MENTO
RALE

cena olea
che non
è davvero
realista

messe in scena di
una RELIGIOSITÀ
ancorata alla
DIMENSIONE TERRENA

copresentazione
non mimetica
autentica del
mondo

contesto quasi
estetico per
via dell'ordine
e pulite

CONFIGURAZIONE
ENUNCIATORIALE
DEL MONDO

presenza di frutta
e verdure
stagioni diverse

ALLEGORIA DELLA
PERENNITÀ DELLA VITA
DOPO LA MORTE

Simbolismo religioso che
trasforma l'apparente in
verum ed eterno

in bilico tra
SPAZIO DELLA FINIZIONE
E SPAZIO DELLA
ENUNCIAZIONE

La proprietà degli oggetti comoli e l'armonia

Arnold van WESTERHOUT (1651-1725)
& **Giovanni Battista LENARDI** (1656-
1704), *Banquet*, 1688

x

x

La gravure représente la table
de réception du Pape Innocent
XI offert par Roger Palmer 1^o,
comte de Castlemaine (1634-1705),
ambassadeur du roi James II auprès
du Vatican. Le banquet a été servi
le 8 janvier 1687.

Large gravure 115 x 25 cm, signée
«*Gio Batta Lenardi delin.*» et
«*Arnoldo Van Westerhout fc.*».

[Collection particulière]

x

x

Commentaire 018 – F. VALLOS
(texte)

Commentaire 019 – F. CANOVA
(texte)

×

Commentaire 018 – Fabien VALLOS

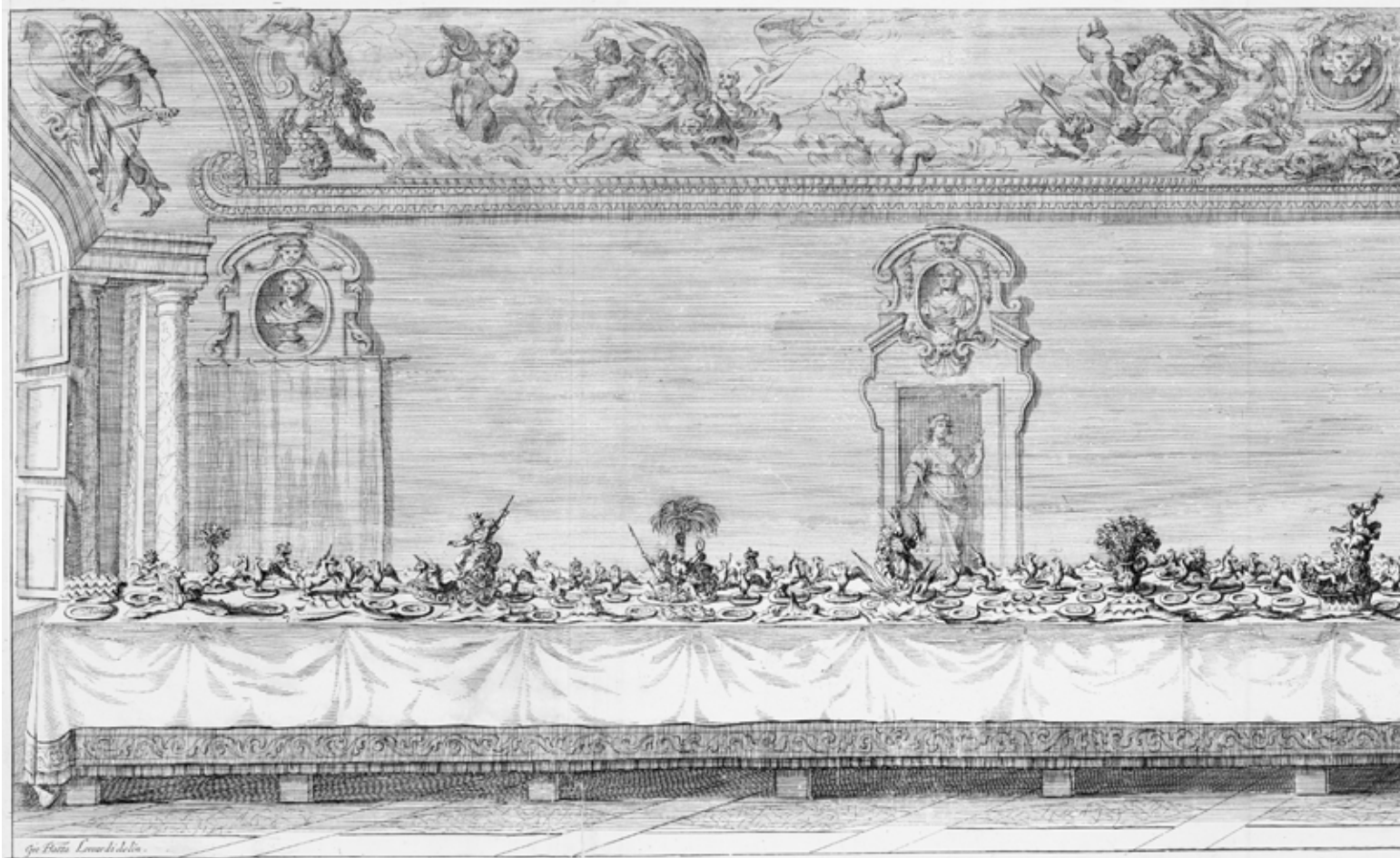
Cette gravure a été réalisée en 1688. Elle porte le titre de *An Account of His Excellence Roger Earl of Castlemaine's Embassy, from ... James the II^d ... to His Holiness Innocent XI*. L'auteur en est John Michael Wright (1617–1694), le graveur est Arnold van Westerhout (1651–1725) à partir du dessin de Giovanni Battista Lenardi (1656-1704). Elle a été gravée à Londres en 1688 par Thomas Snowden.

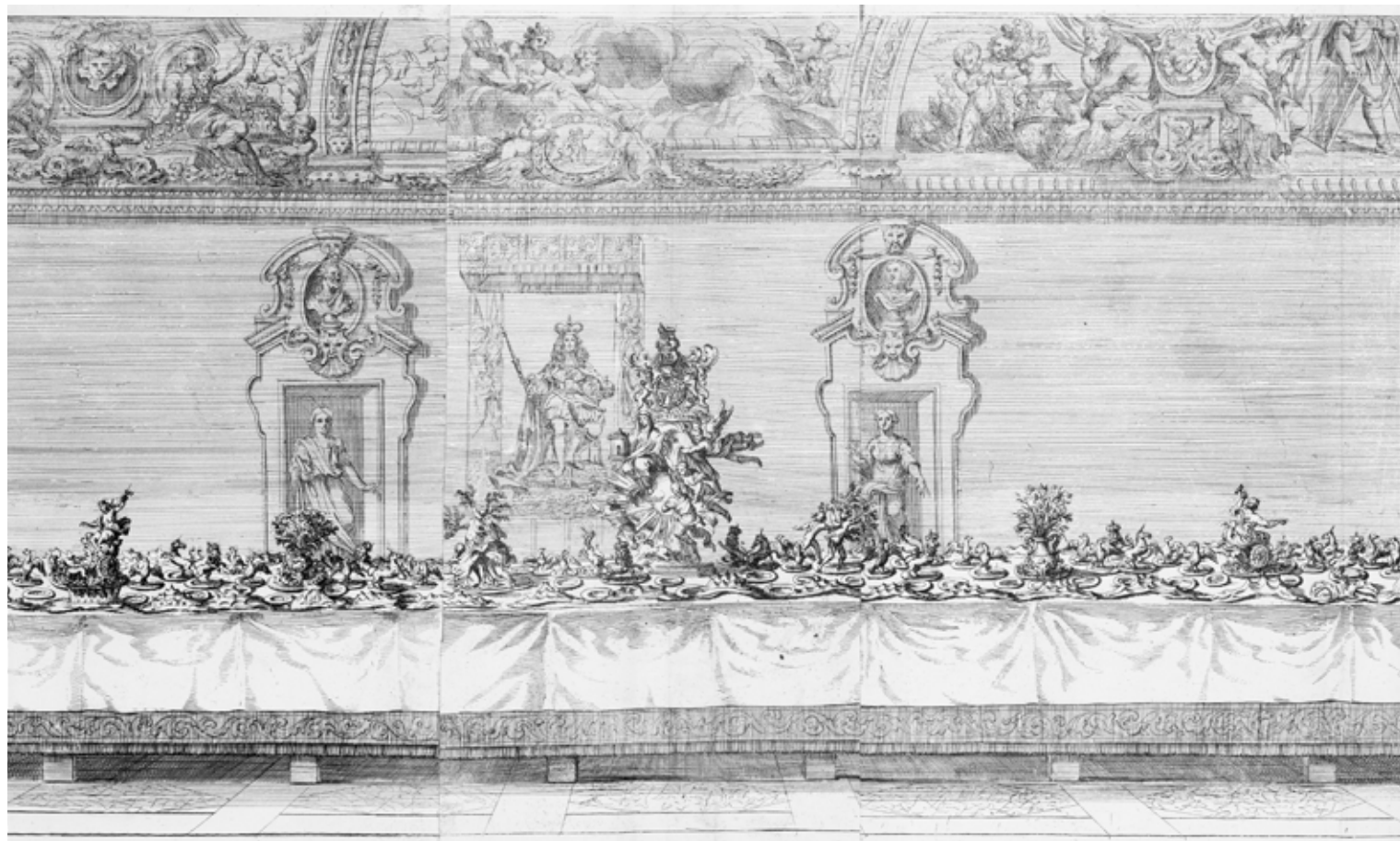
Cette gravure est exceptionnelle par sa taille (115x25 cm) et son dispositif. La table a été dressée plusieurs semaines avant et a été laissée dressée après le banquet pour devenir un objet de visite, entre curiosité et œuvre. La faisant devenir une sorte de protocole qui doit être vu et qui doit faire image sur une gravure.

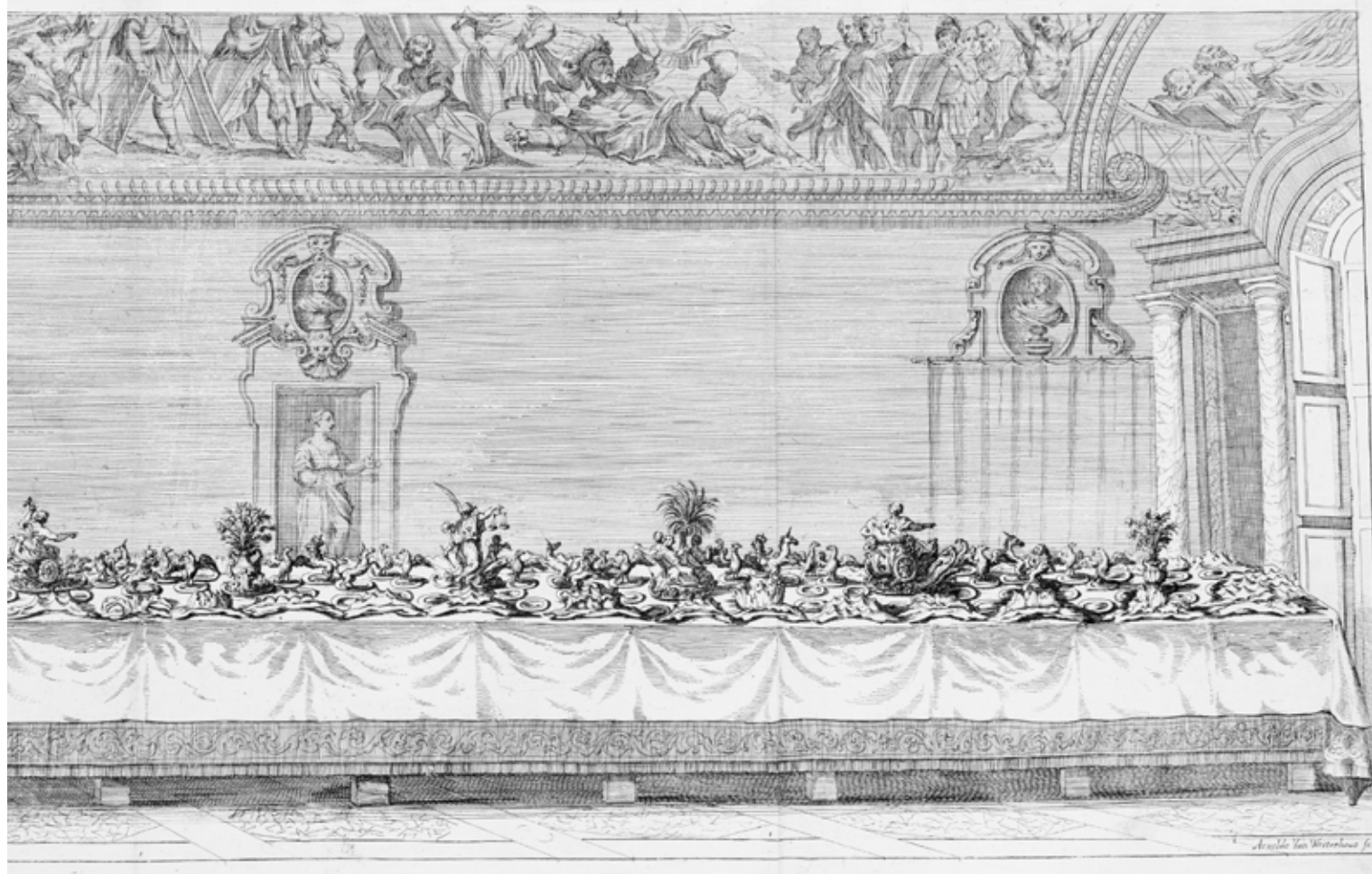
L'événement est d'une grande importance pour la diplomatie des deux états et pour établir un renouveau des relations métaphysiques. Le projet commandé à Lenardi et Westerhout consista à produire une série de gravures du carrosse, du banquet, de la table et des grandes pièces d'orfèvrerie disposées en surtout de table.

×

En décembre 1686, Jacques II (roi d'Angleterre) envoie une ambassade à Rome afin de réaffirmer sa conformité et sa bonne volonté vis-à-vis de l'Église catholique. L'ambassadeur extraordinaire est Roger Palmer, comte de Castlemaine. L'audience du pape Innocent XI, et les cérémonies associées, ont eu lieu début janvier 1687. Parmi ces cérémonies, Castlemaine organise un banquet somptueux le 14 janvier







1687 dans le palais Pamphili à Rome. L'ouvrage *An Account of his Excellence Roger Earl of Castelmaine's Embassy ... To His Holiness Innocent XI* fut publié à Londres en 1688, avec la version originale italienne en 1687. Les gravures sont réalisées par Arnold van Westerhout, d'après des dessins de Giovanni Battista Lenardi.

La gravure intitulée *Banquet table for the reception of the Earl of Castelmaine...* représente la table dressée pour le banquet dans la grande galerie du Palazzo Pamphilj, décorée de statues antiques dans des niches et avec un plafond peint. Il s'agit d'une longue table, environ trente mètres de long, entourée de cent sièges en velours cramoisi. La table est couverte d'une nappe précieuse, avec un service de table somptueux. L'ensemble du dispositif présente les pièces d'orfèvrerie mais aussi des ornements en sucre : sur la table se trouvent diverses sculptures allégoriques et mythologiques, dont celles de Vulcain, Neptune, Cybèle et Junon mais aussi celles des quatre éléments (Terre, Air, Feu, Eau). Ces sculptures en sucre et en argent étaient organisées comme des pièces de centre de table. Le banquet n'est pas seulement un repas diplomatique, mais une mise en scène de prestige, et de pouvoir par l'architecture, la décoration, la gastronomie, la communication (la table resta exposée pour que le public puisse la voir).

L'échelle de la grande planche est impressionnante : le banquet représenté occupe une planche dépliant, très longue, 115 cm, ce qui permet d'équilibrer la composition horizontale de la table avec le cadre architectural de la salle.

Symbolisme religieux et politique : Les décorations en sucre comportant des allégories mythologiques liées aux éléments, et d'autres figures symboliques, peuvent être interprétées comme des métaphores du retour ou du renforcement de la Grande-Bretagne dans le giron

catholique, ou du rétablissement de l'unité religieuse.

Le banquet, la table, les sculptures en sucre, le mobilier, les draperies, les sièges, le décor de la salle, les représentations, des allégories, la figure du roi (portait au centre) derrière la grande allégorie représentant la fois catholique et l'Angleterre



La représentation du banquet se place dans le Palazzo Pamphilj avec quatre figures féminines représentées au mur, et au centre le portrait du roi. On peut alors identifier les figures et les allégories suivante pour tenter de se figurer le programme iconographique du banquet.

Au milieu des assiettes, des plats, des services en sucre, des bouquets de fleur se déploient licornes, lions couronnés et oiseaux. Au centre se construit le dispositif iconographique suivant :

- Neptune sur un char (chevaux palmés) [eau]
- allégorie de la Prospérité
- allégorie de la Providence
- Cybelle sur un char (lion) [terre]
- Daphnée (allégorie de la Gloire)
- allégorie de la foi catholique & de l'Angleterre
- Daphnée (allégorie de la Gloire)
- Vulcain sur un char (chiens) [feu]
- allégorie de la Justice
- allégorie de la Prospérité
- Junon sur un char (paons) [air]

×

×

Il y a une fin mentale implicite lorsqu'on regarde l'ordre des pièces sur l'échiquier. La transformation de l'aspect visuel en matière grise est quelque chose qui se produit toujours dans le jeu d'échecs, et qui devrait se produire aussi dans l'art. Marcel Duchamp, *Entretien* du 1952

Dieu a fait la nourriture, mais le diable a fait les cuisiniers
James Joyce, *Ulysses*

×

×

Cette gravure fut réalisée par le flamand Arnold van Westerhout, d'après des dessins de Giovanni Battista Leonardi (1656-1704). Elle appartient à une série de seize planches représentant la réception de l'ambassadeur britannique à Rome, un moment décisif dans les relations diplomatiques entre l'Église catholique et l'Angleterre sous Jacques II. En 1686, Roger Palmer, comte de Castlemaine, fut envoyé auprès du pape Innocent XI pour tenter une réconciliation entre les deux puissances. Logé au palais Pamphilj sur la place Navone, l'ambassadeur marqua son séjour par de somptueuses festivités. L'événement donna lieu à deux récits imprimés, dont l'un illustré, publié à Rome en 1687¹.

1. Séverine Lepape (7 octobre 2012). «A table!» Estampes et dessins exposés au salon de l'estampe 2012. *Ad vivum*. Consulté le 2 octobre 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/ojdw>

Le 14 janvier de cette même année, un grand dîner de gala clôtura les célébrations. Dans la galerie peinte par Pierre de Cortone au palais Pamphilj, décorée de statues antiques, une table longue de trente mètres et bordée de cent sièges de velours cramoisi accueillait prélats et nobles romains. Sur la nappe blanche s’alignaient des services précieux, mais surtout des ornements en sucre : architectures fragiles et éphémères, compositions allégoriques et mythologiques célébrant le retour espéré de la Grande-Bretagne dans le giron catholique. Ces œuvres comestibles, véritables sculptures de fête, étaient exposées durant deux jours au regard émerveillé du public².

Comme l’a montré Christine Jeanneret, le banquet de cour, à la Renaissance et à l’époque baroque, fonctionnait autant comme hommage que comme mise en scène. Chaque convive y devenait acteur, le repas prenait valeur de spectacle, et le banquet se transformait en discours de pouvoir. Dans ce ballet minutieusement réglé, tout relevait de la performance : de la cuisine au service, jusqu’à l’acte de manger lui-même.

Le banquet apparaissait ainsi comme un dispositif total, croisant arts culinaires et arts de la scène, convoquant mythologie, littérature et histoire pour magnifier la figure de l’hôte. Les mets, les fleurs, les sculptures de sucre composaient une iconographie allégorique et éphémère, transformant la table en théâtre politique. À travers ces architectures fragiles, c’était le pouvoir qui se donnait en spectacle : une diplomatie de la mise en scène, où l’éphémère du goût devenait mémoire durable de grandeur et de prestige.

Pendant la Renaissance, les banquets devinrent

des structures sophistiquées de nourriture et d’objets de luxe, composés souvent même par des sculptures de sucre – comme dans le cas de ce banquet – des « architectures fragiles et éphémères d’origine italienne, qui avaient conquis toutes les cours d’Europe, constituaient les pièces maîtresses ».

Le dispositif du banquet, combinant arts culinaires et arts de la scène, est une chorégraphie qui recourt à la mythologie ou à l’histoire ou à la littérature pour la théâtraliser et la lier à l’hôte d’honneur la traduisant dans un geste contemporain. Les mets, les sculptures florales et la décoration fabriquent une iconographie symbolique et esthétique transformant la table en un dispositif politique.

2. Jeanneret, Christine. « Un triomphe gastronomique ». *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, édité par A.-M. Goulet et al., Publications de l’École française de Rome, 2021, <https://doi.org/10.4000/books.efr.17372>.

Anonyme, *Le Banquet de Trimalchio*,
1713

x

La gravure représente la table du banquet fantasmé de Trimalchio dans le roman le Satyricon attribué à Pétrone (fin du I^{er} ec). Cette gravure, anonyme, est le frontispice de la première traduction française, en 1713, à partir du manuscrit de Belgrade. Traduction de François Nodot. Les plats du service représentent les signes du zodiaque.

Gravure 19 x 16 cm.

[Collection particulière]

x

x

Commentaire 020 – F. VALLOS
(texte)

Commentaire 021 – F. CANOVA
(texte)

Commentaire 020 – Fabien VALLOS

×

×

L'édition signalée sous la date 1713 du *Satyricon* du pseudo Pétrone (imprimée à Paris, en latin et français) est une nouvelle édition qui reprend les ajouts attribués alors à un manuscrit «trouvé à Belgrade en 1688». Plusieurs exemplaires de cette édition comportent un frontispice gravé et plusieurs planches dont une illustrant le grand banquet de Trimalchion.

L'histoire commence par une annonce faite en 1690 par François Nodot : il affirmait posséder – par l'intermédiaire d'un officier nommé du Pin, présent lors du sac de Belgrade (1688) – un manuscrit comblant les lacunes du *Satyricon*. Ces «suppléments» furent imprimés et longtemps insérés dans les éditions du texte. Mais, dès le début du XVIII^e siècle, la critique philologique montra des anomalies de style, des anachronismes et des incohérences internes. Les additions de Nodot sont considérées comme apocryphes.

×

×

Les planches gravées (voir page suivant) qui accompagnent l'édition de 1713 – frontispice et trois grandes figures dont une scène de banquet – traduisent visuellement l'attrait pour la reconstitution spectaculaire des antiques. La gravure du dîner de Trimalchion (longue table, convives nombreux, serviteurs en mouvement, appareil d'objets luxueux) met l'accent sur la mise en scène théâtrale du faste : perspective profonde, architecture d'arrière-plan (arcades), et gestes exagérés des personnages



soulignent à la fois l'abondance matérielle et la vanité comique du maître de maison. Sur le plan iconographique, la gravure présente un grand surtout de table, quelques coupelles, un saleron et douze plats représentant les signes du zodiaque. Sous la gravure est écrit : « *Insulsam celebra, insulse Trimalchio, cenam* », dont la traduction pourrait être : « Tu célèbres un repas insipide, insipide Trimalchion »

×

Commentaire 021 - Francesco CANOVA

×

*La grande bouffe,
un banquet chez Trimalcion moderne.*

« Vous êtes grotesques et dégoûtants. Pourquoi mangez-vous si vous n'avez pas faim ? », une prostituée.

« Si tu exclues la nourriture, tout est épiphénomène : le sable, la plage, le ski, l'amour, le travail, ton lit : épiphénomène. Comme le dit l'Ecclésiaste : vanité des vanités », Michel.

×

×

La grande bouffe (1973), le long-métrage le plus célèbre de Marco Ferreri, qui se situe aux seuils de la comédie à l'italienne. Le titre du film, déjà pléonastique, raconte l'histoire de quatre bourgeois qui décident de se suicider en mangeant. Une véritable orgie de nourriture. Une auto-destruction métabolique, dans un film qui se présente comme une fête continue de choses ingurgitée, de sexe effréné et de sécrétions corporelles. Fatigués de la vie ces hommes décident de se confiner dans une villa aux portes de Paris et de manger jusqu'à mourir. Ce sont Ugo, un restaurateur, Michel, un producteur télévisé, Marcello, un pilote civil, Philippe, un magistrat qui vit encore avec sa nourrice d'enfance. Les personnages ont les mêmes noms que les acteurs, comme des alter-ego diegétiques ou des masques méta-cinématographiques, soulignant une superposition entre personnage et personnalité publique. Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Marcello Mastroianni et Philippe Noiret.

Lors de la première à Cannes en 1973, dans la grande salle du Palais des Festivals, après la projection, un homme dégoûté par le film crie aux acteurs et au réalisateur, assis au premier rang la meilleure critique du film : « Vous auriez mieux fait de nous pisser directement dessus ! ». Ferreri, bouffon et immense comme un Falstaff, envoie des baisers à un public furieux qui voudrait le déchiqueter. Même Ingrid Bergman, présidente du jury – qui qualifia le film de Ferreri de plus sordide jamais présenté à Cannes – aurait quitté la projection à cause d'un mal de ventre incontrôlable. Le film eut un énorme succès confirmé par cette même société bourgeoise, opulente et boulimique, contre laquelle Ferreri déployait son sarcasme et sa férocité. Un succès si grand qu'il lui fit déclarer : « La grande bouffe est finie. La bourgeoisie finit avec ce film. Après, il y aura la post-bourgeoisie. De plus en plus, il n'y aura que les maîtres et les ouvriers. Il y a les ouvriers, les maîtres et les marginaux. Les maîtres et les ouvriers dureront vingt ans. Puis, il n'y aura que les marginaux ».¹

Pasolini, deux ans après, sortira *Salò ou les 120 journées de Sodome*,² qui pour certains est une version révisée et corrigée de *La Grande Bouffe*. Un film qui possède de nombreuses imbrications avec le film de Ferreri, presque comme s'ils appartenaient à la même tessiture, sur lequel le tisserand tisse sa poétique, avec ses déchirures et ses interruptions, à travers lesquelles se devine le travail de l'un ou de l'autre. Pasolini consacrera un commentaire de l'œuvre de Ferreri dans le magazine *Cinema Nuovo*, qualifiant les portraits des quatre personnages principaux de magnifiques et entrevoyant dans leurs gestes répétitifs, une étrange

détermination, presque possédée, semblable à une calme *a priori* à la Sade.³

Un séminaire gastronomique grotesque, extrêmement réaliste et, donc, comique, qui se déroule dans l'espace d'une villa luxueuse du début du XX^e siècle, une *wunderkammer* baroque pleine de reliques et de curiosités, qui fonctionne comme un huis-clos, une sorte d'éden inversé dominé par la loi du plaisir qui se transforme en principe de torture, comme dans la pièce éponyme de Sartre où l'enfer, ce sont les autres,⁴ mais avec la différence que pour Ferreri, l'enfer est un flot de graisses, de lipides, de gélatines alimentaires, de sucres gastriques et de pâte en croûte. Huis-clos parce que dans ce noble bâtiment parisien, il n'y a pas de sortie et le bâtiment-maison est en même temps la grande tombe dans laquelle les personnages finiront soit congelés, soit momifiés, comme ce grand diorama d'oiseaux empaillés qui domine le hall – peut-être un *memento mori* ou un indice sur la fin inévitable de nos personnages. *La grande bouffe* se développe comme un théorème où le paradigme de la nourriture est inversé :

3. « Des personnages qui partent pour un week-end, rendus énigmatiques par leur excès, des prêtres ironiques d'un rite – rite qui cache en même temps un fanatisme obscur et une grave corporalité bourgeoise, presque vulgaire. Une ritualité dans laquelle la vie quotidienne, réaliste et donc comique, trouve une forme ambiguë de sublimité, qui réapparaîtra seulement de manière intermittente, ensuite, au cours du véritable récit : surtout, comme il se doit, dans les moments culinaires 'pantagruéliques' (mais toujours 'réduits' par l'apriorisme à la Sade, qui donne à leur exceptionnalité une 'naturalité' pour ainsi dire illuministe, monstrueusement rationnelle, tendant à minimiser le 'mystère') », cit. Pier Paolo Pasolini, *La grande abbuffata di Ferreri*, in *Scritti Corsari*, Garzanti, 1975.
4. Jean-Paul Sartre, *Huis Clos*, Gallimard, 1945.

1. Marco Ferreri, entretien, *Le Monde*, 1973.

2. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975.

dans la vie, on mange pour vivre, ici on mange pour mourir. Et le scénario brillant d'Azcona interprète ce principe jusqu'à la fin, nous accompagnant dans un *crescendo* – avec des pics paroxystiques et parodiques – de bacchanales, d'orgies alimentaires sadiennes, de rapports sexuels, d'excréments, de flatulences et enfin, la mort. La demeure reproduit un concentré du cosmos bourgeois, fondé sur les principes de l'opulence et du gaspillage, presque boulimique, vorace, qui devient une parodie de chambre de torture de mémoire pirandellienne, où les personnages languissent, se consomment, se fanent et pourrissent, séquestrés par le monde et martyrisés par eux-mêmes, de véritables persécuteurs culinaires, condamnés à être des prêtres laïcs d'un rituel mécanique et corporel dans lequel on les voit officiant et célébrant en même temps. Dans cet écosystème cristallisé, piégés volontairement dans leur toile d'araignée, les quatre amis se retrouvent à reproduire les mêmes gestes rituels absurdes, comme dans *Les Cuisiniers* ou *L'Anniversaire* d'Harold Pinter, où les personnages, vidés de toute psychologie, avancent inconsciemment vers leur catastrophe.⁵

Il est intéressant de noter que Ferreri, cas presque unique dans le cinéma, a esquissé ses personnages d'une manière physiologique et non psychologique, affirmant que son cinéma est, en effet, un cinéma « physiologique » et que sa principale source d'inspiration est le tableau de Rembrandt *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*.⁶ Pour Ferreri, la mort fait partie du métabolisme corporel, d'autant plus de celui, boulimique et rapace, de la

5. Harold Pinter, *L'Anniversaire*, trad. É. Kahane, Gallimard, 1960 et Harold Pinter, *Les Cuisiniers*, trad. É. Kahane, Gallimard, 1961.

6. Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*, 1632, huile sur toile, 169,5 × 216,5 cm, Mauritshuis, La Haye.

bourgeoise. La mort devient la dernière digestion, ou la dernière indigestion d'un banquet pantagruélique, le dernier orgasme d'une orgie, le dernier plaisir de la chair.⁷ On pourrait soutenir, sans ironie, que dans ce tableau (in)volontaire d'autodestruction identitaire et sociale, sous ces corps gras, luisants, hypercaloriques, sous ces chairs qui pèsent, suent, mangent et défèquent, les véritables protagonistes du film sont les estomacs et les intestins de ces acteurs, que Ferreri réduit à des masques ou, pire encore, à de simples enveloppes à vider, comme des poches à douille ou des boyaux.⁸

L'opération de Ferreri est programmatique et se configure comme une ascèse négative du corps bourgeois, semblable à une théologie négative de l'humain dans laquelle les protagonistes se voient progressivement dépouillés de leurs qualités et des scories de l'idéologie bourgeoise qui les a façonnés. L'involution est féroce, primitive, animale, outrageusement luxurieuse, et réduit l'homme bourgeois à une pure machine désirante. De *Homo Sapiens* à *Homo Cacans*, du film eschatologique au film scatologique, du *Dernier tango à Paris* à la dernière indigestion à Paris. La révolution est accomplie et a tout consumé : l'amour, les relations, la société et l'individualité.

7. «WIl mangiare diventa l'ultima speranza e disperazione che sia presente davanti agli uomini [...]. La mangiata – molto più che il cibo in sé – diventa allora l'ultima certezza di questa vita», Marco Ferreri in Paolo Mereghetti, *Cineforum*.

8. Marco Ferreri avait déclaré à *L'Express* : «On oublie toujours l'homme physiologique et ses nécessités. Craindre de le montrer, c'est gommer, oublier son côté tragique. C'est tricher. Eh bien moi, je fais des films physiologiques. Rien de philosophique dans tout cela». «S'il faut des références culturelles, alors il faudrait parler de Rembrandt. Sa Leçon d'anatomie est un de mes modèles, il s'agit de plonger son bistouri bien à fond dans la réalité».

Il ne reste que le gonflement abdominal, les orifices dégoulinants et des quartiers de bœuf entassés comme des trophées. Et le mécanisme continue au-delà de la mort des personnages, dans un spectacle macabre et désolant, où affluent les ressources alimentaires : le petit camion qui apporte la viande de l'abattoir, en grandes pièces ou même des chevreaux entiers, destinés à être transformés en mets raffinés, poursuit une chaîne alimentaire infinie et perverse qui ne se referme jamais. ×

Un triomphe de la surabondance semblable à une compulsion de répétition, qui se perpétue à l'infini, au-delà de la présence humaine, simple figurante de ce rituel. Tout commence avec l'arrivée du premier camion, accueilli par un Tognazzi affirmant fièrement que «le bon cuisinier doit être un parfait chirurgien». À ses côtés, Michel Piccoli, vêtu de rose comme un cochon, danse en brandissant une tête de veau coupée et déclame le «*To be or not to be*» de Shakespeare. Un autre lui répond par une pernacchia digne de Sordi. Puis vient l'ultime camion. Il franchit les grilles de la villa – désormais un cloaque – déversant des quartiers de bœuf que les chiens viendront dévorer. Une musique extra-diégétique, arabo-méditerranéenne, résonne hors champ, évoquant un tiers-monde observant silencieusement le suicide du premier monde occidental, par excès, par abus, par démesure. Une critique du consumérisme à travers les figures du paradoxe et de la parodie. La viande finira par orner ce jardin, comme autant de natures mortes en putréfaction, se confondant parmi les statues néo-classiques, mais aussi avec les oies, les poissons et les arbres centenaires, témoins silencieux de l'histoire humaine. ×

Il n'y a rien d'agréable dans ce film. La nourriture apparaît répugnante, bien qu'elle ait été préparée par le célèbre chef Giuseppe Maffioli; elle se gâte immédiatement, grasse et tiède sous les projecteurs du plateau. Le sexe est

embarrassant, ridicule, maladroit, ou bien triste, infantile, mélancolique, désespéré. Comme celui que Marcello a avec une prostituée sur les sièges de sa bien-aimée Bugatti. Comme celui qu'Andréa Ferréol, plantureuse, maternelle, aux cheveux roux et à la poitrine généreuse, fait en chevauchant un Michel Piccoli souffrant, dans un ébat ponctué de flatulences, gargouillements et combustions internes. Comme celui qui, dans l'apothéose poétique et horrifique du film, unit Andréa Ferréol et Ugo ×

Tognazzi : ce dernier, dévorant son architecture de foie gras dans un absurde geste d'auto-gavage – un dôme fait de foies qui devient un monument au désespoir et au gaspillage humain – se fait masturber en attendant la crise cardiaque qui survient en même temps que l'orgasme sexuel : un double acmé, poétique et érotique. Les autres personnages mourront eux aussi dans ce suicide collectif. Marcello, désespéré, après avoir crié «On ne peut pas mourir en mangeant!», meurt gelé sous l'effet du froid, congelé comme un morceau de bœuf. Michel meurt dans sa propre merde qui lui coule le long de la jambe, le ventre gonflé et tendu comme un tambour, prêt à exploser en un fracas de flatulences méphitiques. Enfin, le pauvre Philippe s'éteint entre deux montagnes de gelée tremblotante en forme de seins, apportées par l'Hébé à la poitrine opulente, celle qui accompagne chacun de ces hommes dans son parcours désespéré mais, au fond, peut-être salvateur. Il n'y a pas d'échappatoire à cette autofagie. Seul Marcello tente de fuir, le pilote, à bord de sa Bugatti d'époque, mais il est stoppé, comme par une force supérieure, rappelant l'envoûtement absurde qui emprisonne les convives de *L'Ange exterminateur* de Buñuel – qui définira d'ailleurs le film de Ferreri comme «un monument à l'hédonisme». ⁹

9. Luis Buñuel, *L'Ange exterminateur*, Mexique, 1962.

Un hédonisme lassé, tardo-impérial, lugubre et dissolu. Des clairs-obscurs asphyxiants et maniéristes, des cadrages surchargés d'éléments et d'aliments, claustrophobiques comme ces tables dressées au-delà du raisonnable, et une photographie granuleuse, mélancolique et figée, semblable à un corps orné et embelli juste après la mort – et en effet, les cadavres de Michel et Marcello seront congelés, revêtus, et assisteront, morts, au dernier grand festin funèbre.¹⁰ ×

Au début de ce *commentum*, j'ai évoqué un Éden renversé, et il est probable que ce que Ferreri présente soit une forme d'utopie – qui se réalise dans l'espace-temps filmique à travers une rupture avec l'espace-temps du monde extérieur – une régression vers l'état originel de l'homme et un retrait du monde, une utopie apocalyptique et atroce, une utopie qui est, en même temps, aussi une parodie.¹¹ La définition canonique de la parodie désigne la dépendance à un modèle préexistant, qui, de sérieux, devient comique, et la conservation d'éléments formels dans lesquels sont insérés de nouveaux contenus incongrus. Giorgio Agamben, dans *Profanations*, propose également une deuxième définition, plus ancienne, tirant la parodie d'une disjonction entre chant et paroles, *melos* et *logos*.¹² Cette disjonction, ouverture d'un « non-lieu » du langage, serait, chez Ferreri, fonctionnelle à la représentation d'un espace inénarrable, édénique ou paradisiaque, par essence impossible à représenter. Mais cet espace n'est plus disponible désormais, et l'Éden représenté ×

10. Nous pouvons voir une scène similaire dans le film *A Zed & Two Noughts* de Peter Greenaway, 1985.

11. Giorgio Agamben, *Le Royaume* et le *Jardin*, trad. G. Agamben, éd. Neri Pozza, 2018

12. Giorgio Agamben, *Profanations*, traduit par J.-L. Nancy, Éditions Payot, 2005.

par Ferreri est cauchemardesque, excessif, féerique. Le jardin luxuriant, paradigme de toute félicité humaine est perdu et remplacé par une humanité corrompue et dissolue, une humanité consciente de cette perte, qui péte, fornicate et rigole. Pensons à l'explosion de la cuvette des toilettes, qui inonde les invités sous un déluge universel de merde : « C'est effrayant ! C'est monstrueux ! Je suis × submergé par la merde ! » disent Michel et Ugo. « Cette puanteur de merde ne partira jamais. » La parodie ici est probablement utilisée par Ferreri comme outil de compréhension d'un phénomène complexe, qui est celui du capitalisme. Et je me reconnecte ici à la définition qu'Agamben donne du terme profanation. Cette dernière vide un système de l'intérieur (les personnages sont vidés de tous leurs attributs, retirés de leurs aspects corporels et représentés dans leur nudité biologique), rendant celui-ci « inopérant » et ouvre son objet à une potentielle profanation, le restituant à un autre usage possible. Si nous partons du principe que le monde capitaliste vise à construire une improfanabilité totale, il faut sortir du monde et désactiver nos comportements, les rendre inopérants, jusqu'à en oublier le but, en les émancipant de toute finalité, et donc de toute téléologie possible. « Pourquoi mangez-vous ? » demande une prostituée. Marcello répond : « Il faut manger, il faut manger. » Nous assistons donc à l'ouverture d'un espace ludique, clairement grotesque et × hyperbolique, mais qui réussit à suspendre l'ingérence d'un système, qui, dans sa phase la plus extrême, pour Agamben, se configure comme un « immense dispositif de capture des moyens purs, et donc des comportements profanateurs ». ¹³

13. *Ibidem*.

La parodie – *παρωδία* parà (*para*, similaire) et *ῥοδή* (*ῥοδή*, chant) – est un procédé ancien et, par le passé, d’autres auteurs ont imaginé le lieu du banquet comme un *lusus*, comme un spectacle ou une plaisanterie, en recourant à des redondances et des hyperboles. La sphère sémantique de *ludus/lusus* renvoie, selon une très ancienne tradition à la «représentation», la «mise en scène», le «jeu», bien avant de devenir un motif de divertissement et de jeu au sens figuré. Dans une phase ultérieure, elle désigne également une «moquerie», une «tromperie», tout en conservant une connotation érotique, licencieuse, et lascive.¹⁴ Dans ce sens, on ne peut s’empêcher de penser aux banquets luculliens du très riche affranchi Trimalcion, protagoniste du *Satyricon* de Pétrone,¹⁵ qui fait servir à ses convives, dans une atmosphère mêlant excès et décadence, des œufs de paon contenant des becfigues en sauce poivrée, un sanglier farci de merles vivants, ou encore des plats aux limites de la réalité, comme une oie

×

×

engraissée accompagnée de poissons et d’oiseaux qui, en réalité, est composée de viande de porc. Le banquet devient ainsi le lieu idéal d’expression d’un *lusus* qui est aussi une moquerie, une tromperie. L’analyse de Mikhaïl Bakhtine sur le réalisme grotesque dans l’introduction à *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* est particulièrement pertinente ici, où le théoricien de la littérature analyse l’histoire du rire et du principe matériel et corporel en se référant à l’œuvre de Rabelais, une analyse que nous pouvons étendre à l’œuvre *La Grande Bouffe* de Ferreri :

«Le principe matériel et corporel de la vie prédomine : images du corps, du manger et du boire, des besoins naturels, de la vie sexuelle. Des images exagérées, hyperboliques. [...] Les images du principe matériel et corporel sont un héritage de la culture comique populaire. [...] Le trait caractéristique du réalisme grotesque est l’abaissement, c’est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait, sur le plan matériel et corporel [...] Les images grotesques conservent leur nature originale, elles se différencient nettement des images de la réalité objective déjà donnée et accomplie. Elles sont ambivalentes et contradictoires ; elles sont difformes, monstrueuses, scandaleuses, vues du point de vue de toute esthétique “classique”, c’est-à-dire d’une esthétique de la réalité objective déjà donnée et accomplie. [...] Le corps grotesque n’est pas séparé du reste du monde, il n’est ni clos, ni déterminé, ni donné, mais il se dépasse lui-même, il sort de ses limites. L’accent est mis sur ces parties du corps où il est ouvert au monde extérieur, là où le monde pénètre dans le corps ou en sort, ou encore où le corps fait saillie dans le monde, c’est-à-dire les orifices, les protubérances, toutes les ramifications et excroissances : la bouche ouverte, les organes génitaux, la poitrine,

14. Martial, par exemple, dans ses épigrammes, conserve la connotation érotique du terme *ludus* ou de son synonyme *iocus*. Il est intéressant de noter que, dans la littérature latine, Plaute est le premier à introduire dans *lusus* le sens de «moquerie», «tromperie». Dans l’épître préliminaire, pour représenter son œuvre poétique, Martial utilise l’image métaphorique évocatrice du théâtre et une série d’éléments, entre prose et vers, qui appartiennent aux mêmes domaines lexicaux, créant une structure similaire à celle de Ferreri : *ludant* (præf. l. 3), *festosque lusus* (præf., epigr. v. 2), *iocorum nostrorum* (præf. l. 6), *iocosae* (præf., epigr. v. 1), *lascivam* (præf. l. 9), *licentiam* (præf., epigr. v. 2), cf. A. Nuti, “*Ludus*” e “*iocus*”. *Percorsi di ludicità nella lingua latina*, Rome 1998, p. 15-46.

15. Pétrone, *Satyricon*, traduction de P. Grimal, Éditions Garnier, 1961. Je renvoie aussi au très beau film de Federico Fellini, adapté du roman éponyme, *Fellini Satyricon*, 1969.

le sexe, le gros ventre, le nez. Le corps révèle sa propre substance, comme principe de croissance et de dépassement de ses propres limites, uniquement dans des actes comme l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la naissance, l'agonie, le manger, le boire et la défécation. C'est un corps éternellement non donné, qui génère et est généré sans relâche ; c'est un maillon dans la chaîne de l'évolution de l'humanité, et, plus précisément, deux maillons montrés là où ils se rejoignent, où ils s'entrelacent. »¹⁶

Dans son *Mimesis*,¹⁷ Eric Auerbach nous rappelle que dans la littérature moderne, chaque personnage, chaque événement, qu'il soit élevé ou bas, peut être traité par l'art de manière sérieuse, problématique ou tragique. Dans l'Antiquité, en revanche, cela est impossible. La loi de la séparation des styles prévaut : la réalité basse ne peut être présentée que de manière comique - cela est dû aussi au fait que la société en tant que problème historique n'existe pas encore, mais est un problème d'ordre moral et, par définition, plus lié à l'individu qu'à la société. Dans ce sens, l'œuvre de Ferreri, qui se construit principalement comme un éclat de rire et une critique de la société bourgeoise, est radicalement différente de l'œuvre de Pétrone, même si, dans le *Satyricon*, à travers les thèmes du corps et de la nourriture, il ne manque pas de moments où se développe une critique du système social, comme le souligne Luca Canali, commentant le superbe pastiche linguistique

- *ubique est naufragium* (le naufrage est partout)¹⁸ - qui clôt l'épithaphe du cadavre de Lica. :

Comme dans *La Grande Bouffe*, les plats servis par Trimalchione sont scénographiques, ridicules jusqu'au paroxysme. Même les plats les plus ordinaires cachent des choses extraordinaires. « *Écoutez-moi, mangeons ; c'est la loi du dîner* » (*Suadeo, inquit Trimalchio, cenemus; hoc est ius cenae*),¹⁹ proclame Trimalchione à ses invités. Une phrase élégante et à double sens, car *ius* qui en latin signifie « loi », « norme », et dans son sens plus inattendu, signifie aussi « sauce », « bouillon », renversant le sens de la phrase et réactivant la parodie : voici le *sugo* du dîner. Quelques millénaires plus tard, dans une villa parisienne à la campagne, utilisant un double sens similaire, existentiel et culinaire, Ferreri fera dire à Ugo Tognazzi : « *La vie, c'est une farce* ». Un autre geste parodiant, un autre geste qui porte avec lui une rupture, une fracture, qui nous révèle l'impossibilité d'établir une correspondance entre les mots et les choses, et en même temps, une ouverture à une puissance jusque-là tue et à de nouvelles possibilités de représentation, inexplorées et en attente d'être dites.

La parodie, n'est-elle pas, peut-être, le destin éternel de l'homme ?

16. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. Rire, carnaval et fête dans la tradition médiévale et renaissante*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Éditions Gallimard, 1970.

17. Eric Auerbach, *Mimesis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Traduction française par Georges H. Kaufmann, 1958.

18. *Satyricon*, 115.

19. *Satyricon*, 35.

Claudine BOUZONNET-STELLA,
La Cène, ca. 1680

x

Claudine Bouzonnet-Stella est une graveuse, peintre et éditrice française (1636-1697). *La Cène* est la planche 2 de la série de 13 ou 14 planches, *La Vie et la Passion du Christ*; publiée à Paris avec le privilège du roi, d'après un tableau attribué à Nicolas Poussin (1594-1665). On peut remarquer une composition très singulière pour la représentation de la cène.

Gravure 44,5 x 35 cm, signée sur papier vergé.

[Collection particulière]

x

x

Commentaire 022 - **A. PÉTREL**
(photographie)

Commentaire 023 - **G. FUSTEC**
(texte)

x

x

x

x



Commentaire 022 - Aurélie PÉTREL

*Détail, collection particulière, 2023 [extrait photographié d'une gravure de Jan Sadeler I, *Ultima cena*, 1582, impression directe sur une planche de bambou quotidiennement utilisée (2015-2023), 24 x 22 cm]*



Commentaire 024 - Guillaume FUSTEC

×

Cette gravure témoigne d'une œuvre originale aujourd'hui perdue de Jacques Stella, peintre majeur du classicisme français longtemps éclipsé par Nicolas Poussin, à qui certaines de ses œuvres furent erronément attribuées.

Le XVII^e siècle français est marqué par la Contre-Réforme catholique suite au Concile de Trente (1545-1563). Dans ce climat de renouveau spirituel, l'art religieux connaît un essor considérable. Sous le ministère de Richelieu (1624-1642), Paris retrouve son statut de capitale artistique européenne. Cette période est le théâtre d'un débat stylistique important entre le baroque et le classicisme, les deux s'affrontant autant qu'ils s'influencent dans le Paris de ce milieu de XVII^e siècle. Le style baroque, théâtral et lyrique est notamment incarné par Simon Vouet tandis que le classicisme équilibré et rationnel lui sera incarné par Nicolas Poussin. Dans le contexte de la Contre-Réforme, cette représentation affirme la doctrine catholique de la transsubstantiation, contestée par les protestants.

×

Jacques Stella, Oncle de Claudine Bouzonnet Stella, sera quant à lui, de façon plus contemporaine, considéré comme un des précurseurs de l'atticisme ; sous-courant du classicisme caractérisé notamment par l'utilisation d'architectures antiques, une modération expressive et esthétique, des compositions épurées et rigoureusement construites, des figures aux formes souples

et profils idéalisés dit à la romaine et des coloris clairs et lumineux, sans contrastes brutaux

La composition de Jacques Stella présente ainsi une architecture monumentale et sévère typique de Stella, on y voit dans l'arrière plan, des colonnes massives structurant l'espace surpasser d'une voûte en caissons à l'antique créant de la profondeur. Les draperie à droite adoucissant la rigueur architecturale par leur quasi absence de contraste. La scène illustre l'institution de l'Eucharistie lors de la Cène (du latin cena, repas du soir). Plus précisément, elle semble capturer le moment de transition entre à l'arrière-plan : les disciples consommant le pain (« Ceci est mon corps ») et au premier plan : un serviteur versant du vin dans une coupe, annonçant le second sacrement (« Cette coupe est la nouvelle Alliance en mon Sang »). L'organisation spatiale du récit montre par ailleurs au plan supérieur : quatre anges sur nuée célébrant la dimension céleste et mystique, au plan intermédiaire, le Christ et apôtres à table, dimension de partage du sacrée et du familiers, le Christ étant baigné d'une auréole clair tandis que les visages des apôtres prennent quant à eux des traits plus familiers.

La lumière laiteuse caractéristique baigne la scène, créant une atmosphère de distance dont nous estimerons qu'elle est un hommage à la charge mystérieuse du sujet. Les figures humaines conformément au style tardif de Stella (vers 1645-1650) donne à voir des visages géométrisés évoquant la statuaire gréco-romaine, les profils sont lourds en quasi demi-lune tandis que le drapés des habits est amples et pesants, refusant les effets bouffants. Le style de Stella se définit par un équilibre subtil entre à la fois une distance créer par la lumière froide,

architecture imposante et une idéalisation des visage tout en les familiarisant et leur donnants des gestes humains et une dimension narrative. Cette tension est au cœur de l'atticisme et du classicisme français de la Régence d'Anne d'Autriche dont Stella sera considéré comme le précurseur.

× L'œuvre participe pleinement du renouveau de la peinture religieuse française au XVII^e siècle, en ce que les compositions de Jacques Stella se distinguent par une rationalité presque matérialiste, proposant une voie alternative et mesurée face au baroque lyrique de Simon Vouet. Pourtant, cette œuvre en particulier révèle combien ces deux courants se sont mutuellement influencés. Le sujet, un épisode central de la Passion du Christ, semble avoir conduit Stella à s' imprégner de la théâtralité baroque, de son rapport à la lumière et de sa « mise en pli du monde », afin de rendre sensible l'humanité du Ressuscité.

× On remarque d'ailleurs que la source lumineuse de la pièce semble émaner du centre même de la table, par le biais d'un grand flambeau. Cette flamme centrale rayonne et n'est concurrencée que par une faible aura du Christ, tandis que le reste de la scène demeure plongé dans une pénombre dramatique. Le plan supérieur, où quatre anges apparaissent sur des nuées, témoigne d'une liberté d'interprétation remarquable : Stella y ajoute une dimension invisible, rendue visible par la peinture. Dans un dialogue subtil avec le baroque, il relie la torche dressée au centre à la draperie située à droite, dont la mise en plis, presque yonique, renforce la suggestion d'une énergie vitale. Ce mouvement est encore accentué par la figure qui émerge de cette draperie, portant un plat et reprenant le même profil que le Christ, établissant un lien symbolique entre le geste du service et celui du sacrifice.

Cette question du pli, au cœur de la composition stélienne, mérite qu'on s'y attarde. La scène semble pouvoir se « plier » selon plusieurs axes : entre les trois poutres qui soutiennent l'arrière-plan et les draperies, mais aussi entre les différents plans narratifs, céleste, terrestre et humain. Le pli s'inscrit dans les moulures, la table, et jusque dans la répartition des corps. Seule la forme verticale et lumineuse du centre, axe phallique et spirituel résiste à ce mouvement. Elle fait écho à l'auréole du Christ et, par analogie avec d'autres compositions de Stella consacrées à la Passion mais aussi à d'autres peinture composant avec le grand flambeau comme symbole, peut être interprétée comme la manifestation du Père. Les anges figureraient alors l'Esprit, tandis que les draperies, souples et enveloppantes, renverraient à la présence de la Vierge.

Cette gravure de Claudine Bouzonnet Stella, d'après une œuvre aujourd'hui perdue de son oncle Jacques, constitue ainsi un témoignage précieux du classicisme français. La finesse extrême de ses hachures croisées donne à l'air une densité presque palpable, accentuant le mystère de la scène. Plus encore, la flamme centrale laissée en réserve, sans encrage crée au cœur de la composition un vide lumineux : une absence gravée, un souffle suspendu, qui devient le centre invisible de la vision. En cela, Claudine Bouzonnet Stella ne se contente pas de reproduire : elle prolonge le génie de son oncle en inscrivant cette tension entre matière et esprit.

13

Philip GALLE, *Le Banquet de Labor & Diligentia*, 1572

- × Gravure de Philip Galle (1537-1612) après Marten van Heemskerck, représente *Le banquet de Labor et Diligentia* : gravure n°5 de la série *Les récompenses de Labor et Diligentia* : «*Fastidium stomacho Labor aufert durus, Orexim excitat et gratos ad condimenta sapes, ipsaque Sobrietas genitrix operosa Salutis, et melius paruo vivit Moderatio sumptu* : Le dur Labeur épuise la faiblesse de l'estomac, il excite l'Appétit et le goût avide d'épices ; la Sobriété elle-même, mère industrielle de la Santé, vit mieux en dépendant de Modération».
- × Gravure 20,6 x 24,5 cm, Amsterdam.

[Collection particulière]

Commentaire 024 – F. VALLOS
(texte)

Commentaire 025 – R. LODS
(texte)

×

×

Commentaire 024 – Fabien VALLOS

×

Cette gravure assez fascinante de la seconde moitié du XVI^e montre le repas de *Labor* (Travail) et *Diligentia* (Soin). Le service du banquet est réalisé par *Orexis* (Faim), *Sanitas* (Santé), *Firmitas* (Fermeté) & *Parsimonia* (Économie). L'Économie procède à la gestion, à la régulation et au dosage des biens (aliments et boissons), tandis que Fermeté entre au banquet avec la tête d'un bovin, signe de la disposition technique à procéder aux sacrifices ou à la transformation du vivant en aliments. Vient alors, devant, Santé qui porte sur un plateau un pentagramme et une fiole : le pentagramme représente l'homme positif (voir l'homme de Vitruve) et initié tandis que la fiole représente la figure du *pharmakon* (de la dose). Santé porte sur sa tête un oiseau représentation de la Folie. Vient, en ouverture du cortège, Appetit, portant sur son plateau des fèves, des graines de caroube et des brèches de miel qui sont des symboles de vie et d'appétit. À la table du banquet,

×

Travail et Soin se font couronner par le Temps. Autour du chapeau de Labor tournoient des petites abeilles (représentation du travail et de la production) ; Soin est représenté tenant à la main un sablier et un fouet représentations de la vitesse et de la diligence. Ce qui signifie qu'il n'y a de relation entre travail et soin qu'à la condition que nos appétits puissent garantir une relation saine à la connaissance, à la gestion et au monde.



(sur le besoin)

La scène est posée. Le banquet est là. Le Travail et le Soin sont à table, Faim, Santé, Fermeté et Économie sont au service. Il n'y a, semble-t-il, qu'une seule erreur, qu'un seul souci pour que cette gravure puisse, encore, être lue par nos yeux. Cinq siècles après la production de cette pièce, Économie a grandi. Elle s'est fait, aujourd'hui, une place à table. Son joug est roide : Travail et Soin ont rejoint Faim, Santé et Fermeté, tous et toutes sont à son service. Le Temps n'est plus le bienvenu et Économie s'est couronnée elle-même. Si Philip Galle était des nôtres aujourd'hui, il aurait, sûrement, proposé une scène bien différente. Pour la saisir, pour s'y plonger, il nous faut remonter le temps, explorer la jeunesse de cette nouvelle reine et explorer ce que son histoire témoigne de nos façons de consommer le monde.

Économie nous vient du grec *oikonomia*. Le terme est lui-même construit de deux mots : *oikos*¹, la maison, et *nomos*, la loi. La maison *oikos* n'est ni à prendre comme le pavillon moderne, ni même comme le foyer nucléaire, mais comme cette structure sociale complexe où se tisse trois groupe : les relations «despotiques» entre patrons et esclaves, «paternelles» entre parents et enfants et enfin «gamiques» entre femme et mari². Nous serions,

×

×

aujourd'hui, bien plus face à un corps agricole avec des employés sur les terres. *Nomos* est donc toute chose établie, toute chose acceptée par l'usage, une coutume, une loi, un commandement – sa racine primaire est *nemo*, pour partager. Ces deux termes, ensemble, peuvent se traduire par «administration de la maison». C'est l'accumulation de décisions et de dispositions – en somme la gestion – pour le fonctionnement ordonné de la maison – ou de l'entreprise. C'est ce qui gouverne depuis l'intérieur, la force immanente.

C'est devenu, aujourd'hui, par la théologie, la gestion matérielle des biens. Le fragment de la première épître au Corinthiens, chapitre 4 au premier verset installe le sujet chrétien comme administrateur :

Ainsi, qu'on nous regarde comme des serviteurs de Christ et des administrateurs des mystères de Dieu.

Οὕτως ἡμᾶς λογιζέσθω ἄνθρωπος ὡς ὑπηρέτας
Χριστοῦ καὶ οἰκονόμους μυστηρίων θεοῦ.

Ce fragment – spécifiquement l'usage dont fait Paul du vocable – a fait couler de l'encre. L'*oikonomos*, l'administrateur, présuppose une administration dont il est l'acteur : une *oikonomia*-économie des mystères de Dieu. Du palimpsestes d'exégèses et de chacune des lectures qui sont faites de l'usage paulinien d'*oikonomia* va résulter une extension progressive de la dénotation du terme. L'ancrage est domestique, le noyau sémantique désigne une gestion qui n'a d'autres règles que le fonctionnement ordonné de la maison. Chez Paul, l'*oikonomia* est une charge confiée (1 Corinthiens 9.17, en résonance avec le Esaïe 22.21 de la Septante). C'est une tâche, donnée par confiance (1 Timothée 1.4). Mais deux autres textes semblent prêter à confusion : Colossiens 1.25 rejoint dans la même phrase *oikonomia* et *mysterion*, mystère, puis dans Éphésiens 1.9-10 où la révélation dudit mystère est «pour l'*oikonomia* de la plénitude des temps». Paul est,

×

×

1. Voir Agamben, Giorgio, 2008. *Le Règne et la Gloire, Homo Sacer, II*,

2. Traduit de l'italien par J. Gayraud et M. Rueff, Seuil. p.41

2. Aristote 1, 1253b 1-10

au travers de ses écrits, clair sur cette charge qui lui est donnée: celle d'apôtre qui annonce la bonne nouvelle de la venue du messie comme accomplissement des promesses messianiques vétérotestamentaires. L'accomplissement de ces promesses de rédemptions, mystères révélés, est l'achèvement de l'*oikonomia*. «Le rapport entre *oikonomia* et mystère ne fait pas de problème: il s'agit d'exécuter avec fidélité la charge d'annoncer le mystère de la rédemption caché dans la volonté de Dieu arrivé désormais à son accomplissement³.» Paul a, dès ses premières épîtres, convoqué un vocabulaire domestique autant pour se désigner que pour désigner ses ouailles – de *doulos*, l'esclave, à *hyperetes* ou *diakonos*, le serviteur, jusqu'à notre *oikonomos* qui nous intéresse ici. Le Christ s'est lui-même désigné comme maître de l'*oikos*, comme *kyrios*.

Agamben, dans *Le Règne et la Gloire* décrit pas à pas le glissement sémantique⁴. Un glissement qui commence dès Ignace d'Antioche qui utilise *oikonomia* et l'interprète comme «principe révélateur qui [...] devait s'accomplir avec la naissance et la mort du Christ⁵». Il y a, pour l'instant encore, un *distinguo* entre *oikonomia* et *mysterion*. Justin puis Théophile d'Antioche laissent le terme hors du champ du théologique. Athénagore, alors, utilise le premier l'*oikonomia* pour désigner l'Incarnation: «même si un Dieu se fait chair selon l'*oikonomia* divine, en est-il pour autant esclave de son désir⁶?» C'est chez Irénée de Lyon que le terme, utilisé trois-trois fois, devient technique, en opposition aux gnostiques pour qui il désigne le processus interne du plérôme et «la fusion des éons divins dont résulte la

personne du Sauveur⁷». Irénée reste critique et, en bon apologète, s'interdit l'usage du terme pour la construction de sa propre théologie. Notre terme désigne, alors, pour l'instant, l'activité et le gouvernement divin.

Hyppolite et Tertulien, dialogue avec des adversaires, chacun et à l'image de leur temps – en l'occurrence Noetus et Praxéas, qui voient dans la distinctions entre le Père et le Verbe une potentielle rechute dans le polythéisme, eux qui se définissent comme monarchiens. Pour les convaincre est convoqué ce terme d'*oikonomia*. Dieu serait un, mais quant à l'organisation et l'administration de sa maison – sa vie et son monde qu'il a créé – il est trois car il délègue et confie certaines de ses fonctions sans perdre ni son pouvoir ni son unité. Dieu confierait donc au Christ «l'économie», l'administration et le gouvernement des hommes.

C'est dans l'argumentation d'Hyppolite qu'apparaît la locution «mystère de l'économie», renversant purement et simplement les mots pauliniens sans aucune résistance ou notification de la part de ses interlocuteurs. Le retournement n'est pas anodin. L'économie était la tâche confiée aux croyants, le mystère était la révélation divine dévoilée. De charge à gouvernement divin, l'économie désigne maintenant le mystère même, ouvert à l'identité du plérôme et aux lectures à relents gnostiques.

C'est donc «un retournement de l'expression paulinienne «économie du mystère» en «mystère de l'économie». Le mystère n'est plus, comme chez Paul, le plan divin de la rédemption, qui nécessite une activité de mise en acte et de révélation – une *oikonomia* justement en soit parfaitement claire; le mystère est désormais l'économie elle-même, la *praxis* à travers laquelle Dieu met ensemble la vie divine (en l'articulant dans la Trinité)⁸.

3. Agamben, *op. cit.* p. 50

4. Que nous réduisons, face à sa densité, dans ces quelques paragraphes

5. Gass, Wilhelm, «Das patristisch Wort 'oikonomia'», *zeitschrift für wissenschaftliche Theologie*, 1874, p. 474

6. Athénagore, *Supplique au sujet des chrétiens et Sur la résurrection des morts*, éd. B. Pouderon, Editions du Cerf, 1992, p. 144-145.

7. Adhémar d'Alès, «Le mot 'oikonomia' dans la langue théologique de saint Irénée», *Revue des études grecques*, n°32, 1919, p. 6.

8. Agamben, *op. cit.* p.89

La Trinité, donc. Le dogme se construit et s'élabore dans une rhétorique économique, la théologie catholique balbutiante va convoquer l'administration et la gestion pour désigner, à l'intérieur du divin, les dynamiques immanentes. La pensée chrétienne, depuis le concile de Nicée, uni dans la singularité de Dieu autant l'idée d'une déité transcendante et suprême que le dogme d'un rédempteur créatif et engagé. Cette pensée trinitaire a évolué entre chaque génération, il y a eu bien des résistances et des alternatives et le fossé qui sépare Nicée de Karl Barth est immense. Mais si nous tentions l'épreuve d'en formuler les contours, nous pourrions dire que Dieu le Père est l'origine, non-engendré (*agennetos*), l'Absolu, le commencement sans commencement. Le Christ, fils, est engendré (*gennetos*) de Dieu et lui est consubstantiel. Il est *Logos*, incarnation et administrateur. Le Saint-Esprit est la puissance opérante et spirituelle qui complète le trio. Les théologiens se mettent d'accord pour formuler que ce sont trois personnes – ou hypostase – pour une seule essence *ousia*. Aussi alambiquée que peut l'être cette formulation, hors de celle-ci le clergé déclare l'apostat et l'anathème.

Maxime le Confesseur arrive au VII^e siècle avec un concept qui apporte le point final à l'établissement du dogme : la *périchorèse*. Si l'homme est fait à l'image de Dieu et que Dieu a relation avec lui-même, alors les relations entre les hommes serviront d'image pour expliquer la Trinité : la *périchorèse* est une danse en cercle entre trois personnes, unies en volonté, en chants et en gestes, par le mouvement, la musique et le lien. C'est en bref l'interpénétration dans une mutuelle immanence, où chacun conserve son ipséité et où ce mouvement cyclique crée cet espace négatif trinitaire qui est ontologiquement ce Dieu. Ce sont trois personnes, mais ce n'est qu'un Dieu. Trois hypostases pour une essence. Ce concept se base sur l'idée qu'« [...] un chœur qui danse en cercle n'offre pas seulement un beau spectacle par lui-

même, mais le centre en apparaît également beau et net⁹ ». C'est l'apparition d'« une notion régulatrice et récapitulative de la théologie trinitaire. À cet égard, elle sanctionne en quelque sorte toute l'importance de la fonction théologique du discours trinitaire sur l'unité divine, jusque dans ses implications au plan de l'économie de salut¹⁰ ». Nous sommes dans une image de pensée telle que l'aurait

× formulé Benjamin. Le dogme trinitaire et la question des hypostases est, selon les mots même de ceux qui l'ont émis un mystère : sans possibilité de le formuler pleinement par le langage l'image de la *périchorèse* offre conceptuellement l'occasion d'en dresser les contours. Cette pensée existe, déjà, par et dans l'image. Cette pensée trinitaire est profondément politique en ce qu'elle est l'articulation du gouvernement divin du monde. Elle structure la relation entre le règne d'un Père et le gouvernement d'un Fils, d'elle découle autant l'économie que la gloire.

La Trinité apporte la fracture entre être et *praxis*. Dieu, s'il est Dieu, est tel un roi : s'il veut être digne de *doxa* et régner, il ne peut gouverner. Il lui faut donc un gouverneur, un administrateur qui s'occupera des choses secondes. Le roi ne peut s'abaisser au peuple, sous peine de mettre à mal la capacité auratique de son règne. Si Dieu doit être la quintessence de l'être, il ne peut pas s'abaisser à une *praxis* sous peine de mettre à mal la gloire qui lui est due. Ainsi, la *praxis* se sépare jusqu'à créer un être en lui-même : le *Logos*, être infondé et anarchique, qui trouve son fondement en dehors de l'être de Dieu. L'action – l'économie comme la politique – n'a aucun fondement dans l'être : telle est la schizophrénie que la doctrine de l'*oikonomia* a laissée en héritage à la culture occidentale.

9. Xénophone, 8, 21

10. Chardonnes, Denis. « La *périchorèse* des personnes divines et ses implications dans l'économie du salut, Aperçu d'une théologie de la présence de Dieu ». *Teresianum* 58, 2007, p.121.

C'est la scission de l'ontologie classique entre être et agir, entre transcendance et immanence, théologie et économie. Toute action (politique, économique, technique) peut être pensée comme gestion déléguée sans fondement ontologique. De cette scission va résulter une gouvernance théologique, angélique, ecclésiastique et laïque fondée sur ce schisme et sur l'économie : la délégation de l'autorité pour la gestion de tous les moyens à disposition en vue d'un but.

Le dogme trinitaire – et surtout l'économie christique, × la *praxis* divine – est construit sur une double délégation. La première est cette délégation de l'autorité : le sujet chrétien reçoit une charge dont il doit veiller au bon accomplissement. « Petit Christ », il est dépositaire, en tant qu'apôtre, de ce magistère – Pour les évangiles citons Matthieu 16,19, 28,18-20, Jean 20,21-23, Luc 10,19. Pour les épîtres citons Romain 5,17, Ephésiens 1,22-23, 2,6, 1 Corinthiens 6,2-3, 1 Pierre 2,9 ou Apocalypse 5,10. Nous le voyons, aujourd'hui, dans le fondamentalisme évangélique américain : le sujet chrétien a reçu tout pouvoir pour la gestion et l'administration économique du monde. Nous l'avons vu dans les générations passées, et si Averroès a ouvert la porte de la laïcité pour séparer la question théologique de la question politique, les rhétoriques et structures de pouvoirs héritées de ces questions sont restées imprégnées dans notre relation au vivant. Une première délégation, donc, descendante, où le sujet reçoit, qui crée une scission qui « sépare le vivant de lui-même et du rapport immédiat qu'il entretient avec son milieu¹¹ ». Cette délégation est complétée par une seconde, ascendante, × où le sujet donne sa conscience éthique et critique.

Le sujet chrétien délègue sa conscience – ou tout du moins sa gestion – à l'autorité supérieure. Paul demande que le sujet chrétien soit ininquiété *amerimnos* :

C'est pourquoi je voudrais vous savoir libres de toute préoccupation.

Θέλω δὲ ὑμᾶς ἀμερίμνους εἶναι. ὁ ἄγαμος μεριμνᾷ τὰ τοῦ κυρίου, πῶς ἀρέσῃ τῷ κυρίῳ¹².

Demande qu'il réitère en Philippiens 4,6 : « Ne vous mettez en souci pour rien », une demande qui résonne aux paroles christiques de Matthieu 6,34: Ne vous inquiétez pas pour le lendemain ; le lendemain se souciera de lui-même. À chaque jour suffit sa peine – et qui revienne, de Matthieu 6,25 et 6,27 à Luc 10,41, 12,11,22, et 29. Le sujet chrétien est *amerimnos*.

Hegel propose de voir le temps et la temporalité comme une suite de causes et de conséquences. Notre pensée européenne a accueilli sa réflexion: nous imaginons le temps, toujours, comme cette flèche ou ce fleuve qui va du passé vers l'avenir. Un flux, en somme, stable, laminaire, homogène, droit, mesurable, qui marche après marche continue sa courbe vers le progrès sans jamais flancher. Un fleuve aux digues impeccables pour nous mener à la mer. Rosenzweig, en lecteur critique de Hegel, utilise cette image de pensée pour faire le *distinguo* entre le sujet chrétien et le sujet juif. Là où le second est sur un pont, hors de l'histoire et le contemple, le second a installé des rails et y est dans un train. « Qui prend ce train mesure l'endroit du fleuve qui justement est sous ses yeux uniquement d'après la distance de la station de départ et de la station d'arrivée. Qu'il le soit, et rien de plus, c'est ce que lui assure, chaque fois qu'il regarde par la fenêtre, le fleuve du temps qui à côté de lui ne cesse jamais de s'écouler¹³. » Pour le sujet de chrétien, la station de départ est le récit évangélique, la station d'arrivée est la parousie. Entre les deux n'est qu'un en chemin, un perpétuel présent et pure tension

11. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages, 2006. p. 36

12. 1 Cor. 7,32

13. Rosenzweig, *L'Étoile de la Rédemption*. (1921), trad. A. Derczanski & J.-L. Schlegel, Seuil, 2003, p. 472.

entre un déjà et un pas-encore, le *ho nun kairos* paulinien. C'est l'artifice qui permet à l'auteur de l'épître aux Hébreux au chapitre 11 d'énoncer, après avoir énuméré la liste des protagonistes du récit biblique, que

Dieu a approuvé tous ces gens à cause de leur foi, et pourtant, aucun d'eux n'a reçu ce qu'il leur avait promis. C'est que Dieu avait prévu quelque chose de meilleur pour nous : ils ne devaient donc pas parvenir sans nous à la perfection. C'est pourquoi, nous aussi qui sommes entourés d'une telle foule de témoins, débarrassons-nous de tout fardeau, et du péché qui nous cerne si facilement de tous côtés, et courons avec endurance l'épreuve qui nous est proposée.

Le sujet chrétien, qu'importe sa place dans l'histoire universelle, n'est que en chemin. Il ne sera toujours qu'entre la station de départ et la station d'arrivée: rien ne distingue un sujet contemporain de Nicée à un sujet de notre temps, en ce que tous les deux sont autant en chemin, et que seule la station d'arrivée leur permettra de «parvenir à la perfection». Le sujet chrétien est *amerimnos*, sans mémoire consciente du monde¹⁴. Il n'y a plus de raisons d'éprouver de *thauma* face au *kosmos* : rien ne tient face à la parousie et aux résolutions à venir. La fin est connue, sans crainte. L'angoisse n'est plus, la foi certifie du salut, toute crainte a été clouée au bois et tout est accompli. Il n'y a plus de tragédie, tout n'est que comédie¹⁵. Nous sommes face à une double délégation absolument paradoxale : une autorité sur le monde mais une autorité sur soi déplacée. Une responsabilité sur le *kosmos* mais sans conscience du *kosmos*. L'être et l'agir, la transcendance et l'imminence: le schisme est là, ses modalités sont établies.

Il y a une distance infinie entre l'être et l'agir, entre l'acte et les conséquences de l'acte. Tout n'est que comédie, la solde à payer est nulle en tant que tout est déjà payé.

14. Vallos, Fabien, *Vues & Données (essai)*, éd. Mix, 2023, p. 87

15. Voir Agamben, *La fin du poème*, Circé, 1999.

Pour le sujet chrétien tout ce qu'il peut faire, dire ou penser sera suspendu – que ce soit au confessionnal, à sa mort ou dans l'eschatologie. «Tout est accompli». Aucun jugement, aucune condamnation. *Sola Gratia* nous rappelle le protestant : Calvin entérine voir aggrave le fossé :

Nous appelons prédestination le conseil éternel de Dieu, par lequel il a déterminé ce qu'il voulait faire de chaque homme. Car il ne les crée pas tous en pareille condition, mais ordonne les uns à vie éternelle, les autres à éternelle damnation. Ainsi, selon la fin à laquelle est créé l'homme, nous disons qu'il est prédestiné à mort ou à vie¹⁶

Dans sa théologie, le sujet humain est prédestiné, les uns pour le paradis et les autres pour les enfers. Qu'importe les actes, qu'importe l'agir, qu'importe le récit de vie, qu'importe le bien, qu'importe le mal. Tout idée de tribunal, chez le réformateur, n'est présent que pour sceller un destin dessiné hors du temps et hors de l'histoire. Ainsi, si pour lui la conscience individuelle est source de morale, elle reste à penser dans le cadre social et doit opérer dans la stricte observance de l'ordre divin comme civil¹⁷, en attendant le couperet d'une condamnation purement séparée de l'accusation.

Lorsque Fabien Vallos réalise le travail de recherche *Vues & Données* – qui traitait de l'office de transformation technicisé du réel à la réalité, du donné aux données – aux côtés de l'artiste Aurélie Pétreil, il décide d'utiliser la seconde année pour porter son attention sur un fragment de la première épître aux Corinthiens.

Si un sujet marque le premier siècle d'existence du christianisme balbutiant, c'est celui de la distance qui le sépare – ou le rejoint – du judaïsme. Il s'agissait, alors que

16. Jean Calvin, *Inst.III*, XXI, 5

17. Constance Lee, «Conscience and the continuum of constitutionalism: John Calvin on civil government», *Oxford Journal of Law and Religion*, Volume 12, Issue 1, février 2023, Pages 34-54

de plus en plus de non-juifs se convertissent, d'entériner une présence hebdomadaire à la synagogue autant que, possiblement, du reste des rites hébraïques. Lorsque la question de la circoncision est levée – les convertis adultes doivent-ils être circoncis – le premier concile se tient à Jérusalem pour régler cette controverse¹⁸. À Jacques de prendre la parole pour conclure l'épisode :

Écrivons-leur simplement de ne pas manger de viande
provenant des sacrifices offerts aux idoles, de se garder de
toute inconduite sexuelle, et de ne consommer ni viande
d'animaux étouffés ni sang. En effet, depuis les temps anciens,
il y a dans chaque ville des prédicateurs qui enseignent la Loi
de Moïse, et chaque sabbat, on la lit dans les synagogues¹⁹.

La plupart des viandes étaient abattus selon des rites et procédés précis, bien souvent en adéquation avec le panthéon local. Le chrétien comme le juif s'argue de prier le seul vrai dieu, reléguant ainsi les divinités voisines au statut d'idoles. Jacques souligne dans ce passage que cette règle juive de ne pas consommer de viandes sacrifiées à des divinités païennes était toujours d'actualité. Le chrétien, juif ou non, se devra de suivre les rites et règles d'abattage et de consommations du pentateuque – le reste sera enseigné dans les synagogues.

Environ cinq années plus tard, Paul échange avec l'assemblée de Corinthe. Ses membres habitent au milieu de la Grèce, et les conditions de cacherout sont bien rarement applicables aux aliments proposés au marché. Paul propose alors :

Vous pouvez manger de tout ce qui se vend au marché
sans vous poser de questions, par scrupule de conscience,
sur l'origine de ces aliments. Car la terre et ses richesses
appartiennent au Seigneur. Si un non-croyant vous invite
et que vous désiriez accepter son invitation, mangez

tranquillement de tout ce qu'on vous servira, sans vous poser de questions par scrupule de conscience.

πάν τὸ ἐν μακέλλῳ πωλούμενον ἐσθίετε μηδὲν ἀνακρίνοντας διὰ τὴν συνείδησιν, τοῦ κυρίου γὰρ ἡ γῆ καὶ τὸ πλήρωμα αὐτῆς. εἴ τις καλεῖ ὑμᾶς τῶν ἀπίστων καὶ θέλετε πορεύεσθαι, πάν τὸ παρατιθέμενον ὑμῖν ἐσθίετε μηδὲν ἀνακρίνοντας διὰ τὴν συνείδησιν²⁰.

× Une viande présentée sur un étale n'est qu'une viande tant qu'il n'y a aucun intérêt pour sa provenance. Consommer cette viande sans s'inquiéter et consciencier son origine comme son processus de transformation semble être la solution pour, au marché de Corinthe et lors d'invitations chez le voisin, être absout de toute condamnation. Il y a, au travers de ces épisodes, deux consommations et deux façons d'être en relation. La première est celle, métaphysique, réclamée pour Dieu et pour l'être. La seconde, physique, n'est pas réclamée. Les exégèses sont légions. Le consensus reste que Paul, ici, propose que cette consommation physique – la consommation de viande – soit séparée de la consommation métaphysique – la viande a été sacrifiée à une divinité. Il installe la possibilité que la conscience – *synéidèsis* – sépare ces deux consommations, que la possibilité d'être sans conscience – *asynéidèsis* – vis-à-vis de la réalité et de l'office de transformation du réel (ici du bœuf à l'assiette) nous libère de toute responsabilité vis-à-vis du réel. Qu'importe la façon dont cette viande est arrivée dans mon assiette, qu'importe autant le pré dont elle vient que la façon dont elle est morte, si je ne sais pas alors je ne suis pas responsable de la consommation.

× Les Pères²¹ lisent dans ce fragment la libération du scrupule et des lois alimentaires. Nous sommes bien loin du droit séculier romain et du principe *ignorantia juris non*

18. Voir Actes des Apôtres 15

19. Actes 15.20-21

20. 1 Corinthiens 10.25-27

21. Voir, entre autre, l'Homélie sur 1 Corinthiens de Jean Chrysostome

excusat : l'ignorance de la loi n'excuse pas la violation, d'où découle notre plus contemporain « nul n'est censé ignorer la loi ». Cette libération est tempérée dans la scolastique où d'Aquin s'inquiète de la qualité de cette conscience plus que sa présence ou non. Il distingue l'ignorance invincible – il est impossible de savoir si l'acte est juste ou non, ses conséquences ne seront pas imputés – ou l'ignorance vincible – le sujet aurait pu ou aurait dû s'informer²².

Toujours est-il que cette libération de la conscience permet de libérer, une fois de plus, le sujet de l'inquiétude et de l'angoisse. Être asynédétique, sans conscience, permet la libération de l'inquiétude et la possibilité de consommer la production. Il y a une transformation, du bœuf à la viande, du réel à la réalité. Le bœuf pris du pré et devenu viande n'a plus accès aux phénomènes *phusis*, il est achevé, il n'est que viande et protéine. Il n'y a plus de bœuf dans le pré, il n'y a plus que la viande dans l'assiette. Tout tas présuppose un trou quelque part. Le regard asynédétique se place ici, dans un regard sans conscience de ce qui est pris du monde. *Synédèsis* est construit par le *sun* de avec et le *eidèsis*, la connaissance, duquel nous pouvons lire la racine *eidos*, à comprendre comme l'image naturelle – opposée à l'*eidolè*, c'est l'image des éléments du réel dans leur relation avec la réalité.

Pour que quelque chose soit donné, il faut qu'elle soit prise : « Nous sommes parce que nous ne cessons de prendre²³ ». Quelles sont les conditions de cette prise ? Toute prise, tout prélèvement modifie le monde. Comment est ce monde après le prélèvement ? L'économie chrétienne consiste en l'installation d'un système supérieur qui s'occupe de l'administration du monde et de ce qui l'occupe. Le sujet chrétien délègue vertige et angoisse autant qu'autorité et principe.

22. S. Th. I-II et q. 76 & 70

23. Vallos, *op. cit.* p. 17.

Il se tient dans le monde mais hors du monde, paradoxe absolu nécessaire à son salut. « Toute image – tout prélèvement – laisse derrière elle une autre image, celle du monde laissée après le prélèvement²⁴ », une image que notre occident refuse de voir et dont la conscience même confronte à son archétype, l'état (dé)laissé du monde. La violence se déplace, elle est physique dans la mise à mort du bœuf et métaphysique, dans un effacement symbolique, dans l'image.

Notre modernité à accumulé ces productions, dans une masse telle que de la surmesure face au kosmos nous sommes maintenant face à une surmesure de ces productions même. L'angoisse s'est déplacée. L'antique était saisi de *thauma* lorsque, au sommet de la montagne, il était pris par le vertige de tout ce qui était à voir, à sentir, à entendre, à vivre. Le moderne est saisi de *thauma* lorsque, au seuil de la bibliothèque, il est pris de vertige face à toutes ces collections, ces récits, ces essais, ces pages et ces lignes. Il est pris de vertige face à ces trop nombreux films, face à ces galeries et musées dont les œuvres montrés ne sont qu'une fraction infime des collections voilées sous des bâches à l'abri des regards et du temps. Il s'agissait de produire pour se tenir face au trop et cette production même est devenue trop. Le fleuve est devenu torrent, face au trop-plein d'angoisse nous ne consommons plus et laissons couler. Le moderne peut, à la manière des spectateurs et spectatrices du *Pense-bête* de Broodthaers, préférer la forme des recueils de poésie coulés sous le béton à la lecture, même impossible, dédits recueils. Il peut, à la manière des Anna Karina, Samy Frey et Claude Brasseur du *Bande à part* de Godart, visiter en 9 minutes et 43 secondes en courant les galeries du Louvre. Il peut, à la manière de tous et toutes, scroller sans fin le contenu de nos réseaux sociaux. Nous regardons sans voir, que celui qui n'a pas péché jette la première pierre.

24. *Ibid.*, p. 44

Christoph HÄNSLI, *Mortadella*, 2009

Christoph Hänsli, *Mortadella*,
 × avec un texte de John Berger. 332
 illustrations couleur,
 format 20.8 x 29.5 cm. Graphisme
 Cornél Windlin. Edition Patrick
 Frey, Zurich, 2008.
Mortadella est une série de 332
 petites peintures, représentant
 chaque tranche recto et verso
 d'une petite mortadelle.

Livre, 380 pages, Zurich.

[Collection particulière]

Au banquet de *Labor et Diligentia* s'est supplanté le banquet de *Parsimonia*. Economie a faim, elle consomme sans conscience, sans se questionner un seul instant de l'état des cuisines, de ce qui reste dans le sellier, de la fatigue des commis. Travail, Soin, Faim, Santé et Fermeté, attendent et espèrent en Chrématistique, le Besoin, cette petite sœur d'Économie. Voici bien longtemps que son souvenir s'estompe: son nom vient *khre*, le nécessaire et le besoin. Quel est le besoin de l'être? Sa mère, le Soin, s'inquiète. × La chrématistique est «la gestion de ce qui me concerne, c'est-à-dire ce dont je me sers, ce que j'utilise, ce avec quoi j'ai relation²⁵». Son banquet, paraît-il, pourrait être servi à l'ambigu. Plus personne ne sert, tous et toutes sont assis à table, partagent et échangent autour de ces plats. Tous et toutes prennent la parole à leur tour, s'écoutent. Réchauffés, au coin du feu, chacun et chacune conjuguent enfin un commun sans hiérarchie. Il s'agit, ici, de faire avec. Il s'agit, ici, de prendre soin. Faire avec les images, faire avec le monde, faire avec ce que laisse l'image du monde et essayer de penser, au mieux, nos conditions de viabilités.

×

×

25. Vallos, Fabien, *Chrématistique & poïèsis. Contribution à une théorie critique de l'économie de l'œuvre et de la poïèsis (II, 3)*, éd. Mix., 2015, p. 33

Commentaire 026 - **A. PÉTREL**
(photographie)

Commentaire 027 - **F. CANOVA**
(images)

Commentaire 028 - **F. CANOVA**
(texte)

×

×

×

×

Take a smallish mortadella sausage—about 16 cm in diameter and 22 cm long. The mortadella sausage was invented in Bologna at the beginning of

EDITION PATRICK FREY
Zurich

the 17th century. Its name comes from the fact that originally it was minced in a mortar, and seasoned with myrtle berries. The meat should be pure pork, and other seasonings always include coriander and

Text by—Text von—Testo di
JOHN BERGER

white wine. Cut the mortadella into 166 slices, each slice about 1.5 mm thick. Number the slices, and study each slice from both sides. The two sides are never the same, for, during the 1.5 mm, the parts of lean and fat and the particles of grains have evolved, with

CHRISTOPH
Hänsli

their shapes marginally changing. Take a photo of each side of each slice. 332 photos. The project is to make life-size paintings—using the photos as an aide-mémoire—on stiff white cards of each side of each slice of the given mortadella.

‘Mortadella’

One could suppose that the sides of two slices, which were once contiguous, would be mirror images of one another when opened out. Yet this is not the case.



×

×

Trois prises de vues mises en scène, 2025



×

×





Pour une iconographie de la Mortadella

Du Mortarium romaine à l'ère de TikTok

×

×

×

×



Pizzicheria

Aldo Palazzeschi, 1958

“Etto grammo chilo mezzochilo,
cacio burro prosciutto salame,
acciuغه salacche baccalà...”
Sono voci del gergo
in questo untuoso reame.
“Mi serve o non mi serve, diobonino,
ho tanta fretta!”
“Aspetti”
“Mi dia retta”
“Venga qua”
“Mi mandi via”.
S’infuria una servetta,
una s’acqueta.
“Il solito formaggio
ma con poca corteccia”.
E una sicura mano
apre la breccia
nel parmigiano.
Molla e tira tira e molla
poca corteccia e dimolta midolla.
Aver fretta ed aspettare,
pesare tagliare affettare,
entrare andar via...
sono le note costanti
della quotidiana sinfonia
in un’antica pizzicheria.
“Mamma mia!
E che poesia
volete che ci sia
dentro un negozio di pizzicheria ?
Se diceste di fiori o seteria...
se avete detto quello dell’antichità,
certo ce ne sarà,
ma non in quello lì

“Hectogramme kilo demi-kilo,
cacio beurre jambon saucisson,
anchois hareng baccalà...”
Ce sont des voix du jargon
dans ce royaume onctueux.
“Ça me sert ou pas, bon Dieu,
j’suis pressé !”
“Attendez”.
“Écoutez-moi”.
“Venez ici”.
“Foutez-moi dehors”.
Une soubrette s’enfada,
une se calme.
“Le même fromage
mais avec peu d’écorce”.
Et une main sûre
ouvre une breche
dans le parmesan.
Tire et relâche, relâche et tire,
peu d’écorce et pas mal de moelle.
Être pressé et attendre,
peser couper trancher,
rentrer et partir...
sont les notes constants
de la symphonie quotidienne
d’une ancienne pizzicheria
“Mamma mia!
Et quelle poésie
voulez-vous qu’il y ait
dans une pizzicheria ?
Si vous disiez fleurs ou soierie...
si vous aviez parlé d’antiquités,
certes, il y en aurait,
mais pas là,

venite via,
per carità!
Mio caro, siatene persuaso,
per la fretta che avete di giungere
alla mèta
questa volta siete evaso
dal campo del poeta.
Non ce n’è non ce n’è, restate
franco”.
Basta, miei cari, basta
che ci vada il poeta
dietro il banco.
Le file dei formaggi
l’un sull’altra ammassate,
vi sembrano villaggi,
borgate soleggiate,
coi tetti di lavagna,
le oscure cortecce,
come paesini di montagna.
E nei luoghi più vicini
del panorama,
non vi par di riposare
sui morbidi cuscini
dei pecorini?
O se no di passeggiare
pei verdeggianti viali,
per i verdi giardini del gorgonzola?
Di spiare ai suoi fronzuti finestrini?
Non vi sembra di sognare
dame medioevali
affacciate alle superbe finestre
tonde e ovali
del palazzo dei granduchi:
quello coi buchi?

allez, partez,
par pitié !
Mon cher, en soyez-en persuadé,
pour l’hâte que vous avez d’arriver
au but
cette fois vous avez évadé
du champ du poète
Il n’y en a pas il n’y en a pas, restez
franc”.
Assez, mes chers, assez,
qu’il y aille le poète
derrière le comptoir.
Les rangées de fromages,
entassées les unes sur les autres,
vous semblent des villages,
des hameaux ensoleillés,
aux toits d’ardoise,
aux cortex sombres,
comme de bourgs de montagne.
Et dans les lieux plus proches
du panorama,
il ne vous semble pas de reposer
sur de moelleux coussins
des pecorini ?
Ou bien de vous promener
dans les allées verdoyantes,
dans les verts jardins du gorgonzola
D’espionner à ses fenêtres feuillues:
Ne vous semble-t-il pas rêver
de dames médiévales
penchées aux superbes fenêtres
rondes et ovales
du palais des grands-ducs :
celui plein de trous ?

Tavole regali
 di mosaici fini,
 bizantini veneziani fiorentini:
 soprassate salami salamini,
 e la più bella,
 quella proprio del re:
 la mortadella!
 Agate alla portata di tutti
 vi sembrano i prosciutti;
 e le acciughe, le salacche
 dalle lucide corazze,
 nei barili allineate,
 inginocchiatevi:
 sono i guerrieri delle Crociate.

Tables royales,
 mosaïques délicates,
 byzantines, vénitiennes, florentines:
 saucissons, salamis, petits salamis,
 et la plus belle,
 celle du roi lui-même :
 la mortadelle!
 Des agates à la portée de tous,
 voilà ce que semblent les jambons;
 et les anchois, les harengs
 aux cuirasses brillantes,
 alignés dans leurs barils,
 agenouillez-vous:
 ce sont les guerriers des Croisades.

×

×

×

×



Stèle du porcher, vers le Ier siècle av. J.-C., grès, 192 × 46,7 cm, Musée archéologique de Bologne.

×



Stèle mortarium, vers le Ier siècle av. J.-C., grès, 186 × 46,5 cm, Musée archéologique de Bologne.

×



Astolfo Petrazzi, *Nature morte avec gibiers et poissons pendus, saucisson, fromages, fruits, légumes et chat*, env. 1630 peinture sur huile, 123 × 190 cm, Fototeca Fondazione Federico Zeri, Bologne, collection privé.



Giuseppe Recco, *Nature morte*, Szépművészeti Múzeum Budapest, Fototeca Fondazione Federico Zeri, Bologne.



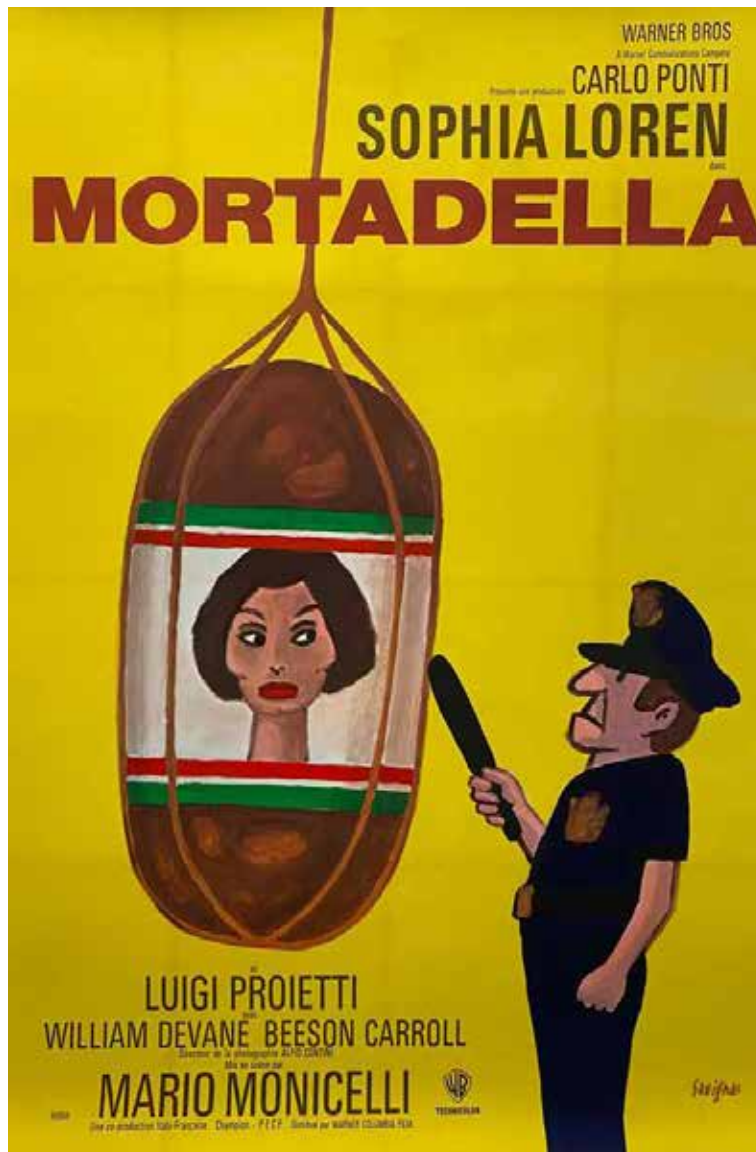
Déclaration de l'Édit des Mortadelles, 1661, Bologne.

Document officiel émis par le Sénat de Bologne, fixant pour la première fois la recette, la composition et les critères de fabrication de la mortadella. Ce texte constitue l'un des plus anciens règlements alimentaires d'Europe, établissant un véritable contrôle de qualité pour la charcuterie bolognaise et marquant la reconnaissance de la mortadella comme produit emblématique de la ville.



Giuseppe Maria Mitelli, *Gioco della Cucagna che mai si perde, e sempre si guadagna*, 1691, eau-forte, Bologne.

×



Mario Monicelli,
Mortadella, 1971.

x





Mortadella Cuor di Paese Ibis, pubblicità 1994.



Giuseppe Alessio, “The King of Mortadella”

Jean de PATMOS, *Apocalypse* (10, 1-11), ca. 95

Poème en dialecte romanesque Carlo Alberto Camillo Salustri, dit Trilussa, sur la mortadelle, écrit sur le modèle d'une fable d'Ésope.

Un âne, voyant son ami le porc partir à l'abattoir, se désespère. Mais le porc, un peu philosophe, le rassure : «Ne fais pas l'idiot, peut-être qu'un jour, nous nous reverrons... dans quelques mortadelle de Bologne!»

*Er porco e er somaro
Una matina un povero Somaro,
ner vede un Porco amico annà ar macello,
sbottò in un pianto e disse. Addio, frate:
nun ce vedremo più, nun c'è riparo!*

*Bisogna esse filosofo, bisogna.
Je disse er Porco via, nun fà lo scemo
ché forse un giorno se ritroveremo
in quarche mortadella de Bologna!*

×

×

×

Le chapitre 10 de l'Apocalypse rédigé par Jean à Patmos décrit une scène étrange que nous nommons «dévoration du livre» ou plus précisément que nous nommons *logophagie*. Il s'agit de comprendre ce que signifie cette dévoration de la donnée sous forme de texte plutôt que sous forme d'image.

Texte (trad. du grec par F. Vallos)

×

Commentaire 030 - **A. PÉTREL**
(photographie)

Commentaire 031 - **G. FUSTEC**
(sculpture)

Commentaire 032 - **G. FUSTEC**
(texte)

Commentaire 033 - **F. CANOVA**
(musée des bouches)

Commentaire 034 - **F. CANOVA**
(livre)

Commentaire 035 - **F. CANOVA**
(livret)

Commentaire 036 - **F. CANOVA**
(texte)

Commentaire 037 - **F. VALLOS**
(texte)

Commentaire 038 - **R. LODS**
(texte)

[1.] Καὶ εἶδον ἄγγελον ἰσχυρὸν καταβαίνοντα ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, περιβεβλημένον νεφέλην, καὶ ἡ ἴρις ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ, καὶ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος, καὶ οἱ πόδες αὐτοῦ ὡς στύλοι πυρός· [2.] καὶ ἔχων ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ βιβλίον ἀνεωγμένον· καὶ ἔθηκεν τὸν πόδα αὐτοῦ τὸν δεξιὸν ἐπὶ τῆς θαλάσσης, τὸν δὲ εὐώνυμον ἐπὶ τῆς γῆς, [3.] καὶ ἔκραξεν φωνῇ μεγάλῃ ὥσπερ λέων μυκάται· καὶ ὅτε ἔκραξεν, ἐλάλησαν αἱ ἑπτὰ βρονταὶ τὰς ἑαυτῶν φωνάς. [4.] Καὶ ὅτε ἐλάλησαν αἱ ἑπτὰ βρονταί, ἔμελλον γράφειν· καὶ ἤκουσα φωνὴν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, λέγουσαν, Σφράγισον ἃ ἐλάλησαν αἱ ἑπτὰ βρονταί, καὶ μὴ αὐτὰ γράψῃς. [5.] Καὶ ὁ ἄγγελος ὃν εἶδον ἐστῶτα ἐπὶ τῆς θαλάσσης καὶ ἐπὶ τῆς γῆς ἤρεν τὴν χεῖρα αὐτοῦ τὴν δεξιάν εἰς τὸν οὐρανόν, [6.] καὶ ὥμοσεν ζῶντι εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων, ὃς ἔκτισεν τὸν οὐρανὸν καὶ τὰ ἐν αὐτῷ, καὶ τὴν γῆν καὶ τὰ ἐν αὐτῇ, καὶ τὴν θάλασσαν καὶ τὰ ἐν αὐτῇ, ὅτι χρόνος οὐκέτι ἔσται· [7.] ἀλλ' ἐν ταῖς ἡμέραις τῆς φωνῆς τοῦ ἐβδόμου ἀγγέλου, ὅταν μέλλῃ σαλπίζειν, καὶ ἐτελέσθῃ τὸ μυστήριον τοῦ θεοῦ, ὡς εὐηγγέλισεν τοὺς δούλους αὐτοῦ τοὺς προφήτας. [8.] Καὶ ἡ φωνὴ ἦν ἤκουσα ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, πάλιν λαλοῦσα μετ' ἑμοῦ, καὶ λέγουσα, Ὑπαγε, λάβε τὸ βιβλιδάριον τὸ ἀνεωγμένον ἐν τῇ χειρὶ τοῦ ἀγγέλου τοῦ ἐστῶτος ἐπὶ τῆς θαλάσσης καὶ ἐπὶ τῆς γῆς. [9.] Καὶ ἀπῆλθον πρὸς τὸν ἄγγελον, λέγων αὐτῷ δοῦναί μοι τὸ βιβλιδάριον. Καὶ λέγει μοι, Λάβε καὶ κατάφαγε αὐτό· καὶ πικρανεῖ σου τὴν κοιλίαν, ἀλλ' ἐν τῷ στόματί σου ἔσται γλυκὺ ὡς μέλι. [10.] Καὶ ἔλαβον τὸ βιβλίον ἐκ τῆς χειρὸς τοῦ ἀγγέλου, καὶ κατέφαγον αὐτό, καὶ ἦν ἐν τῷ στόματί μου ὡς μέλι, γλυκὺ· καὶ ὅτε ἔφαγον αὐτό, ἐπικράνθη ἡ κοιλία μου. [11.] Καὶ λέγουσίν μοι, Δεῖ σε πάλιν προφητεῦσαι ἐπὶ λαοῖς καὶ ἐπὶ ἔθνεσιν καὶ γλώσσαις καὶ βασιλεῦσιν πολλοῖς.

Et je vis un ange puissant descendre du ciel, entouré de nuées et avec un arc-en-ciel au-dessus de sa tête : son visage était comme un soleil et ses jambes comme des colonnes de feu, et il tenait à la main un livre ouvert. Il posa son pied droit sur la mer et son pied gauche sur la terre ; et il hurlait avec une voix forte, comme un lion qui rugit. Après avoir hurlé on entendit les sept tonnerres. Et après avoir entendu les sept tonnerres, je me mis à écrire, mais j'entendis une voix du ciel me dire : « fixe ce qui a été dit par les sept tonnerres et ne les écris pas ». Et l'ange que j'avais vu se tenir entre la mer et la terre, leva la main droite vers le ciel, et jura par celui qui est depuis l'éternité de l'éternité, qui créa le ciel et tout ce qui y est, la terre et tout ce qui y est, la mer et tout ce qui y est, qu'il n'y avait plus de temps : mais quand on entendra la voix du septième ange, sonnant la trompette, sera accompli le mystère de Dieu, comme il l'avait annoncé à ses serviteurs et ses prophètes. Et la voix que j'entendis du ciel me parla encore et me dit : « viens, prends ce petit livre qui est dans la main de l'ange qui se tient sur la mer et sur la terre ». Et j'allais vers l'ange en lui disant de me donner le petit livre. Et il me dit : « prends-le et dévore-le ! Il sera amer pour ton ventre mais doux comme du miel pour ta bouche ». Et je pris le livre de la main de l'ange et je le dévorais. Il fut doux comme du miel dans ma bouche mais après l'avoir mangé il fut amer dans mon ventre. Et l'on me dit : « tu dois le prédire à de nombreux peuples et pays, en de nombreuses langues et à de nombreux chefs ».

Commentaire 030 - Aurélie PÉTREL

×

Jean dévore le livre, 2025

Impression d'un détail de la gravure de Dürer de 1498 sur une planche de bois, 40 x 30 cm

×

Speculum Fideis, 2025

×

×

Édition 1/2

Ready-made commentaire du l'épisode de Jean dévorant le livre.

«Le Bien est le passif qui obéit à la Raison. Le Mal est l'actif qui naît de l'Énergie. Le Bien, c'est le Ciel. Le Mal, c'est l'Enfer. »

Le mariage du Ciel et de l'Enfer (1790) W. Blake

Écarteur buccal en acier inoxydable 316/L

Le réglage de l'écarteur buccal se fait grâce aux deux parties crantées qui se bloquent à chaque cran afin d'empêcher l'écarteur de se desserrer. Pour augmenter l'ouverture, il suffit d'appuyer sur les deux extrémités à droite de l'écarteur. Il est bien sûr possible également de bloquer sur une ouverture petite puis de le positionner en bouche, et d'agrandir ensuite l'ouverture et re-bloquer les parties crantées. Celles-ci pour plus de sécurité se débloquent de manière très simple, par simple pression des deux tiges crantées l'une vers l'autre.

×

×

Écartement maxi : 4,5cm

Largeur totale de l'écarteur : 17cm

Largeur de l'écarteur partie en bouche : 13cm



«L'apôtre nous dit qu'au commencement était le verbe.
Il ne nous donne aucune assurance quant à la fin.»¹
George Steiner

×

×

il sonnerait de la trompette, le mystère de Dieu s'accomplirait, comme il l'a annoncé à ses serviteurs, les prophètes. Et la voix, que j'avais entendue du ciel, me parla de nouveau, et dit : Va, prends le petit livre ouvert dans la main de l'ange qui se tient debout sur la mer et sur la terre. Et j'allai vers l'ange, en lui disant de me donner le petit livre. Et il me dit : Prends-le, et avale-le ; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel. Je pris le petit livre de la main de l'ange, et je l'avalai ; il fut dans ma bouche doux comme du miel, mais quand je l'eus avalé, mes entrailles furent remplies d'amertume. Puis on me dit : Il faut que tu prophétises de nouveau sur beaucoup de peuples, de nations, de langues, et de rois³.

Dans la série de gravures de l'*Apocalypse* publiée en 1498, Albrecht Dürer² donne une forme visuelle à l'un des épisodes les plus étranges du texte biblique : celui où l'apôtre Jean reçoit d'un ange un «petit livre ouvert» et se voit ordonner de le dévorer. Le passage, situé au chapitre X du livre de l'apocalypse est le suivant :

Je vis un autre ange puissant, qui descendait du ciel, enveloppé d'une nuée ; au-dessus de sa tête était l'arc-en-ciel, et son visage était comme le soleil, et ses pieds comme des colonnes de feu. Il tenait dans sa main un petit livre ouvert. Il posa son pied droit sur la mer, et son pied gauche sur la terre ; et il cria d'une voix forte, comme rugit un lion. Quand il cria, les sept tonnerres firent entendre leurs voix. Et quand les sept tonnerres eurent fait entendre leurs voix, j'allais écrire ; et j'entendis du ciel une voix qui disait : Scelle ce qu'ont dit les sept tonnerres, et ne l'écris pas. Et l'ange, que je voyais debout sur la mer et sur la terre, leva sa main droite vers le ciel, et jura par celui qui vit aux siècles des siècles, qui a créé le ciel et les choses qui y sont, la terre et les choses qui y sont, et la mer et les choses qui y sont, qu'il n'y aurait plus de temps, mais qu'aux jours de la voix du septième ange, quand

×

×

Ce texte donne une place importante à l'expérience paradoxale de l'ingestion, par ce geste inouï, le langage sort de son régime habituel de lisibilité pour s'offrir à une consommation corporelle. Aby Warburg⁴ a montré comment les images conservent les survivances des gestes fondamentaux, même quand leur signification s'éteint. Ici, la gravure de Dürer représentant la scène engage une réflexion iconique profonde sur les rapports entre signe, corps et foi, il sauve la trace d'un geste voué à disparaître. Le livre est mangé, le texte s'efface, mais la gravure fixe la trace de l'ingestion comme rapport archaïque au sacré, un geste où voir, croire et consommer s'entrelacent. En vue de produire une exégèse de cet épisode, nous nous baserons à la fois sur le texte évangélique, sur la gravure de Dürer, mais aussi sur des recherches d'ors et déjà mener au sujet des interprétations possibles de cet épisode. Ils seraient évidemment présomptueux de vouloir produire une analyse stricte et autoritaire de l'épisode, nous procéderons donc par hypothèse que nous tenterons de corroborer.

1. Steiner, George. *Réelles présences*, Gallimard, 1991 [1989].

2. Dürer, Albrecht, *L'Apocalypse*, gravures sur bois, 1498.

3. *La Bible*, Apocalypse de Jean, chap. X.

4. Warburg, Aby, *Le rituel du serpent*, Macula, 1984 [1923].

Une première hypothèse consiste à voir dans ce geste une désémiotisation par le haut. C'est notamment une part de la thèse de Bertrand Gervais pour qui cette ingestion est l'image d'une disparition de la langue, disparition qui doit se comprendre comme figure centrale de la pensée apocalyptique et plus généralement d'une pensée de la fin.

Cette thèse rappelle le contexte dans lequel doivent être saisies cette ingestion et sa nature. Rappelant ainsi que le support du livre n'étant pas le codex comme aujourd'hui, mais le *volumen*, c'est-à-dire un papyrus de fibre végétal écrit le plus souvent sous forme de *scriptio continua*. Ces textes sont sans ponctuation, sans séparation entre les mots et donc nécessitant d'être lus à haute voix pour être compris. Plus encore, la lecture et la parole en hébreu sont désignées par le même verbe *davar*, nous rappelle B. Gervais. Lire aurait été alors un acte de parole, indissociable d'un temps long tandis que l'ingestion du texte est plus directe plus intime.

Plus encore d'autres épisodes bibliques supposent l'ingestion de la parole divine. Inaugurée par Ézéchiël, l'ingestion d'un «livre» ou «rouleau» existe avec une différence notable : chez Ézéchiël, le goût est seulement doux dans un premier temps, l'amertume n'étant pas annoncée par l'ange et ne survenant que plus tard sans que l'on puisse s'assurer d'un lien direct. Mais dans les deux cas le livre chez ces prophètes n'est pas lu, mais incorporé, et par ce geste intime ils déplacent l'acte de lecture vers une expérience corporelle immédiate : manger le livre, c'est assimiler la parole divine sans passer par la médiation sémiotique habituelle, sans passer par la langue d'Homme. Manger le livre leur permet d'accéder à la révélation sans le détour d'une langue imparfaite et sans

devoir la répandre sans distinction signifiant leurs élection auprès de dieu. «Puis on me dit : il faut que tu prophétises de nouveau sur beaucoup de peuples, de nations, de langues, et de rois.». Cet ordre suppose bien que le langage sous cette forme ingérer atteint alors une dimension transcendante, proche de la langue adamique de la Genèse, celle qui nommait les choses sans arbitraire. Dans ce geste se rejoue la dynamique d'un langage originel et total, échappant aux contraintes sémiotiques ordinaires. S'appuyant sur Gérard Haddad⁵, Gervais rattache ce motif à la tradition juive des rites alimentaires, où les mets peuvent être consommés pour leur valeur phonétique et symbolique, transformant l'aliment en lettre et la nourriture en parole divine.

On verra dans l'épisode de Jean mangeant le livre, une langue qui n'est plus médiation, mais contact direct, ingestion du Verbe. Une perte du sens comme perte des limites du langage, une désémiotisation par le haut qui n'annule pas le langage, mais la pousse à ses limites : manger le livre, manger le verbe c'est dépasser la lecture et atteindre une parole immédiate, à la fois corporelle et transcendante. C'est cette langue directe qui inscrit le prophète dans l'alliance divine et lui confère le pouvoir de parler au-delà des langues humaines. L'acte dépassant le langage, permettant une langue sans limites. Le terme *apocalypse* est un d'abord un mot grec, signifiant révélation, c'est ce mot qui a donné son nom à

l'Apocalypse de Jean et suppose une révélation par Jésus-Christ faite à l'apôtre. Il faut par ailleurs noter que le genre de l'apocalypse était un genre littéraire devenu habituel chez les Juifs à la suite de l'exil de Babylone [587-535 AEC].

5.Haddad, Gérard, *Manger le livre*, Grasset, 1984.

Il s'agit, dans ce type de texte, de présenter ou révéler une même réalité sous des symboles différents ; dans un langage figuratif et en vue d'éveiller l'attention du lecteur.

Cet épisode particulier d'ingestion est donc lui aussi à comprendre depuis son caractère euristique, ce passage nous montre littéralement une révélation faite à Jean au sein même du livre de la révélation. C'est cette mise en abîme qui nous fera supposer que ce passage illustre à la fois la structure de l'apocalypse comme moment du texte biblique, mais aussi la structure de la révélation de Dieu faite aux hommes plus généralement. Le tout pouvant se résumer de façon lapidaire comme un double mouvement nécessaire d'une révélation simultanée et liée à un secret.

Précédemment à l'épisode de la dévoration du livre, les sept sceaux ont été brisés, les premiers grands malheurs sont tombés sur la terre, six trompettes ont sonné et une septième doit résonner sans délai. Pourtant il y aura un délai, et c'est l'épisode qui nous concerne qui le figure. Il est dit juste avant que les Hommes pêcheurs et encore vivants ne se sont pas repentis, la septième trompette sonnant signifiant la remise du monde à Dieu, c'est à cet instant que les dernières élections se jouent pour l'humanité. Le passage de Jean dévorant le livre est donc à comprendre comme un délai, une suspension. Cette tension souligne la nécessité dans la révélation d'un retrait. Walter Benjamin, dans *Origine du drame baroque allemand*⁶, décrit ce moment où la vérité divine se manifeste dans un éclair, mais se retire aussitôt, ne laissant qu'une trace incomplète. Ici ce qui est reçu est aussitôt interdit de communication. La révélation devient intransmissible, close et conscrée dans le

corps de Jean. Dürer lui aussi illustre cette dialectique, mais la déplace en compressant le texte et en faisant apparaître en haut à gauche l'arche d'alliance, symbole sans détour de l'alliance entre les hommes et Dieu et donc plus exactement du secret de Dieu confiné dans l'arche et confié à Jean.

Cette structure se retrouve ailleurs dans la *Bible*, là aussi en rapport avec la connaissance du Verbe divin et avec l'aliment. L'épisode où Ève et Adam mangent le fruit défendu de l'arbre de la connaissance. Cette ingestion leur révélant, leur propre nudité, l'aliment absorbé est donc source de savoir, de même que le *volumen* de papyrus l'est pour Jean. Dans le premier cas dans la genèse de l'homme, le secret brisé, sûrement doux en bouche provoque la colère de Dieu. Dans la révélation de la fin des temps, l'ingestion du secret, signale l'alliance et l'élection de Jean. Ce qui différencie fondamentalement les deux épisodes est la confiance accordée à Dieu ou disons-le autrement la foi. Nous entendons ici le terme de foi comprise étymologiquement comme *pistis* en grec, en latin *cum-fidere*, c'est-à-dire *confiance* et *faire confiance avec*. Ingérer les écritures, ingérer le message de Dieu c'est faire l'expérience d'une nécessité de la foi. En conférant à Jean la tâche d'ingérer le livre tout en gardant secrets les mots exacts des sept tonnerres ; en condamnant l'humanité à sortir du jardin d'Éden tout en ayant placé en son sein l'origine de sa perte. Dieu rejoue l'éternel double mouvement de la foi. Elle est non obligatoire, mais nécessaire. Elle se loge dans l'expérience intime des croyants et ne se transmet jamais tout à fait. Pour le prophète, le langage illimité de Dieu se verra conscré et médié par l'expérience intime du prêcheur. Ce qui sera littéralement sa profession de foi, c'est-à-dire son engagement personnel et public selon l'église, ou encore son engagement intime dans une confiance donnée

6. Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985 [1928].

à Dieu en même temps que sa profession public auprès de l'humanité. Le livre s'il est révélation par le langage, langage n'est pas pour autant acte, il n'est pas confiance. La foi doit dépasser la langue, il faut donc l'ingérer, l'incorporer à soi et faire l'expérience intime du message divin.

Avaler le livre signifie donc s'abandonner à une parole qui ne se démontre pas, mais se reçoit. Ici, l'apôtre ne prêchera plus par logique, ni par la médiation sémiotique d'un texte, mais par l'acte confiant d'un geste *a priori* déraisonner. C'est aussi ce que souligne Fabien Vallos par le biais de Giorgio Agamben dans un texte sur le langage bien moins chrétien et au sujet de l'étouffement ou gag :

Être défait du langage signifie qu'il y a une solution de continuité, c'est-à-dire des intervalles, des trous. Bien sûr des trous dans la parole. Autrement dit qu'il s'agit d'une des rares expériences hors du langage, plus exactement l'expérience de la bordure du langage. Le gag n'est jamais du langage parce que toujours un geste. Qu'est-ce que la bordure du langage ? un de ces gestes, autrement dit son silence ; son devenir visible, l'idée du langage.»⁷

L'étouffement de Jean mangeant le livre crée cet événement du langage qui ne se situe plus dans sa capacité de signifier, mais dans sa limite, le moment où il s'interrompt et se dépasse lui-même. Ce silence, loin d'être un défaut, constitue l'instant où la parole devient événement.

« Croire n'est pas adhérer à un contenu, mais s'ouvrir à ce qui excède le langage, se confier à l'événement d'un sens

7. Vallos, Fabien, «Gag» in *Le poétique est pervers*. éd. Mix. 2006.

qui ne passe pas par les signes⁸ » nous dit Jean-Luc Nancy, dans la gravure de Dürer, Jean est représenté acceptant le livre que lui impose l'ange malgré l'effort. La prédication qui en découle ne sera plus affaire de discours raisonné, mais d'une confiance incarnée, où l'alliance avec Dieu se communique depuis son excès, son opacité, et finalement son ingestion tant par le prophètes que par ces ouailles.

On comprend alors la nécessité pour le texte apocalyptique de recourir à de très nombreux symboles ésotériques tout en usant d'un style figuratif, puisque ce double mouvement est aussi celui nécessaire à la foi. Elle doit s'inscrire profondément et intimement dans le croyant, et ne peut pas se transmettre par la langue raisonnable des Hommes, mais uniquement par l'expérience d'une confiance donnée. Loin d'être un simple conseil que tout prosélyte validerait, l'apocalypse n'est pas seulement un conseil pour renforcer la foi, mais la description de ce qu'elle est et de son fonctionnement ; autant face au chaos du monde et de sa fin que devant le *logos* qu'il soit divin ou non.

Depuis notre lecture, cette scène peut s'élargir à une métaphysique de la consommation et du corps. Georges Bataille, dans *La Part maudite*⁹, insiste sur le caractère excédentaire de la consommation : elle dépasse l'utilité, engage dépense et sacrifice. Le geste de Jean quant à lui s'inscrit ainsi dans une série où ingestion et révélation coïncident, où le rapport au corps rejoint le secret divin. Il faut considérer que la foi partage avec l'expérience charnelle et donc alimentaire une structure duale, oscillant

8. Nancy, Jean-Luc. *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)* Galilée, 2005.

9. Bataille, Georges, *La Part maudite*, Minuit, 1949.

entre douceur et douleur, miel et amertume. L'acte, qu'il soit charnel ou nutritif, si il est compris comme dépassement du Verbe donne vie autant qu'il expose au manque, à l'indigestion. Il suppose donc toujours une confiance ; en Dieu ou dans le monde. L'existence se goûte dans une tension entre plaisir et risque, accueil et vulnérabilité. Agir c'est faire confiance, avoir foi, en aimant ou en consommant, on n'est pas seulement emplit par le monde ; c'est accepter de se vider, d'être traversé par ce qui, en nourrissant, peut aussi consumer. Adam et Ève goûtant le fruit de la connaissance, Jean et Ézéchiel dévorant le livre doux en bouche et amer aux entrailles, montrent que l'Acte, la foi, révèle autant qu'il condamne. Le livre de vie, c'est-à-dire l'existence, nourrit et brûle. Vivre, c'est : transformer et perdre, mais aussi incorporer et croire. Avaler, le livre ou le monde, est alors un geste sans rendement, pure expérience de confiance et de dissipation du signe, où le corps devient le lieu d'une vérité plus profonde que ce que le langage peut dire.

×

×

×

×

Commentaire 033 - Francesco CANOVA

(*Le Musée des bouches*, objet conceptuel/immatériel)

Le Musée des Bouches est une institution conceptuelle fondée en 2025, dédiée à la conservation et à l'étude des bouches peintes. Son fonds iconographique, constitué de plusieurs centaines d'images, pense les relations entre consommation et représentation dans l'image.

À travers ses collections le musée tente de tracer une histoire de la non-ingestion dans la peinture occidentale.

Commentaire 034 - Francesco CANOVA

Le Repos des Bouches (1000-1575).

Exposition du 17 octobre au 8 novembre 2025.

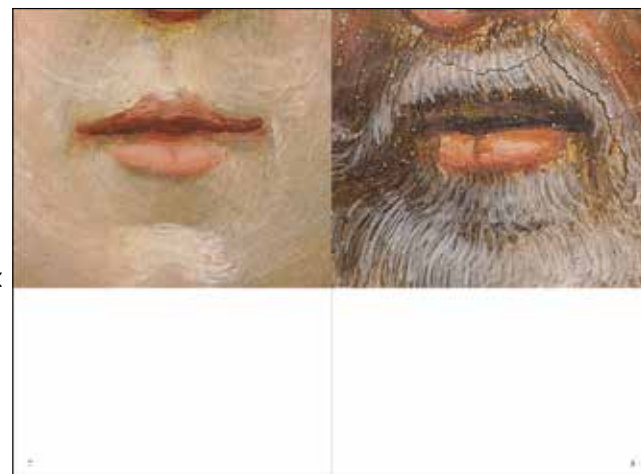
Présentée du 16 octobre au 8 novembre 2025, *Le Repos des Bouches (1000-1575)* constitue la première exposition du Musée des Bouches, musée conceptuel dédié à l'étude et à la conservation des bouches peintes.

Conçue sous la forme d'un musée fictif et réalisée dans le cadre de la troisième édition du projet de recherche *Vues & Données*, cette exposition s'inscrit dans un ensemble de travaux consacrés aux questions de consommation et d'assimilation des données (*logophagie* et *iconophagie*).

À travers une sélection de 129 bouches peintes, datées de l'an mille à la fin du XVI^e siècle, c'est-à-dire, du gothique primitif au tardo-manieriisme, la collection *Le Repos des Bouches* explore la relation, parfois obscure, entre représentation et ingestion.

Les thèmes iconographiques traités, *Cènes*, *Noces de Cana*, *Banquets d'Hérode*, *Adam et Ève*, appartiennent pour la plupart à la sphère du sacré, où la consommation n'existe qu'en tant que symbole.

Présentée sous la forme d'un livre-objet (110 × 75 mm), l'exposition invite le visiteur à traverser cinq siècles de peinture comme à l'intérieur d'une pinacothèque en miniature, où se déploie une histoire de la non-ingestion dans l'art figuratif.



(Cahier du Musée des Bouches n°1)

Le Cahier du Musée des Bouches est une publication semestrielle interne, réalisée à l'occasion de la première exposition du musée.

Conçu au format A5, le cahier accompagne la visite de l'exposition *Le Repos des Bouches (1000-1575)* et constitue un outil de médiation à destination du public et des chercheurs.

Ce premier numéro réunit un texte critique consacré à l'exposition, rédigé par le chercheur Francesco Canova, ainsi que l'index complet des œuvres issues de la collection présentée.

Il aborde les problématiques soulevées par la représentation de la consommation dans la peinture occidentale et, plus particulièrement, interroge le rapport d'incompatibilité entre désir et théorie, la relation entre l'acte de vision et l'acte d'ingestion, ainsi que les fondements d'une possible métaphysique de la consommation.

À travers cette réflexion, le cahier cherche à comprendre pourquoi l'art a longtemps éprouvé des difficultés à représenter l'aliment en tant qu'aliment, ne le traitant que sous ses formes symboliques, allégoriques ou eucharistiques.

LES CAHIERS

DU MUSÉE DES BOUCHES

MANGIAFAGIOLI
A. CARRACCI



GIOTTO - DUCCHIO - P. BRUGHEL - H. BOSCH - L. CRANACH LE VIEUX - J. S. VAN HEEMSEN -
TIZIANO - J. BEUCKELAER - A. CARRACCI - V. CAMPI - P. VERONESE - B. PASSEROTTI

OCTOBRE 2025

Commentaire 036 - Francesco CANOVA

(Cartes Postales)

Édition de quatre-vingt cartes postales, cm 14,8x10,5.

Giotto di Bondone,

Noces de Cana, fresque, 200 × 185 cm

Taddeo Gaddi

Mort du chevalier de Celano, tempera sur bois,
panneau, 35 × 30 cm

Ugolino di Nerio ou Ugolino da Siena

La Cène, tempera et or sur bois, 34.3 x 52.7 cm

Benozzo Gozzoli, né Benozzo di Lese di Sandro

Le Festin d'Hérode et la Décollation de saint Jean-Baptiste
tempera sur bois, 23.8 x 34.5 cm

Carlo Crivelli

Vierge et enfant, tempera et or sur bois, 37.8 x 25.4 cm

Giovanni Bellini, dit le Giambellino e Zuane Belin

L'Ivresse de Noé, huile sur toile, 103 × 157 cm

Lucas Maler, dit Lucas Cranach l'Ancien

Adam et Ève, huile sur panneau en bois de tilleul,
50 x 34 cm

Pieter Brueghel l'Ancien

Le Pays de Cocagne, huile sur panneau de bois, 52 × 78 cm

Paolo Caliari, detto il Veronese

Les Noces de Cana, huile sur toile, 6,77 × 9,94 m

Vincenzo Campi

Les Mangeurs de ricotta ou Buffonaria

huile sur toile, cm 89,5 × 72 cm



×

Paolo Caliari, dit le Titien
(Vénise, 1518 – Venise, 19 août 1588)
Les Noces de Cana
Huile sur toile, en 6,27 x 9,04.

(G) Musée des Beaux-Arts
Musée de la Culture – reproduction autorisée
Prise de vue de la copie conservée à San Giorgio Maggiore dans
l'œuvre de la collection de l'original "souvent" lors des mêmes
circumstances par la collectionneur N. Boregno.



❖ Musée
des Beaux-Arts
❖ des Beaux-Arts



×

On connaît deux représentations importantes de cette « dévoration » : celle représentée sur la tapisserie de l'*Apocalypse* de Jean de Bruges & Nicolas Bataille (1373-1381) et celle gravée par Albrecht Dürer (1498¹). Les deux sont fidèles au texte de Jean et représentent précisément cet acte de dévoration, bouche ouverte, du petit livre (*bibliodavion*). Ces représentations sont exceptionnelles – et très complexes – pour deux raisons : d'abord parce qu'on ne représente pas l'acte de manger ni celui de l'assimilation, ensuite parce qu'il s'agit d'un cas très particulier, puisqu'il s'agit d'une *logophagie*, c'est-à-dire une dévoration du langage comme paroles, concepts, savoirs, ici sous forme d'écrits.



1. *Die heimlich offenbarung Iohannis*, ou en latin *Apocalypsis cum Figuris* est une suite de 15 xylographies de format folio exécutées par Albrecht Dürer entre 1496 et 1498.

La problématique la plus difficile, est de tenter de comprendre s'il s'agit d'une métaphore et surtout de son degré d'intensité. S'il s'agit d'une métaphore, elle indique la difficulté à « digérer » la parole prophétique qui est lourde et indigeste : douce parce qu'elle ouvre vers un devenir doux, amère parce qu'elle est historique violente. Mais ce n'est peut-être pas suffisant comme interprétation.

Dans le texte il ne s'agit pas simplement manger, mais bien plutôt dévorer : le verbe (κατεσθίω) *katesthiô* dit précisément un dépassement du sens de manger en une dévoration. S'il ne s'agit donc pas d'une métaphore, il s'agit de rendre une expérience particulière de la relation d'incorporation du verbe (*logos*) de dieu. Ce que Jean dévore est la parole de dieu comme devenir de sorte que le modèle soit une autre forme de savoir, une autre forme de connaissance du monde qui s'éprouve dans une dévoration prophétique. Jean ne lit pas, il mange le savoir comme devenir. Cela suppose une forme plus intense d'assimilation et d'incorporation. Il faut se souvenir qu'il n'y a plus de temps (*khronos*) parce que tout cela ouvre à la fin des temps historiques et à l'entrée dans l'*aiôn*, c'est-à-dire l'éternité. Dès lors il n'est plus temps de lire mais d'assimiler. Nous pourrions alors émettre l'hypothèse qu'il y a trois temporalité : celle archaïque de la faim de la douleur (*khronos*), celle messianique de l'eucharistie (*kharis*) qui doit être entendu comme une bonne consommation et celle enfin éternelle d'une logophagie où le verbe est assimilé. ×

Il est possible d'émettre une autre hypothèse : ce qui est doux est dans la bouche, c'est-à-dire dans le goût, en revanche ce qui est amer est dans la digestion. Parce que le temps est de l'éternité est dans le immédiat et dans le goût, tandis que l'histoire, les temps historique (représentés par le temps de la digestion) sont amers. Il s'agit alors de comprendre que cette dévoration est à la fois une figure

symbolique des temps historiques inassimilables et une manière de présenter les temps de l'éternité comme une logophagie, c'est-à-dire comme une incorporation du verbe de dieu.

Le texte parle précisément d'un *bibliodarium* autrement dit d'un petit livre ou plus précisément d'un petit *codex*. Jean dévore donc un petit lot de feuilles ou un petit rouleau × (*volumen*) probablement en *scriptio continua* (c'est-à-dire sans espace), ce qui serait encore une autre manière de montrer la continuité du *logos*. Il se peut aussi que cette dévoration du livre soit une métaphore de lecture silencieuse.

On trouve une figure identique dans *Ézéchiël* :

« Fils d'homme, ce qui t'est présenté, mange-le ; mange ce volume et va parler à la maison d'Israël ». J'ouvris la bouche et il me fit manger ce volume, puis il me dit : « Fils d'homme, nourris-toi et rassasie-toi de ce volume que je te donne ». Je le mangeai et, dans ma bouche, il fut doux comme du miel. [*Ézé*, 3: 1-3]

Il y a encore une autre manière de l'interpréter, moins théologique et plus matérielle : tout cela lie les relations entre savoir et nourriture, entre connaissance et aliment, entre saisie et nutrition, entre élément et aliment, depuis Adam et la consommation de la connaissance à la consommation du livre qui permet à Jean de dévorer le logos de dieu. Il faut comprendre que manger ouvre à la connaissance : comme livre-aliment² et comme relation entre élémentaire-alimentaire³. Manger, en ce sens est un acte de langage : c'est une manière de représenter et de dire quelque chose du monde

2. Gérard Haddad, *Manger le livre*, Grasset, 1984 ; Jérémie Koering, *Les Iconophages*, Actes sud, 2020

3. Fabien Vallos, séminaire du Laboratoire Fig.

(sur le silence)

Au XIII^e siècle, Eléazar de Worms écrit le *sefer haRokeach*. Il y raconte un rite d'initiation hébraïque : pour apprendre l'alphabet, le pédagogue enduisait la lettre de miel. Reconnaître la lettre offrait à l'enfant la possibilité de la lécher. Lorsque tout l'alphabet était mémorisé, il recevait un œuf sur lequel était écrit le verset d'Ezekiel : « je le mangeai et il devint dans ma bouche aussi doux que du miel ».

L'apôtre mange le codex. Il est doux dans sa bouche, amer en son ventre. Nous qui, à l'écoute des trompettes et des tonnerres, écoutions les révélations quant à l'ordre géopolitique d'un espace eschatologique encore à venir, nous voilà arrêtés dans notre course. Car Jean va écrire. Il s'y met, d'ailleurs. Il produit, de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, de ce voile du temps qui a été soulevé pour sa révélation, il compte produire de la donnée, pour ses coreligionnaires. Une voix parle alors. Ne les écris pas. C'est là, peut-être, le cœur du chapitre : un refus de la transcription, une révélation suspendue. La Parole s'avance, gronde, se fait entendre – mais elle se retire avant d'être formulée. Entre un pas-encore et un déjà-là, ce qui aurait dû devenir texte reste expérience, mémoire et espoir. La révélation ne se donne pas, elle s'abstient.

×

×

Entre ce qui est entendu et ce qui peut être dit, s'ouvre une faille : le lieu d'une impossibilité, d'un excès. Dans cet intervalle ne reste que la consommation. Si Jean ne peut pas écrire, il lui faut manger : absorber la Parole pour qu'elle cesse d'être un dehors, pour qu'elle devienne chair, brûlure intérieure. L'écriture est remplacée par l'ingestion, le texte par le corps.

×

Jean devient le lieu de la Parole empêchée, le ventre où la révélation s'incube sans jamais se dire. Une digestion qui dépasse le langage. Cette scène marque un basculement apocalyptique : la fin de la révélation comme communication et son commencement comme gestation. L'ange interdit d'écrire, mais ordonne de manger : c'est la même injonction, sous deux formes. Ce qui ne peut plus être dit doit être vécu. Ce qui excède le langage doit être interiorisé jusqu'à l'amertume.

Les exégèses chrétiennes n'y ont lu qu'une métaphore prophétique. *L'évangile est doux, la mission est amère*. Cette lecture ne fait que réduire la potentialité du fragment comme signe d'une aporie. Certaines interprétations, plus rares, soulèvent que en ce livre serait inscrit les condamnations, les peines du jugement encore à venir. Je vais vous révéler un terrible secret : le langage est la peine. En lui toutes les choses doivent entrer et périr à nouveau selon leur faute et la mesure de leur faute. Le langage s'achève sur sa propre impossibilité.

×

Manger le livre, c'est reconnaître que toute parole véritable est déjà perdue, que la révélation ne peut être transmise qu'en silence, dans la chair du témoin. Le livre qu'il devait annoncer se replie sur lui-même, absorbé, digéré. Si le texte est le tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après, les sept tonnerres, ici, n'ont produit qu'une mise à distance. Le lecteur, la lectrice est censé lire sur les lendemains qui chantent, sur ce qui

Aurélie PÉTREL (1981),
Images jachères - 2014 - 2024
(Prises de vue latentes à activer)

Base de tirages [données visuelles], ce meuble archive 2275 tirages dénommés *prises de vue latentes* (PLV). Elles ont été réalisées de 2001 à 2024. Ces images deviennent des PVL lorsque l'artiste les imprime en tirage fine art sur papier baryté (52 × 41,5 cm en 310g/m², marges blanches) et leur donne ce statut latent où, à la manière d'un négatif analogique, ce tirage devient la matière première d'une potentialité, une division du temps de l'image, l'ouverture à des lectures encore à venir. Une récapitulation de ce que peut être la photographie. Ce dispositif est un outil de consultation et de stockage.

Acier brut soudé, 100 × 59,5 × 71,3 cm.

[collection de l'artiste]

l'attend, sur les raisons de son joug – car le nazaréen proto-chrétien restait persuadé que la parousie arriverait de son vivant. Ses pairs, alors deviennent vieux. Ses pairs, alors, meurent en martyrs sous le courroux romain. Le texte même de l'Apocalypse met à distance la parousie, l'installe dans un après, vers un là-bas. *Si tu n'espères pas l'inespéré. tu ne le trouveras pas. Il est dur à trouver et inaccessible.* La révélation, comme expérience, n'est pas pour le lecteur : la seule donnée qu'il peut faire de la révélation, au sein du livre de la Révélation, n'est que l'impossibilité de la révélation. Ne les écris pas, comme seuls mots écrits par l'apôtre. La première tâche de l'humanité fut de parler, nommer pour être entendu. La dernière tâche, une tâche qui s'étend hors du temps, est celle de se taire pour écouter.

Dans l'éternité, la parole s'éteint dans le silence de l'être-ensemble unanime – car on n'est uni que dans le silence: la parole réunit, mais ceux qui sont réunis gardent le silence; aussi, le miroir ardent qui rassemble dans l'étroit cycle de l'année les rayons du soleil de l'éternité doit-il conduire la liturgie, l'homme dans ce silence. En elle aussi, de toute évidence, le silence commun à tous ne peut être que la réalité ultime, et tout ce qui précède n'est que l'école préparatoire à cette ultime réalité. Dans cette éducation, c'est encore le verbe qui règne. Il faut que la parole elle-même amène l'homme à garder le silence ensemble. Et le début de cette éducation, c'est que l'homme apprenne à écouter¹.

Et peut-être que c'est cela, le vrai moment de l'Apocalypse, le cœur de la révélation — non pas la fin du monde, mais la fin de la parole. Quand ce qui devait être révélé se tait, quand le Verbe se retire du verbe, et que le témoin, seul, reste chargé d'un secret qu'il ne peut ni écrire ni taire, mais consommer.

1. Rosenzweig, Franz, *L'Étoile de la rédemption*, 1921 Seuil, 2003, p. 431.

Commentaire 039 – F. VALLOS
(texte)

Commentaire 040 – S. GAËTA
(texte)

×

×

Commentaire 039 – Fabien VALLOS

×

L'image latente

La question de l'œuvre consiste alors à s'interroger sur les conditions qui font advenir cet événement si particulier. Il n'y a donc œuvre que parce que nous laissons advenir les conditions pour que quelque chose « vienne » à être quelque chose d'autre. Nous proposons que soit entendu que l'*événement* (le verbe *evenire* en latin signifie que quelque chose arrive, se produise) soit la possibilité que quelque chose vienne à être quelque chose d'autre. L'être appartient à cette impermanence et à cette temporalité. Le terme a à voir avec le concept heideggérien d'*Ereignis*¹ qu'il faut comprendre comme une relation complexe entre une *événementialité* et un *appropriement*. Événementialité désigne le caractère propre de ce qui a la possibilité d'advenir. L'appropriement désigne au moins deux choses : la première consiste à penser que quelque chose puisse, en propre, advenir à quelque chose et y demeurer un temps ; la seconde consiste à penser qu'il y a donc un « demeurer ensemble » entre différents états particuliers. En l'occurrence, pour nous, entre l'état d'un objet et celui d'un objet d'art ; entre l'état d'une

×

1. Le concept apparaît chez HEIDEGGER dès les années 30 et a constitué l'ouvrage *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis / Apports à la philosophie (De l'avenance))*. Le texte a été scellé selon la volonté d'Heidegger et n'a été publié en 1989. *Apports à la philosophie (De l'avenance)*, trad. F. Fédier, Gallimard, 2013.

image, par exemple, et celui d'une œuvre. Cependant cette relation événementielle et propre n'est ni automatique ni systématique ni encore moins garantie. Il se peut donc qu'elle n'arrive jamais (ou qu'elle ne soit pas encore advenue), il se peut encore qu'elle soit advenue sans pouvoir se ré-approprier, il se peut enfin qu'il y ait une latence indéterminée – ou interminable – entre les deux temps, celui de l'objet et celui de l'objet d'art. ×

La question centrale de cet essai est la *latence* et l'interprétation de ses conditions, c'est-à-dire l'interprétation du temps dans lequel certains objets peuvent être maintenus de sorte qu'ils puissent advenir soit à d'autres conditions soit à d'autres états. Le terme «latence» désigne ce qui est «latent» c'est-à-dire ce qui est susceptible d'apparaître ou de se manifester. Dans cette latence propre à l'histoire de l'art, les choses ou les objets demeurent, plus ou moins longtemps, dans leur état premier avec la possibilité qu'ils puissent apparaître ou se manifester autrement et éventuellement advenir comme œuvre.

Le terme latence provient du verbe latin *latere* qui désigne ce qui est caché, ce qui est en retrait et laissé tranquille. Le verbe provient du grec λανθάνω (*lanthanō*) qui signifie lui aussi être ou demeurer caché, mais aussi être oublié. De ce verbe est dérivé le terme λήθη (*lêthê*) qui indique ce qui est caché et oublié et son contraire ἀλήθεια (*alêtheia*) qui désigne ce qui est révélé, ce qui est manifeste et donc par conséquent, ce qui est vrai. La latence est donc le contraire de l'*alêtheia* : cela signifie que la latence est le contraire de ce qui se manifeste et de ce qui se dévoile. L'histoire de l'art tient donc en permanence d'un non-manifeste et d'un manifeste. L'œuvre est la possibilité que quelque chose se manifeste doublement : d'abord dans la possibilité que quelque chose apparaisse plutôt que ne pas (qu'une œuvre soit visible plutôt qu'enfermée dans une

collection, plutôt que contenue dans une archive, plutôt qu'inconnue ou non-reconnue), ensuite dans la possibilité que, depuis cette première manifestation, cela advienne à la possibilité que ce soit une œuvre d'art. Il faut entendre ici une relation entre l'expérience d'un retrait et d'une exposition. Le retrait est la latence, l'exposition, une des formes de l'*alêtheia*. Nous sommes en mesure de repérer × quatre formes de latence, celle du scellement (sous la forme de la privatisation, de la non-exposition ou du retrait), celle de l'archive, celle de la non-connaissance (parce que rien ne permet d'avoir connaissance de l'œuvre, parce qu'elle est scellée, archivée ou non encore identifiée), enfin celle de la non-reconnaissance (parce que l'objet n'est pas reconnu comme pouvant advenir à l'œuvre). L'art est alors une expérience complexe et infinie entre retrait et exposition, entre latence et manifestation : ce qui fait le lien est ce que nous avons nommé l'événement.

En revanche, si l'on veut interpréter la latence à partir du concept d'*alêtheia*, il faut être en mesure de ne pas penser ce concept comme une forme de «vérité». Il faut au contraire être en mesure de penser en premier lieu la puissance de l'*alpha* privatif grec dans le terme *a-lêtheia*. Si le terme désigne une «forme d'exposition», il ne faut jamais oublier la puissance de la négation, en ce qu'il est un *dé-voilement*, un *de-scellement*, une *ex-position*. Il faut comprendre que cela n'existe que comme négation d'autre chose, que × comme négation d'un voilement, d'un scellement, d'une position. La puissance si particulière de cet événement est qu'il indique la double nécessité du retrait et de l'exposition. Et qu'en ce sens l'exposition ne peut exister que si l'on pense le retrait ou la latence.

Nous devons penser le concept d'*alêtheia* pour penser celui de latence. Nous devons à une série de penseurs d'avoir exhumé ce concept de la pensée antique grecque

pour éviter d'avoir à penser le concept de vérité². Pour la pensée antique, celle que l'on désigne habituellement par pensée pré-socratique, il y a, semble-t-il trois concepts centraux, trois concepts que nous nommons fondamentaux en ce qu'ils sont du *fonds* : c'est la *phusis*, le *logos* et l'*alêtheia*. On a pris l'habitude de les entendre comme « nature », « raison » et « vérité ». Mais il faut absolument les entendre autrement, au risque de

×

mésinterpréter la pensée antique et de commettre une série d'erreurs quant à l'interprétation de l'être et de la métaphysique. La *phusis* en tant que « ce qui advient » est la puissance de l'événement, le *logos* en tant que « raison » (et arraisonnement) est ce que nous nommons puissance de la saisie, et enfin l'*alêtheia* en tant que « vérité » est ce qui se laisse exposer. Ceci constitue le lien si profond qui unit théorie et œuvre, qui unit, comme l'avait indiqué en 1946 Heidegger, *Denken* et *Gedichte*³, pensée et poème. *Événement*, *saisie* et *exposition* sont les trois concepts fondamentaux qui constituent l'expérience de la théorie et de l'art. Nous nous intéresserons ici à l'expérience de l'art ; mais il convient avant cela de proposer quelques pistes pour penser le concept d'*alêtheia*.

Le premier point consiste à penser que ces trois concepts fondamentaux sont un *fonds* pour la pensée, c'est-à-dire

2. Sur la question de l'*alêtheia*, se reporter à Parménide, *Le poème*. Fragments, Marcel CONCHE PUF, 1996 et *Parménide. Sur la nature de l'étant*, Barbara Cassin, Seuil, 1998. Voir encore Martin HEIDEGGER, *Parménide* (1942), Gallimard, 2011, Martin HEIDEGGER & Eugen FINK, *Héraclite*, Gallimard, 1973, Jean BEAUFRET, *Parménide, Le poème*, Quadrige, Puf, 2009, Marcel DETIENNE, *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, La découverte, 1990, Marlène ZARADER, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, 1986. On pourra encore se reporter au *Dictionnaire Martin Heidegger*, Cerf, 2014.

3. Martin HEIDEGGER, *Lettre sur l'humanisme* (1946), Aubier, 1970.

un stock et non un point d'origine. Ils sont un *fonds* – plus ou moins encore latent – à partir duquel nous ne cessons de penser. Le dévoilement de ce *fonds* est l'enjeu de la philosophie et de l'art. Ce fonds est supposément antérieur à ce que nous nommons philosophie comme histoire de la métaphysique (c'est-à-dire de l'origine). Ce fonds a été désigné, originellement, par les penseurs pré-socratiques.

×

Il présuppose, comme nous l'avons dit, que les trois concepts centraux soient l'*événement*, la *saisie* et l'*exposition*.

Le deuxième point consiste à comprendre que la première occultation, le premier scellement de cette pensée, ont été opérés dès la pensée platonicienne⁴ où il s'est agi de penser l'*alêtheia* comme une vérité, c'est-à-dire un processus qui permet d'établir une adéquation sûre et stable entre la chose et l'idée : en tant que la chose est ce qu'elle est et non autre chose. Ce qui signifie dès lors un effondrement de la possibilité de tout événement qui puisse faire passer une chose à un autre état, en somme une *position* à une *ex-position*. Ce processus est achevé par la construction de la logique et de l'histoire, à laquelle participe massivement l'histoire de l'art en nous imposant systématiquement de croire que ce qui est déterminé comme de l'art ne peut être autre chose que de l'art ou nous imposant, inversement, de croire que ce qui n'est pas déterminé comme de l'art ne puisse en aucun cas le devenir.

×

Le troisième point consiste à saisir, qu'à partir de la pensée aristotélicienne⁵ est entretenu ce processus « logique » qui consiste à refuser à la fois que quelque chose puisse être et ne pas être, autant que quelque chose puisse être, à la fois et en même temps, la

4. Voir pour cela PLATON, *République*, dont 413a (sur la vérité) et 620e (sur le mythe du *Lèthè*).

5. Il faut regarder l'ensemble de la pensée d'Aristote et plus spécifiquement la *Métaphysique* et la *Rhétorique*.

possibilité de plusieurs choses ou de plusieurs états. Ce qui est dès lors le principe de l'œuvre, est d'être à la fois en latence (pas encore une œuvre d'art) et exposable (possiblement une œuvre d'art). C'est la double contrainte de toute œuvre, d'être à la fois œuvre d'art et de ne pas l'être, d'être à la fois œuvre pour une personne, art pour une autre, autre chose pour une autre encore. L'expérience centrale de l'œuvre est précisément cet événement qui consiste à éprouver que ce qui est, peut en même temps ne pas être exactement ce qui est indiqué. Tout le travail de la pensée aristotélicienne a été (et est encore) de garantir qu'une chose ne puisse être autre chose que ce qu'elle est supposément, mais aussi de valider une première définition de l'œuvre d'art comme *mimêsis* (comme représentation)⁶ et d'encercler ce processus dans celui de régimes institutionnels plus puissants : à savoir l'espace moral du rituel ou celui de la politique⁷. Dès lors l'œuvre d'art, pour exister, est contrainte de garantir que les choses sont bien ce qu'elles sont et d'accepter l'évaluation d'une sphère de « professionnels » qui sont en mesure de déterminer les contenus et surtout les modes d'interprétation des œuvres. L'art est alors moral et tenu par des dispositifs de conservation et d'évaluation

6. ARISTOTE, *La poétique*, 1148b : il y défend l'idée que l'être à un goût naturel (fondé à partir de la *phusis*) pour la représentation (*mimêsis*). Et que ce goût conduit à l'expérience d'un plaisir dit *charismatique* (voir pour cela, F. VALLOS, *Chrématisique & poïesis*, éd. Mix., 2016).

7. Le raccord de la *mimêsis* et de la politique est opéré par ARISTOTE entre les textes de *La politique* et de *La poétique*. Et c'est précisément dans l'usage cathartique de la *mimêsis* que le raccord s'opère : les structures politiques et de gouvernances sont alors en mesure d'utiliser les enjeux de l'œuvre pour mieux instaurer les dispositifs moraux.

(critiques et spéculatifs). Il s'agit alors d'une seconde forme d'effondrement de l'*alêtheia* en ce que les artistes autant que les œuvres sont assignés à des cadres, des évaluations, des thématiques, des marchandisations.

Le quatrième point consiste à saisir que le sens de l'*alêtheia* a été occulté dès l'antiquité au profit d'un seul processus qui a été d'établir des concordances et à les bloquer. Or la modernité philosophique coïncide avec la modernité artistique en revendiquant la suspension de la stabilité de ces concordances au profit de l'expérience de l'événement qui permet le passage de l'état d'une chose à une autre.

Le cinquième point consiste enfin à comprendre qu'il ne s'agit donc pas de « vérité » (de concordance stable), mais qu'il s'agit d'un événement. Et cet événement est ce qui permet de passer de la *lêthê* à l'*a-lêtheia*, c'est-à-dire de passer du retrait au non-retrait, de la latence à l'exposition. La condition de l'existence tient à cette événementialité : ce qui est a besoin en permanence de passer du retrait, de la latence à un non-retrait, à une non-latence. Rien ne peut advenir sans cela. Ce qu'il faut encore comprendre est que rien ne peut avoir lieu sans un retrait. Ce qui a lieu n'advient que depuis un retrait. Autrement dit, c'est depuis le retrait, la latence que quelque chose peut avoir lieu. C'est depuis ce retrait que peut avoir lieu une exposition.

Par conséquent, que peut-on proposer comme réponse à cette question de l'œuvre ? Peut-être s'agit-il de se séparer d'une interrogation sur l'objet, pour penser la question du processus. Non pas le processus créatif – qui n'est probablement qu'une mythologie – mais du processus qui fait encore exister cette question et qui fait éprouver la possibilité de cet événement si particulier qui permet à un objet de cesser d'être ce qu'il est plus ou moins temporairement, pour advenir à autre chose, de

sorte que nous puissions penser la teneur de notre existence et la manière avec laquelle nous nous accordons plus ou moins avec ce qui nous entoure. Peut-être enfin s'agit-il de se séparer de toute idée de vérité (comme catégories stables) et de thématization du monde (comme sujet), pour comprendre que l'art est une expérience qui fait face à une autre question qui est celle de l'être.

×

Si la question de la latence est la problématique de cet essai, nous voudrions tenter de la penser à partir de l'œuvre de l'artiste Aurélie Pétre et particulièrement à partir de son concept de «prises de vue latentes», autrement dit d'«images latentes». Si le terme est matériellement emprunté au langage technique de la photographie argentique, il indique ici quelque chose d'autre. Il indique un processus conceptuel qu'il nous faut comprendre à partir de trois propositions.

La première proposition de l'artiste – très simple – consiste à poser la nécessité d'établir une zone intermédiaire de latence entre deux pratiques, celle de la photographie et celle de l'œuvre. Or, et nous le savons depuis l'épreuve de la modernité, l'œuvre se détache des conditions techniques de sa réalisation. En ce sens ni le médium ni la technique ni encore moins la «qualité» ne sont en mesure de dire qu'un objet est une œuvre ou ne l'est pas. C'est précisément pour cela que la plus «réussie» des images comme médium ou comme technique n'a pas plus de possibilité d'advenir comme œuvre qu'une autre image. L'image latente (au sens propre l'image mise en latence) permet de se dégager de la prise photographique pour penser la possibilité qu'elle puisse advenir à l'œuvre.

×

La deuxième proposition tient alors à l'affirmation d'une co-existence non métaphorique entre les deux pratiques. L'image latente n'est pas une métaphore, –

parce qu'on connaît le danger redoutable de la métaphore en ce qu'elle détériore toute puissance théorique et en ce qu'elle cristallise toute production – elle est une expérience matérielle qui permet de penser la prise (ou la saisie) et son dévoilement (*alètheia*). Sans cela, il manquerait pour l'artiste la possibilité de se dégager de l'emprise technique autant que de l'emprise de fascination du processus artistique.

×

Il faut nécessairement se dégager de l'un et de l'autre, et déposer pour cela ce que nous avons saisi – ici des images – pour un temps de latence.

La troisième proposition tient enfin à la nécessité de penser cette tension dialectique entre la saisie et l'arrondissement, autrement dit entre la prise et l'exposition. Réaliser une œuvre (comme intention de sa possibilité) suppose toujours d'opérer une saisie, quelle qu'elle soit, d'une capture à une récupération et suppose encore d'autres saisies de sorte à produire des dispositifs de monstration et d'exposition. Or, dans l'un et l'autre cas cela impose une série de conséquences sur ce que l'on appelle la *phusis*, à savoir le monde et les événements qui le constituent.

×



Commentaire 040 - Salomé GAËTA

- ×
- Si la latence propose un écart entre la saisie et le support plastique, elle propose aussi une résistance à une saturation. Il est nécessaire d'activer cette zone intermédiaire afin de questionner la distance entre l'image et soi. Si ce besoin de se rapprocher des choses, d'éprouver une intensité est un désir commun à tous, je pense qu'il est nécessaire de maintenir cet espace, afin de laisser place à l'explosion, au choc, à la décharge. De nombreux théoriciens, s'appuyant notamment sur la pensée grecque, développent l'idée d'un étonnement, avec pour déclencheur, l'idée de surabondance. Si nous sommes passés d'une surabondance du réel à une surabondance de la réalité, il est possible de se questionner aujourd'hui, sur le désir profond d'une surabondance d'*ultra-monde*, autrement dit un désir d'effet de réel. Le philosophe et sociologue Hartmut Rosa le traite par la question de la disponibilité. Selon lui, «l'élément culturel moteur de cette forme de vie que nous qualifions de moderne est l'idée, le vœu et le désir de rendre le monde disponible». Tout doit être disponible, à tous les niveaux, le système ne peut cesser de s'optimiser.
- ×
- Ce rapport à la disponibilité s'exprime évidemment par la croissance économique, l'accélération et l'amplification technique. Cependant, toutes ces accélérations nous ont amené à entrer dans un paradoxe car le flux perpétuel qui vise à rendre le monde disponible a atteint ses limites. Le monde se retire, devient illisible et muet, et plus

encore : il se révèle à la fois menacé et menaçant, et ainsi constitutivement indisponible. Rosa va donc tenter d'établir une théorie de l'indisponibilité. Ce qui reste jusqu'à présent totalement indisponible, selon lui, c'est le désir. Le désir demande une mise en relation qui résonne. Il nous reste donc cet état où l'on essaie d'accéder à un monde totalement disponible tout en souhaitant, au fond, lui échapper. Et si cette indisponibilité se rapprochait de cette latence présente dans le processus d'Aurélie Pétrel?

Le Meuble jachère permet justement de suspendre ce qui a été saisi, de laisser la possibilité aux images, une zone de latence dans l'optique d'un éventuel dévoilement. S'il y a une possibilité de suspension, il est important de préciser que l'image latente est pensée dans une existence pour et par elle-même. Cette notion de latence au sens que donne Aurélie Pétrel, permet un décentrement face aux images existantes, elles ne sont plus considérées comme seulement relatives au regard. Le meuble, quant à lui, est un réceptacle de ces *PVL*. Il permet d'établir un périmètre, il fait corps et barrière. Le meuble est construit de manière à pouvoir créer un mouvement entre une *lètheia* et une *alètheia*. Par sa construction, il permet d'endosser ces deux rôles.

×

×

17

Aurélie PÉTREL (1981),
Unité élémentaire, 2018-2024

- ×
- L'Unité Élémentaire* regroupe quatre représentations des paramètres essentiels pour la création des photographies présentes dans ses corpus depuis la fin des années 2000. Les deux premières définissent le couple vitesse & diaphragme désigné comme «unités de mesure : durée et espace». Les deux autres sont consacrées aux destinataires des images et à la capture des données [prise de données], c'est-à-dire toutes les questions liées à l'adresse et aux différentes interprétations. À qui une image est adressée, pourquoi, comment et quelles analyses peuvent être réalisées ou dans quels corpus peuvent elles être rattachées?

Quatre pièces :
plaque de laiton gravée, 24x36cm

[collection de l'artiste]

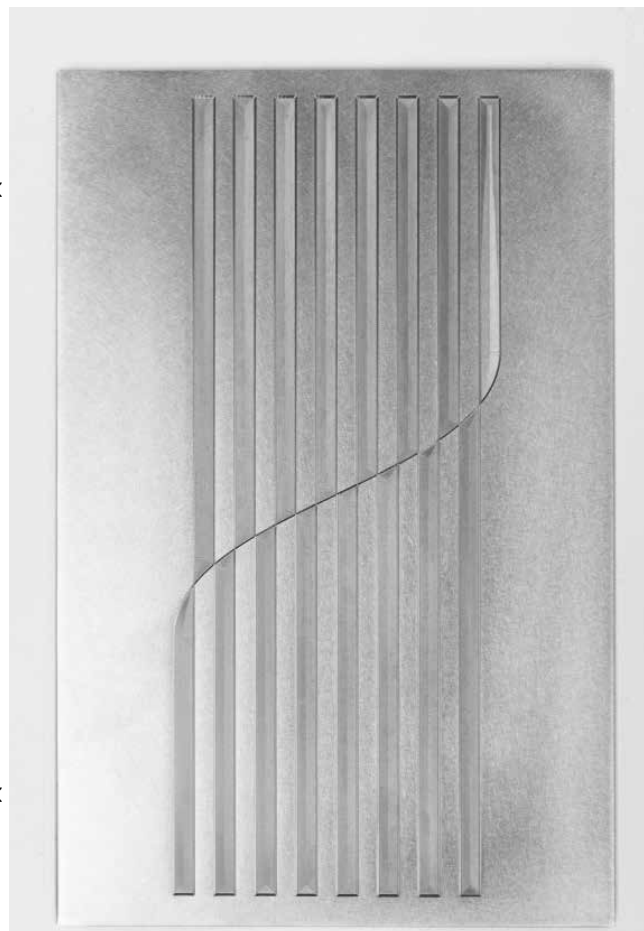
Commentaire 041 - **Tarek HADDAD**
(texte)

×

×

×

×



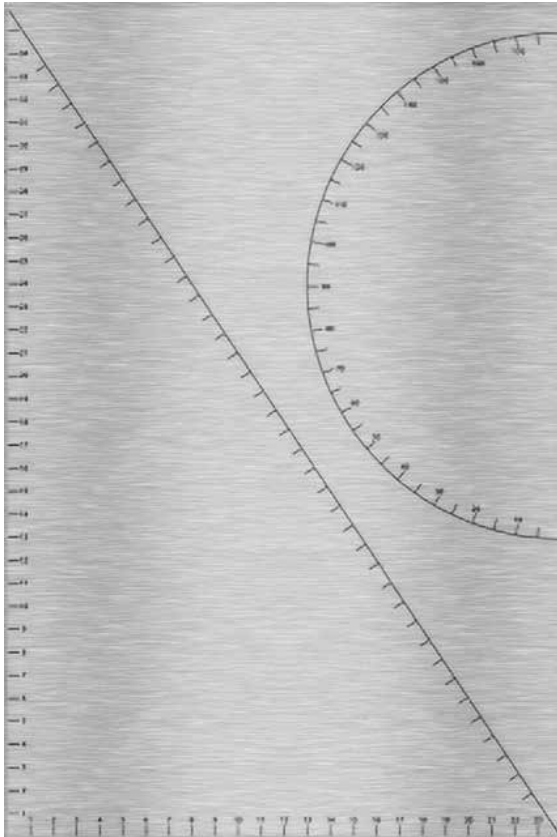
Unité de mesure : temps/données [Prise de données].*
(*données récoltées dans une durée), 2018
plaque de laiton gravée, 24 x 36 cm



Unité de mesure : regardeur, 2018
impression directe sur plaque de laiton gravée, 24 x 36 cm



Unité de mesure : durée, 2018
impression directe sur plaque de laiton gravée, 24 x 36 cm



Unité de mesure : espace, 2018,
Plaqué de laiton gravée, 24 x 36 cm

- × *Comment jouer avec la mesure ?*
Comment mesurer le jeu ?

Robert Filliou fait 66 tomates de taille, dit-il. Il a 111 225 voyages en train de Copenhague à Paris (comme âge) au moment de cette affirmation. Rafraichissant.

Les centimètres ne sont plus qu'une unité de mesure pour nous, tellement nous nous y sommes habitués. Les tomates, en revanche, offrent une possibilité d'un rapport ; nous ne savons mesurer avec elles, et donc ne pouvons nous en servir que d'un point de vue relationnel. Marcel Duchamp s'est inventé un nouveau système de mesure. Et pourquoi pas ? Les lignes droites ne mesurent pas mieux l'arbitraire que les courbes. Aurélie Pétrel en fait de même, mais avec d'autres concepts. Chacun joue avec les éléments qu'il maîtrise, ou ceux qu'il souhaite connaître mieux.

Temps, espace, opérateur, et regardeur. Repenser la photographie non seulement selon un axe technique, mais par un cadre qui relie l'œil du photographe à l'œil du spectateur, et les réunit dans un endroit ancré et précis. Ainsi se délimite son terrain de jeu. Ainsi se mesure l'écart entre prise de vue et prise de donnée. Dedans, *ça joue* pour offrir au familier la possibilité d'une

- redécouverte, pour étendre les mesures conventionnelles, leur permettre d'habiter une nouvelle forme ; les rendre plastiques, leur permettre d'entretenir des rapports.
- ×

Le jeu même est un rapport, c'est une façon propre de percevoir le monde, de questionner le familier différemment.

Une nouvelle règle émerge donc du système précédent, l'augmentant ainsi.

Aurélie PÉTREL (1980),
Instruments de mesure - 2024

- x Ensemble d'instruments scientifiques de mesure (fioles, éprouvettes, pipettes), élaboré au CIRVA à Marseille, rappelant les différents récipients et outils utilisés en météorologie, optique, physique, chimie ou biologie. Fabriqués en verre soufflé ou en pâte de verre, leurs matériaux ne sont pas adaptés à leurs usages respectifs. Ils s'en écartent délibérément, créant une forme de modèle fictif. Tout réside dans l'écart entre les techniques et les résultats du façonnage du verre scientifique et ceux du verre soufflé.
- x Verre soufflé, pâte de verre, tube en verre, chalumeau, sablage. Équipe du CIRVA (Centre internationale de recherche sur le verre et les arts plastiques).

(collection de l'artiste)

Commentaire 042 - **R. LODS**
(texte)

×

×





(sur le fétiche)

×

×

Les instruments de mesures convoquent un référentiel connu : nous sommes face aux étagères d'un enseignant de chimie dévalisé ; flacons, bouteilles et autres éprouvettes s'entassent maintenant face à nous. Sauf qu'ici, nulle jauge, nulle mesure, nulles données. La lecture de la description nous amène plus loin, nous sommes dans une parodie de laboratoire et le verre même est trop fragile et ne peut être le sujet d'expérience sans se voir détruire.

Le titre de l'œuvre est à l'antithèse de son usage supposé. Cette distance nous offre trois possibilités de lectures et d'interprétations.

La première reste dans l'impossibilité de cohabitation entre ces objets et leurs noms. Il n'y a rien, dans ces instruments, qui soit de l'ordre du quantifiable. La résistance même de ce qui fait œuvre met à bas cette première possibilité. S'il y a de la mesure, il nous faut la trouver.

Arrive alors la seconde lecture : si ces instruments sont de mesures, mais que je ne peux lire de mesure, c'est que l'instrument est mesure en lui-même. Hors de tout litre, kilogramme ou mètre cube : un tube en verre est la mesure d'un tube en verre. Le tube en verre serait à la mesure et à l'image de lui-même. Sauf que cette dynamique d'un objet dont la présence concorde parfaitement avec son objet est celle du fétiche. Tout objet sans principe, sans fond,

×

×

sans *arkhé* se voit devenir son propre principe et son propre *arkhé*¹. Le fétiche est cette image qui coïncide sans reste avec ce qu'elle représente², sans distance ni écart, tout comme l'idole qui « est censée valoir pour elle-même, et non pour ce qu'elle représenterait³ ».

Si le tube en verre est sa propre donnée et sa propre mesure, ce n'est pas le tube en verre qui opère comme fétiche mais la mesure de lui-même. La mesure et, peut-être par extension la donnée, serait alors *Wortgötze*⁴ une idole verbale, un mot fétiche, qui n'est rien en dehors de son usage et de ce qu'on projette sur elle.

Sauf que le tube en verre est à l'image autant de lui-même que du tube en verre toujours sur l'étagère de l'enseignant de chimie, qui lui a une jauge et fait mesure. Il nous reste une troisième lecture. Si notre tube en verre est à l'image de tubes en verre réellement utilisés dans des expériences scientifiques et qu'il, par son titre, mesure sans que nous puissions trouver de quantifiable mesurable ; alors la seule condition, le seul facteur qui reste est celui de la distance entre les tubes en verre et l'image de tube en verre qui se tient face à nous. Ces instruments de mesure tentent de mesurer l'écart, infime, entre vue et données.

1. Voir LODS, Raphaël, *L'image comme ambassadrice*, Centre de Recherche Art et Image, Arles, 2023

2. Voir ALLOA, Emmanuel, « De l'idologie. Heidegger et l'archéologie d'une science oubliée » in *Penser l'image*, Les Presses du réel, 2010, p. 117-137

3. NANCY, Jean-Luc, *Au fonds des images*, Galilée, 2006, p. 63

4. HEIDEGGER, *Être et Temps*, Gallimard, , 1986, p. 156

Aurélie PÉTREL (1980),
Process - 2024

- × Cas d'étude introspectif par une tentative de mise en schéma des différentes étapes du processus de travail.

Série de 9 tirages Lambda vierges contrecollés sur Dibond avec découpes en vinyle blanc brillant, 100x66cm. Encadrement avec des baguettes chêne teintées en noir.

[collection de l'artiste]

×

Commentaire 043 - R. LODS
(texte)

×

×









(sur la rédemption)

×

Les Process (2024) d'Aurélié Pétrel synthétisent et mettent en image son travail de prises de vues latentes. Leurs structures incarnent cette latence et renvoient au meuble jachère autant qu'à chacune des PVL, dans ce dévoilement possible et cette relation au temps distanciée chères à l'artiste. Or, et c'est la thèse qui va nous occuper dans ce commentaire, ces prises de vues latentes fonctionnent dans un principe de rédemption. Nous verrons trois dynamiques internes qui sous-tendent ce processus et installent cette possibilité de rachat, autant des prises de vue que des prises de données.

1. Les PVL ont deux temporalités.

La première est celle de la prise de vue : l'artiste déclenche, transcrit un événement (ou l'absence d'événement) puis le suivant, les images augmentent les disques durs et les classeurs. Le flux suit l'aiguille de l'horloge¹. Mardi succède à lundi, mars à février, treize heures à midi. La DSC_0002 vient après la DSC_0001. Les données font foi. Le temps y est continu. Cette temporalité est, somme toute, hégélienne² : dans une

×

×

cascade de causes et de conséquences, elle suit un processus stable et nivelé³ où chaque image est définie par la précédente et la façon dont l'autrice décide de déclencher la prise qui vient.

La seconde est celle de la mise en latence. Seule, de retour dans ses classeurs et ses disques durs, Aurélié Pétrel voit la première temporalité devant ses yeux. Les images d'un voyage en Écosse ne sont qu'à trois touches de clavier de celles d'une exposition à Paris. Elle choisit, ensuite, les images qui accèderont au statut de PVL, qui seront imprimés et qui rejoindront le fonds. La DSC_0091 est choisie. Elle est indexée #0855. Quelques instants plus tard, elle prend la DSC_0185, faite deux ans avant la précédente, pour la nommer #0856. Le flux n'est pas homogène : le temps y est discontinu. D'une image à l'autre, le temps fait un bon. Rien n'empêche l'artiste de choisir, pour la futur PVL #2276, une prise de vue déclenchée avant même ses études aux Beaux-Arts. Dans les PVL, le passé le plus lointain a toujours été plus présent que l'actualité la plus immédiate⁴ – en ce qu'il peut revenir, devenir une PVL, être réactualisé par l'impression et la mise en latence.

×

2. Les PVL n'ont pas de temporalités.

Elles prennent forme. Que ce soit avec les tirages, dans le meuble jachère, dans des éditions ou dans des installations photographiques, les deux temporalités s'éclatent à nouveau dans une constellation. Le temps devient plastique : il se dévoile et se décline dans l'espace, être face au fonds «revient donc à transformer le temps en

1. Voir Étienne KLEIN, *Les tactiques de Chronos*, Flammarion, 2009.

2. Laurent GIASSI, *Le temps. Remarques sur le temps dans la Philosophie de la nature*, Philopsis, 2019

3. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, éd. Niemeyer, 2005, p. 432.

4. MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire. Rosenwzeig, Benjamin, Scholem*. Gallimard, 2006, p. 126

un paysage, autrement dit à l'arrêter en le spatialisant⁵. »

Lorsque nous figeons la photographie, par habitude, comme arrêt d'un temps passé et comme état des lieux d'une prise de données, nous les condamnons au bien trop glosé « ça a été ». La temporalité d'une image est bien plus complexe qu'un simple arrêt, c'est autant du ça-a-été, du c'est que du ça sera. Ce qui tient bien plus de l'arrêt reste dans l'usage et la consommation de ces mêmes images, par ces mises en forme. Spatialiser le temps, en faire ce paysage revient à arrêter de longer le fleuve, sortir du train et se tenir sur le sommet, face à la vallée. Tout s'étend à nos pieds, hier, aujourd'hui et demain, indifféremment. Or, « l'arrêt du temps a également, et peut-être avant tout, un autre objet, qui est d'annuler la distance – fut-elle incalculable – qui sépare le présent de l'extrême avenir, c'est-à-dire de la fin idéale du processus historique⁶. »

3. Les PVL ont toutes les temporalités.

Sur les 2275 PVL qui aujourd'hui constituent le fonds⁷, toutes peuvent être lues sans contexte, sans légendes, seules. Le tirage doit pouvoir fonctionner par lui-même.

Auréli Pétrel rend chaque prise de vue égales. Elle annule les dates, les légendes, assigne les données à comparaître. Les tirages ont tous la même taille, le même papier, la même valeur, le même statut. Toutes les images portent en elles la valeur et l'intensité de toutes les autres. Ne donner aucune temporalité à la PVL c'est lui donner la possibilité de recevoir toutes les temporalités,

5. MOSÈS, Stéphane, *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig*, Verdier, Paris, 2016, p. 400.

6. MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, op. cit., p. 125

7. PÉTRÉL, Auréli, *2275 Prises de vue latentes (index-PVL)*, éd. Mix., 2024.

indifféremment. Chaque PVL est la récapitulation du fonds. «A chaque instant surgit le temps, et en vérité le temps en entier, le temps dans lequel passé, présent et avenir sont dynamiquement dissociés et par là du même coup conjoints⁸. »

Chaque PVL devient une image⁹.

× La rédemption vient du latin *redemptio*, acheter à nouveau, construit à partir du *re-* itératif, qui augmente, et du verbe *emo*, qui prend. La rédemption qui opère dans les PVL tient dans la capacité de chaque PVL d'être autant le retour du même que l'apparition soudaine du nouveau¹⁰.

La prise de vue, inscrite dans ce temps linéaire, est sortie de sa temporalité. Là où elle est censée rester dans ce quelque chose du passé, figée et révolue, son retour dans une actualité par cette latence du fonds PVL permet d'autant rejouer l'image que de lui proposer un traitement fondamentalement différent et, par son traitement même, une fin nouvelle. Par l'image, le passé peut être rejoué¹¹. Le passé est relu par le présent et peut être conjugué, maintenant. «Ce n'est pas le passé qui explique le présent, c'est le présent qui donne un sens au passé¹². »

8. SCHELLING, Friedrich W.J., *Les âges du mondes*, trad. V.

× Jankélévitch, Paris, 1949, p. 93

9. Nous sommes ici pleinement, et dans toutes ses conséquences, face au *Bild* de Walter Benjamin. «Sur le concept d'histoire», in *Œuvres, op. cit.*, vol. III, p. 430, commenté par Agamben dans son *Le temps qui reste, op. cit.* p. 221-222

10. CAMILLI, Coralie, *Le temps et la loi*, PUF, 2013, p. 135

11. MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Schole*, Gallimard, 2006, p. 123.

12. MOSÈS, Stéphane, *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig*, Verdier, Paris, 2016, p. 198.

Sumposion (Banquet LIX), 2025

× *Sumposion (Banquet LIX)* est réalisé avec Aure Baucher, Léa Devenelle, Francesco Canova, Guillaume Fustec, Fabien Vallos & Lucas Vernet.

Servi le 8 novembre 2025 pour 60 convives à l'Ensp Arles

Chaque image peut alors, malgré la distance, tisser des relations; autant entre des sujets, des récits que des espaces éloignés. Chaque image, potentiel de forme¹³, a la possibilité de revenir, de devenir une PVL. Chaque PVL peut prendre une forme installative, à la manière de Axionométrie, être photographiée et redevenir une PVL à nouveau, souche d'un sédiment en train de se faire.

«Le passé redevient d'une certaine manière possible ×
– ce qui était achevé devient inachevé, ce qui était inachevé devient achevé¹⁴.»

×

×

13. RAMBERT, Frank, *Aux dires de l'obscur. Sur la théorie en architecture*, Éditions deux-cent-cinq, 2022, p. 103

14. AGAMBEN, Giorgio, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Payot & Rivages, 2004, p. 136.

Commentaire 044 - **G. FUSTEC**
(texte de présentation)

Commentaire 045 - **Collectif**
(*Sumposion Platon* traduction)

Commentaire 046 - **Collectif** ×
(édition de 60 bouteilles)

Commentaire 047 - **D. CARTIER**
(meuble)

Commentaire 049 - **A. PÉTREL**
(photographies)

Commentaire 049 - **F. VALLOS**
(banquet)

Commentaire 044 - G. FUSTEC

× On raconte que Platon, jeune tragédien, brûla ses œuvres lorsqu'il rencontra Socrate sur le chemin du concours où il allait les présenter. Cessant de faire de la dramaturgie au profit d'une aléthurgie, il héritera à partir de cet événement de la réputation d'être un ennemi farouche du théâtre de son temps et de la représentation, craignant que cette dernière ne parasite le réel et l'alétheia au profit d'apparences trompeuses et illusoires. Pourtant, Platon écrit *Le Banquet*, œuvre de maturité rédigée sous la forme d'un dialogue qui plus est, un dialogue rapporté. Forme théâtrale s'il en est, Platon agit comme un dramaturge nécromancien, ranimant des langues, mais aussi des corps qui n'existent plus : Socrate, dont la sentence de mort a déjà été prononcée ; Alcibiade, que les Athéniens ont exécuté ; et surtout le faste et la liberté d'Athènes, qui a perdu son hégémonie presque trente ans plus tôt.

× Ce *Banquet*, à bien des égards, est un souvenir, celui de quelqu'un qui n'a jamais été là : Apollodore. Absent lors des faits, il va « s'efforcer de jouer pour nous le rôle d'Aristodème », témoin de cette *drinking party* entre *jet-setters* athéniens. Apollodore ouvre le souvenir d'Aristodème, tandis que ce dernier en convoque un autre : celui du banquet.

Un soir de février, au lendemain d'une grande fête, les Lénéennes¹, chez Agathon, qui a remporté hier les

1. Dans l'Antiquité, les Lénéennes ou Lénées (en grec ancien

honneurs, sont invités des convives appartenant à la très haute société athénienne et qui, ce soir-là, décident de prononcer chacun un éloge d'Éros. Deux d'entre eux ranimeront, à leur tour, une mémoire d'où surgira un nouvel instant de théâtre : Socrate devenant Diotime, et Alcibiade devenant Socrate.

On connaît l'immensité de ce texte depuis les 2 500 ans d'études philosophiques dont il est l'objet, mais il est infiniment plus rare de l'aborder depuis sa théâtralité. Pourtant, il s'agit bien de théâtre d'une mémoire qu'il faut raviver, et plus encore, de corps qui éprouvent.

C'est de là que nous sommes partis : de la réalité physique et matérielle, non seulement du *Banquet* comme œuvre théâtrale, mais plus généralement du désir qui s'éprouve dans nos chairs et avec bien plus de fracas que dans un discours poli. En effet, Éros, comme le théâtre, est d'abord affaire de corps.

Ce désir, que Diotime justement incarnée par Socrate nomme *daimôn metaxu*², c'est-à-dire une agentivité intermédiaire entre les dieux et les hommes, engage une dynamique semblable à celle du théâtre. Éros et le théâtre ne partagent pas seulement leur rapport à la corporéité : il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'un haut lieu de la hantise et du spectre. C'est-à-dire d'une chose qui n'est ni morte ni vivante, ni présente ni absente – une représentation, un spectacle dont on peut interroger le degré de réalité autant que les modes de présence de la chose en elle-même et de ses avatars.

×

×

Platon, *Le banquet* (*Symposium*)

Traduit du grec ancien et annoté.

Traduction collective réalisée par Aure Baucher, Thomas Bouniol, Francesco Canova, Léa Devenelle, Guillaume Fustec, Soyan-Alexander Issa, Yan Leandri, Joffrey Sébault, Fabien Vallos & Lucas Vernet.

×

×

Λήναια / *Lēnaia*) sont des fêtes grecques célébrées à Athènes et en Ionie. À l'instar des Dionysies, elles sont en l'honneur de Dionysos et de leurs serviteurs dramaturge.

2 Dans *Le Banquet*, Platon rapporte l'enseignement de Diotime à Socrate, où celle-ci décrit à celui-là le *daimôn* comme un messenger, un intermédiaire (*metaxu*) entre le mortel et l'immortel.

Commentaire 046 - Collectif



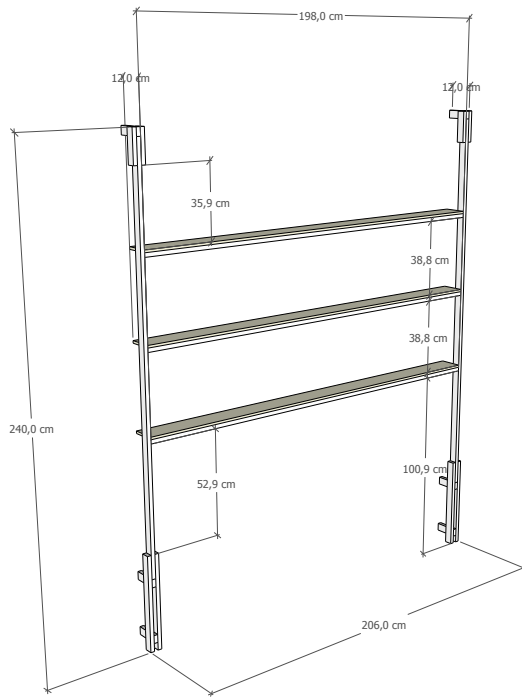
Commentaire 047 - Dieudonné CARTIER

× × *Gestell (Sumposion)*

Meuble pour 60 exemplaires d'absinthe romaine pour
Banquet LIX Sumposion.

Bouteille en verre de 50 cl, étiquettes en impression sur
papier thermique signées & tamponnées.

161 x 240 x 12 cm, 2025



×

×

Trois prises de vues, 2021

×

×







Banquet LIX (Sumposion)

×

Banquet servi pour 60 convives le 8 novembre 2025
à l'École nationale supérieure de la photographie à Arles.

Banquet composé de *tragèmata*, d'un vin d'absinthe
romaine [voir commantaire 046] et d'un toast.

Banquet réalisé avec Aure Baucher, Francesco Canova,
Léa Devenelle, Guillaume Fustec, Fabien Vallos
& Lucas Vernet.

×

Symposium (performance), 2025

Durant *Sumposion (banquet LIX)*,
est donné une performance nommée
Symposium qui consiste à réaliser
dans une mise en scène spécifique de
petites conférences sur chacun des
personnages et des discours clés du
dialogue éponyme de Platon (ca. 380
AEC)

Symposium est réalisé avec Aure
Baucher, Léa Devenelle, Francesco
Canova, Guillaume Fustec, Raphaël
Lods, Joffrey Sebault, Fabien
Vallos & Lucas Vernet.

×

Commentaire 050 – **G. FUSTEC**
(texte du *symposium*)

Commentaire 051 – **Collectif**
(abstracts du *symposium*)

Commentaire 052 – **Collectif** ×
(artéfacts du *symposium*)

Commentaire 053 – **Collectif**
(dramaturgie du *symposium*)

Commentaire 054 – **G. FUSTEC**
(texte)

Commentaire 050 – Guillaume FUSTEC

× Acte I, scène I, de *Hamlet* – Marcello dit : « Eh bien, cette chose est-elle encore apparue cette nuit ? »

Ces mots pourraient aussi être ceux des marchands s’adressant à Agathon, ou ceux que tout acteur adresse au public en entrant en scène. L’incertitude de Marcello, autant que celle d’Agathon, habite tout autant les personnages internes à toute pièce de théâtre que l’acteur et les spectateurs d’une représentation, supposant toujours le même degré d’apparition, d’hallucination. Il est toujours question d’une chose à la fois là, tout près de nous, et résolument ailleurs.

× Tout au long de la représentation théâtrale se déploie un cimetière de fantômes : Polonius, Rosencrantz, Ophélie sont remplacés, chez Platon, par Alcibiade et Socrate, déjà exécutés lorsque *Le Banquet* est écrit. Le lecteur ou spectateur grec antique du *Banquet* sait que le coryphée, l’arlequin silencieux qu’incarne Apollodore, conduit les morts et les vivants à nourrir le cimetière et inversement.

Le théâtre, et donc *Le Banquet* dans sa mécanique spectrale, nourrit et organise ce monde de revenants, de répétitions, de retours et de monologues hantologiques, se faisant lui aussi *daimôn metaxu*. « Vivre de mort et mourir de vie » : comme l’Érôs de Diotime, le théâtre réalise

pleinement la maxime d'Héraclite. L'un comme l'autre se fait moteur dialectique des êtres.

Si Platon propose la forme du dialogue pour parler d'Érôs, s'il propose en effet une action théâtrale et donc, comme nous l'avons vu, tout à la fois spectrale et incarnée, il s'agira de comprendre depuis quelle incarnation ce texte peut prendre forme. Un simple portage sur scène semble, après vingt-cinq siècles d'étude philosophique et philologique, particulièrement périlleux, tandis qu'une tentative de rendre compte de l'infinie étrangeté du passé paraît hors d'atteinte à qui n'est pas Fellini.

Les jeunes acteurs ont pour habitude d'entendre leurs maîtres les corriger lorsque ceux-ci se font trop cérébraux : « Ne pense pas, ne te regarde pas, mais joue. » L'action, selon ces maîtres, s'opposerait à la pensée : la pensée serait une anti-représentation, incapable de coexister avec l'action. Pourtant, *Le Banquet* nous propose bel et bien une coexistence.

Plus encore, chaque jeune acteur pense en permanence, c'est même une condition *sine qua non* de certaines écoles théâtrales. C'est le cas notamment des méthodes héritées de Stanislavski et de sa disciple Maria Knebel, dans l'analyse-action et son système par étude.

Notre projet s'intéresse donc à cette représentation de la pensée : à faire voir l'activité qui existe dans ce moment, tant chez les penseurs grecs que nous convoquons que dans les exégèses performatives qui seront données à la suite de cette recherche. Une étude, au sens de Maria Knebel, est d'abord un exercice dans lequel l'acteur essaie de dire, c'est-à-dire de jouer avec ses propres mots, une scène qui n'a pas encore été apprise.

La méthode slave s'organise entre deux moments : les uns dits « sur les pattes », c'est-à-dire en éprouvant les situations corporelles traversées par les personnages ; et les autres dits « à la table », qui fournissent traditionnellement les outils d'analyse et de compréhension du texte. Le moment d'analyse permet le plus souvent de construire une composition qui sera ensuite testée dans l'action. Cette technique s'est transmise, d'abord par l'intermédiaire d'Anatoli Vassiliev, qui en fut le premier passeur vers une longue tradition de dramaturges et d'écoles théâtrales.

Les continuateurs de cette méthode, lorsqu'ils travaillent sur le texte, cherchent alors à valider ou invalider les hypothèses de composition formulées durant le travail à table, et ce, sans avoir de connaissance définitive du texte. Ils sont donc, pour ainsi dire, dans une situation de pensée en cours de fabrication. Cette pensée, malgré tout, diffère de celle qui se déploie lors de l'analyse du texte, en ce qu'elle est produite par un acteur qui joue déjà.

Cet état de jeu, sans chercher à convoquer la langue de l'auteur mais en essayant simplement de dire avec ses propres mots ce que dirait le personnage, permet aux acteurs de se prendre au jeu et de commencer à mobiliser les outils habituels du théâtre. Ainsi, les étudiants commencent à s'adresser à leurs partenaires, à exister dans l'espace, et développent des idées corporelles ou sensibles propres à la situation de leur personnage. Ces improvisations amènent souvent une forme de « transe » : l'acteur se détache des attentes créées et laisse émerger des pensées qui semblent ne pas venir de lui-même, dont il ne savait pas à l'avance ce qu'elles allaient énoncer.

Cette forme de transe, courante dans les laboratoires de recherche théâtrale, est à rapprocher de la figure de

Dionysos, proche en cela du Dionysos des toréadors et de tous les états où, comme le dieu du masque, nous sommes en permanence en train de naître et de mourir.

L'état psychique du jeu, de la « bonne » représentation, est un état que nous rapprocherons du *Kairos* grec : c'est-à-dire ce moment bref qui dépasse toute technique, durant lequel l'acteur peut se faire créateur. Nombreux sont les personnes fréquentant la scène et le public qui parlent ainsi d'une forme de possession par une force virtuose qui élève leur art. Plus encore, le masque, obligatoire dans le théâtre grec, permet une convocation facilitée de cette puissante transe. Nous renverrons ici le lecteur aux travaux de Michel Leiris dans *Documents*.¹ Ce Kairos, comme invasion de forces divines, signe le passage

1. Dans *La ressemblance informe* de G. Didi-Huberman : « Une force qui permet l'abolition, par quelque moyen que ce soit (mysticisme, folie, aventure, poésie, érotisme...), de cette insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit [...] Or, il suffit de réfléchir un tant soit peu sur la constitution même de ces masques pour comprendre la dialectique troublante qui s'y manifeste entre le semblable et le dissemblable. Voilà, en effet, un exemple littéral de forme qui produit son semblable, puisque la peau animale (le cuir) ne fait rien d'autre, après tout, qu'épouser par contact la peau (humaine) du visage qu'elle recouvre exactement. Le masque, ici, produit donc bien, à même le visage, la même tête, la même volumétrie de tête. Mais son adhérence parfaite, parce qu'elle enveloppe ou incorpore le semblable, dévore et digère le visage en le faisant, tout aussi littéralement. Disparaître. C'est ainsi qu'elle introduit une différence abyssale, un dissemblable radical que Michel Leiris, dans son texte, devait finir par qualifier de « chose en soi obscure, tentante et mystérieuse-résidu suprême [...] », énigmatique et attirant autant qu'un sphinx ou une sirène... Et cela d'autant plus que le visage blanc, le visage féminin aimé, reconnaissable et dessiné, devenait dans cette opération un volume sans traits, un volume de peau noire et lisse, neutre comme un dieu. »

du dangereux Dionysos. Ce dieu de la mania dont nous parle Platon dans le *Phèdre*, est qui l'état psychique qui nous permet de réaliser le vœu du théâtre et la représentation d'entrer en relation avec l'inouï et l'invisible.

Pour notre part, nous avons d'abord étudié la proposition originale que nous faisait Platon à travers ce dialogue. On l'a dit plus tôt : on le sait ennemi des illusions. Ainsi, dans cette *drinking party*, à l'exception de quelques éléments, c'est la pensée elle-même qui devient action, qui devient discours. Il faut alors comprendre par quel chemin Platon nous propose un acte théâtral qui tend du côté de l'exaltation quasi mystique, tout en la circonscrivant et en la mettant au service d'une pensée, discursive, rationnelle et théorétique.

Giorgio Colli, dans *La Naissance de la tragédie*, nous renseigne sur l'outil qui a permis aux sages grecs de faire la jonction entre ces forces mythiques et rationnelles, et qui fonde une large part du corpus platonicien. En effet, pour l'auteur italien, c'est la dialectique, en tant qu'elle est une discussion réelle et incarnée entre au moins deux personnes vivantes, qui permet le développement de la pensée dialectique. Plus encore, ce qui favorise historiquement cette pensée incarnée, selon Colli, est l'agonisme de l'arrière-plan religieux propre à cette période antique.

Les dieux, se faisant absents ou silencieux, poussent les hommes à se penser dans leur relation et dans leur pensée. Le mouvement dialectique originel intègre ainsi la mystique comme un silence, une occultation du sens qui pose question ; question à laquelle le seul moyen de répondre est le dialogue des hommes.

Ce jeu de silence et de réponse se trouve être précisément celui qui est à l'œuvre dans le théâtre. Il semble, à première vue, pour qui ne connaît pas l'exercice du théâtre, qu'un texte affirme des choses, et que l'acteur ou la mise en scène viennent poser des questions, que le texte est une réponse toute faite qu'il s'agit de réinterroger à l'aune de notre espace-temps.

Pourtant, la recherche théâtrale, et notamment Yves Citton, dans *Lire, interpréter, actualiser* renverse cette idée : le texte questionne, tandis que son interprète propose une réponse, et donc devient celui qui affirme. ×

C'est cette méthode par étude qui permet de révéler ce paradigme. C'est aussi elle qui permet de comprendre la richesse d'un texte, laquelle se mesure souvent à l'impossibilité d'en épuiser le sens par les tentatives d'interprétation et d'affirmation qu'on lui impose. Elle permet ainsi aux acteurs, génération après génération, de questionner sans relâche un texte qui lui-même les interroge, face à la divinité silencieuse du public.

La question théâtrale que pose Platon, au-delà de la nature d'Érôs, est celle de la jonction entre le monde du mythos et celui du logos, par l'intermédiaire de la dramaturgie.

La réponse que nous avons voulu proposer, et qui semblait déjà posée par Platon lors de nos travaux, est celle d'une compréhension de *l'analyse comme action* : d'une réunion, comme celle du masque, entre l'intelligible des discours et la matière de ceux qui les prononcent. ×

Nous avons donc voulu, comme le propose Platon, fusionner les phases de l'analyse et de l'action en une

seule. Faisant des orateurs/acteurs assis autour de la table, commentant et lisant le texte de Platon, s'ouvrant au débat tant philosophique que théâtral, les vecteurs d'une parole partagée. La voix prise par les commentateurs, tout en restant la leur, devient en même temps celle du personnage dont ils discutent, endossant à la première personne le commentaire autant que le commenté. La réponse et la question s'entremêlent dialectiquement, dans ce qui tient davantage d'une convocation du théâtre que du théâtre au sens où on l'entend habituellement. ×

Cette refonte de l'analyse-action directement sur scène permet aux acteurs/orateurs de transformer leur commentaire en un dialogue avec un personnage conceptuel, et donc de donner à voir l'action d'une pensée.

Platon nous indique que, pour la mise en action de la pensée, il faut une forme d'égalité : Il congédie ainsi au début du *Banquet*, les serveurs et ne laisse autour de la table que des personnages *a priori* égaux. Ainsi, la suppression de la frontalité aura été notre premier réflexe pour activer ce texte. Plus encore, il faut donner au public une possibilité de jeu, permettant aux acteurs/orateurs d'intégrer les spectateurs à leur propre jeu, comme le font les protagonistes du *Banquet* avec les autres orateurs/personnages. Cela donne la possibilité aux spectateurs d'endosser le rôle de protagonistes du dialogue et ce, même si ce que dit ou ne dit pas le spectateur contredit absolument l'étude de l'acteur/orateur. Ce dispositif permet à tous une situation d'interaction intensifiée, imitant le travail de la dialectique, en supprimant le caractère artificiel de la représentation et en la rapprochant d'une discussion à laquelle tous sont conviés. ×

La proposition théâtrale soulevée par Platon consiste ainsi en la jonction entre le monde du mythos et celui du logos à travers le théâtre. En fusionnant les phases de l'analyse et de l'action, le spectateur, cible des conclusions à la fois intelligibles et sensibles du discours platonicien et peut endosser un rôle actif, même lorsque ses interventions contredisent le commentaire de l'acteur. Ce processus recrée l'intensité et la spontanéité de la dialectique, en supprimant l'artificialité de la représentation et met en lumière la place centrale du désir dans le dialogue dialectique, tant chez l'acteur/orateur que chez le public, soulignant enfin le théâtre platonicien, tel que nous l'avons exploré, n'est pas une représentation, mais un engagement partagé dans la pensée et dans le dialogue, où la réflexion et le jeu deviennent indissociables.

×

×

Commentaire 051 - Collectif

×

Lucas Vernet

Phèdre

Phèdre, fils d'une grande famille d'aristocrate et le plus jeune participant au *Banquet*, est le premier à faire un discours. Il y présente Éros comme le plus ancien et le plus vénérable des dieux, dépourvu de parents et à l'origine même du monde et des vertus humaines. Il soutient que l'amour est la source du courage, de la honte noble et de la recherche du bien, car il pousse l'amant et l'aimé à se dépasser moralement et à accomplir des actes héroïques, tels ceux d'Alceste et d'Achille.

Jeffrey Sebault

Pausanias

Aure Baucher

Erixymaque

×

Médecin et ami de Phèdre, Érixymaque propose une conception de l'*éros* comme devant être régulé. Il présente la médecine comme «science de l'amour dans les corps» et propose qu'elle serve à réguler les humeurs et à discerner amour mesuré et désir violent. Ainsi le bon *éros* serait le résultat d'une harmonie, d'une réconciliation des contraires, et il dépend des notions de rythme et de *pharmakon*. Il s'agira d'examiner ce discours à travers le prisme d'une vision contemporaine de l'amour, en prenant en compte la

nécessité d'un équilibre dans les relations interpersonnelles, ainsi qu'entre les espèces et jusqu'au plan écologique.

Lea Devenelle

Aristophane

Durant le *Banquet* de Platon, Aristophane illustre son discours sur le désir et l'amour par un mythe. Réflexion sur le fait d'avoir recours à la création de mythes et de récits.

×

Francesco Canova

Agathon

Agathon, poète tragique et hôte du *Sumposion*, vient de remporter le concours des Lénéennes en 416 AEC. Son discours en l'honneur d'Érôs (Ἔρως) est d'une grande beauté, mais il relève de la *doxa* oratoire plutôt que de l'*alêtheia*. Il s'agit d'une fiction d'éloge : un discours qui, au lieu de chercher ce qu'est Ἔρως, en dresse un inventaire de qualités. Par la perfection de sa forme, Agathon dilue le contenu dans la beauté des mots et son discours devient un feu d'artifice. Ce moment du *Sumposion* montre que la forme poétique demeure insuffisante pour comprendre Ἔρως. À ce moment, une séparation entre poésie et philosophie se produit. Pourtant, il n'y a pas de pensée sans un moment poétique. Cette intervention se consacre à la relation entre poésie (tragédie) et philosophie, et à leur séparation.

×

Raphaël Lods

Socrate

Quelle est la place de Socrate dans le banquet, quelle est son rôle parmi tous ces protagonistes ? Il s'agira d'éprouver la fonction de Socrate comme *basanos*, mise à l'épreuve : autant mise à l'épreuve du personnage d'Agathon que mise en récit de sa propre mise à l'épreuve par Diotime.

Fabien Vallos

Diotime

Cette intervention portera sur le personnage Diotime de Mantinée qui apparaît dans le récit de Socrate mais qui n'est pas présente au banquet. Elle enseigne à Socrate qu'Érôs est un *daîmôn* et elle lui révèle l'essence de la philosophie. Qu'est-ce qu'un *daîmôn* ? Et quel est donc ce principe fondateur de cette *sophia* et de la philosophie ?

×

Guillaume Fustec

Alicibiade

Alicibiade, le traître politique, constitue l'antithèse vivante du discours socratique. Ivresse, désir et incarnation viennent troubler l'ordre du *logos*, révélant la nécessité d'une dialectique vécue, où l'*alêtheia* se manifeste dans la tension entre pensée et corps, raison et sensible. Alcibiade, figure du désordre érotique, fait surgir la dimension daïmonique d'Érôs – cette agentivité entre le divin et de l'humain tout comme la dramaturgie de Platon se fait intermédiaire du mythe et du *logos*. Cette proposition explore ainsi le *Banquet* comme laboratoire de jeu dialectique, où la pensée se déploie dans un espace d'égalité et d'adresse partagée entre orateurs et spectateurs. Alcibiade n'a d'autre rôle que de nous faire lire Platon comme du théâtre, et donc de rejouer la dialectique dans son milieu originel : une parole incarnée, performative.

×

Commentaire 052 - Collectif

Artéfacts réalisés pour le *Symposium*.

Homoncules

Statuettes plastiques, impression 3D

Réalisés par Léa Devenelle, avec Oualid Lazrak

Tragedy Hole

Masque, cymbale de laiton, 27,7 x 23,2 x 6cm, 2025

Réalisé par Léa Devenelle, avec Néel Garrabé

Hoquetus

Son (diffusion aléatoire), 2025

Réalisé par Guillaume Fustec

Asarota trapeza

Nappe, intissé et impression à l'encre, 25 m.

Réalisation collective

Gâteau de célébration

Réalisation collection

Absinthe romaine

Édition, 60 bouteilles, vin infusé, 2025 [voir page 296]

Réalisé par Fabien Vallos et Dieudonné Cartier

Nouvelle traduction du Banquet

voir page 295

Réalisation collective

Shot-Platon

Édition, 60 verres à digestif, impression, 2025

Réalisé par Guillaume Fustec, avec Lionel Genre

×

×



×

×

Dramaturgie et mise en scène du *Symposium*.

×

Réalisation collective, coordonnée par Guillaume Fustec

×

×

Dans *La ressemblance informe* de G.Didi-Huberman :

« Une force qui permet l'abolition, par quelque moyen que ce soit (mysticisme, folie, aventure, poésie, érotisme ...), de cette insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit [...] Or, il suffit de réfléchir un tant soit peu sur la constitution même de ces masques pour comprendre la dialectique troublante qui s'y manifeste entre le semblable et le dissemblable. Voilà, en effet, un exemple littéral de forme qui produit son semblable, puisque la peau animale (le cuir) ne fait rien d'autre, après tout, qu'épouser par contact la peau (humaine) du visage qu'elle recouvre exactement. Le masque, ici, produit donc bien, à même le visage, la même tête, la même volumétrie de tête. Mais son adhérence parfaite, parce qu'elle enveloppe ou incorpore le semblable, dévore et digère le visage en le faisant, tout aussi littéralement. Disparaître. C'est ainsi qu'elle introduit une différence abyssale, un dissemblable radical que Michel Leiris, dans son texte, devait finir par qualifier de « chose en soi obscure, tentante et mystérieuse-résidu suprême[...] , énigmatique et attirant autant qu'un sphinx ou une sirène 101 » ... Et cela d'autant plus que le visage blanc, le visage féminin aimé, reconnaissable et dessiné, devenait dans cette opération un volume sans traits, un volume de peau noire et lisse, neutre comme un dieu. »

×

utilisée comme support de réflexion par Michel Leiris dans *Documents n°8* (1929), notamment dans l'article Le Caput Mortuum ou la femme de l'alchimiste — puis reprise par Georges Didi-Huberman dans *La ressemblance informe* (1995)

Dieudonné CARTIER (1988),
Gestell, 2024-2025

x

x

L'artiste Dieudonné Cartier a été invité à concevoir et réaliser une structure pour *Vues & données (exposition)* en vue d'accueillir les pièces et les commentaires.

Dimension : 536x987x240 cm

Matériaux : bois de hêtre, contre-plaqué de peuplier, PMMA, vis et anneaux de classeur.

x

x

Commentaire 055 - **D. CARTIER**
(livret & plan)

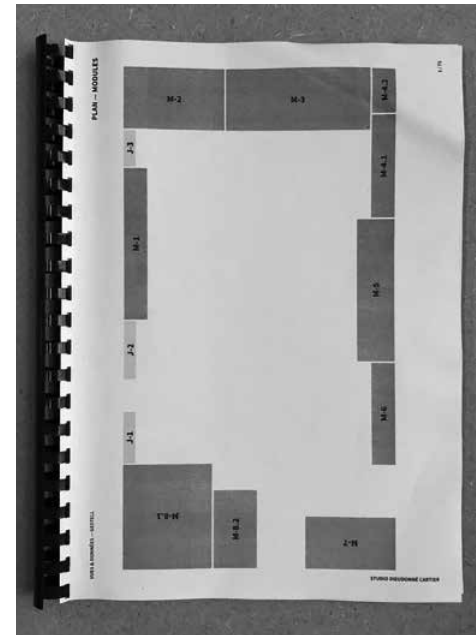
Commentaire 056 - **F. VALLOS**
(texte)

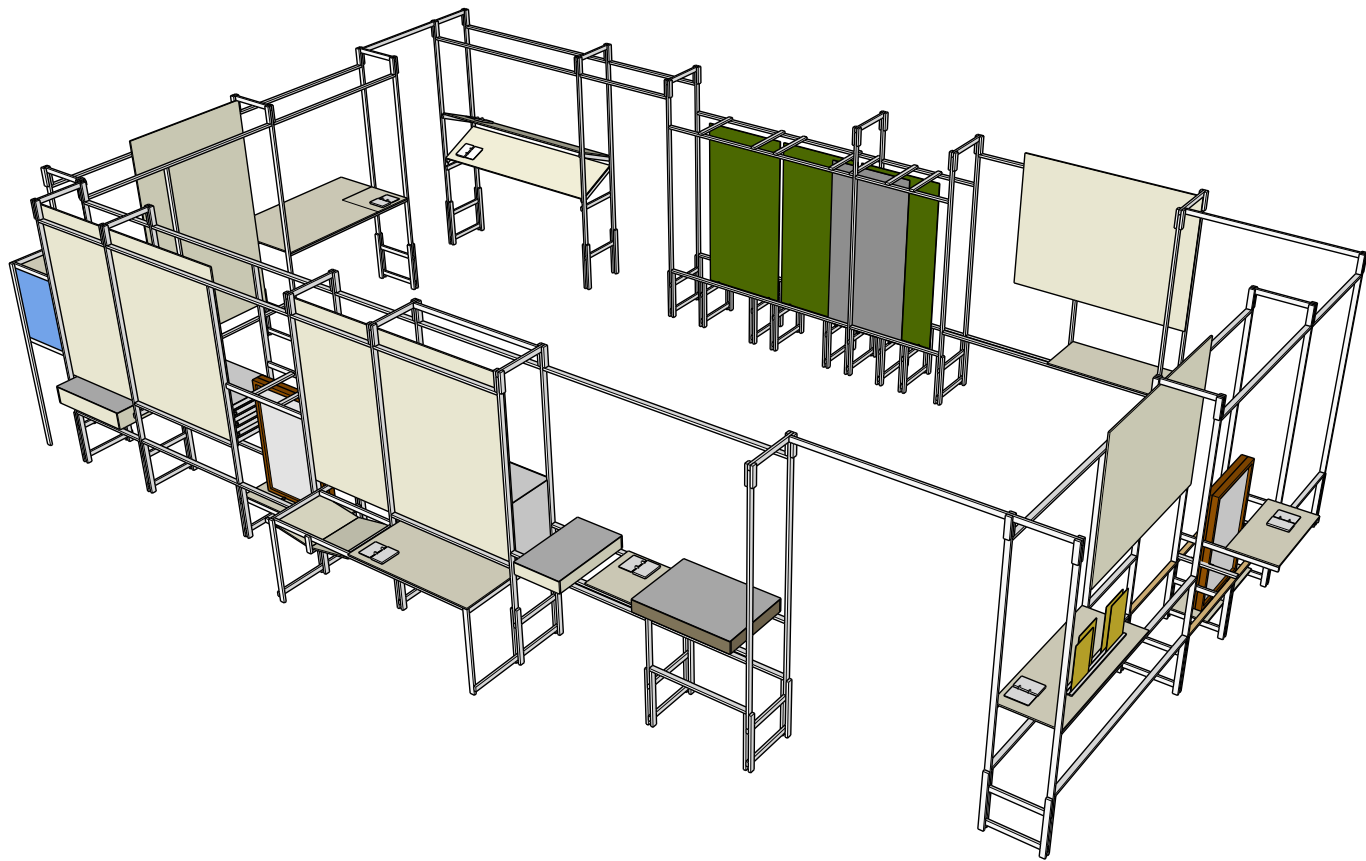
Commentaire 057 - **R. LODS** ×
(texte)

Commentaire 058 - **S. BOUILLÈRE**
(image)

Commentaire 055 - Dieudonné CARTIER

× Livret contenant les plans de la structure *Gestell*,
impression sur papier couleur, 75 pages, reliure à
spirale, 21 x 29,7cm, 2 exemplaires, tamponné, signé et
numéroté, Publication Dieudonné Cartier, 2024.





Das Gestell

×

Lors du séminaire du Thor de 1969, à la journée du 11 septembre, Martin Heidegger énonce (*Question III & IV*, p. 454) la formule suivante : «le négatif photographique pour ainsi dire de l'*Ereignis* est le *Gestell*».

Pour tenter de saisir cette incroyable formule il faut tenter de comprendre trois concepts. Un «négatif photographique» est un support où sont enregistrées les images mais en valeurs inversées (lumières et couleurs). *Das Ereignis* est un concept assez complexe : il signifie, au plus simple, l'événement, c'est-à-dire ce qui advient et il signifie, au plus complexe, un faire advenir à soi en tant que possibilité d'exister. En somme l'*Ereignis* est la propriété d'advenir et de faire événement (comme mode d'existence). *Das Gestell* peut se traduire très simplement par support et de manière plus complexe par «dispositif». Le *Gestell* permet la possibilité d'un dévoilement (*alètheia*) comme exposition.

×

Tentons de proposer une première lecture de la formule «le négatif photographique de l'*Ereignis* est le *Gestell*» : il faut faudrait pouvoir dire que le négatif photographique de l'événement qui fait advenir est le dispositif qui fait exposition. Cela signifie qu'il faut penser ces concepts comme valeurs inversées. La valeur inversée de l'événement est alors le dispositif en ce que le dispositif

est un arrêt de l'existence (littéralement une résistance). La valeur inversée de l'advenir est l'exposition en ce que l'advenir est une ouverture et que l'exposition est une clôture, un repli. Cependant dans l'un (événement qui fait advenir) et l'autre (dispositif qui fait exposition) il y a inscrit des modes inversés de dévoilement. Dans l'un il s'agit de la possibilité de dévoilement de l'existence dans l'autre × il s'agit littéralement de l'*alètheia* (le non voilé, le découvert).

Toute structure, *Gestell*, est l'image négative de tout événement. En ce sens l'exposition n'est pas autre chose qu'une image que nous avons creusée et grattée pour y ajouter une série d'œuvres qui sont elles-mêmes des dispositifs. Ce que Harald Szeemann (1933-2005) nomme en 1975, des *machines célibataires*. En ce sens toute exposition, en tant que négatif de l'événement, n'est pas cohérente avec l'existence. C'est pour cela qu'elle réclame des formes particulières de rituels, pour ralentir les modes d'existence. Il s'agit alors de tenter de produire des relations qui permettent de faire advenir de l'événement dans l'exposition : c'est que ce nous cherchons dans le concept de plasticité, comme puissance extensive des relations entre les œuvres et les commentaires. Cette puissance à son tour, est le négatif photographique de l'exposition.

×

Commentaire 057 - Raphaël LODS

(sur le négatif)

Claudio PARMIGGIANI, *Sans titre*, 1998-2020.
Fumée et suie sur panneau de bois, MAXXI Collection.



×

×

La lecture du commentaire précédent me renvoie à l'exploration du musée d'art contemporain, à Rome. Cette salle doit faire dans les trois mètres par trois. Une bibliothèque semble être dessinée – peut-être au crayon, sinon au fusain – à l'échelle sur les murs de cette pièce. Une présence marque ces lieux. Je lis le cartel : l'artiste n'a rien dessiné. Il a réellement installé une bibliothèque, a allumé un feu, a attendu sa fin puis a retiré ladite bibliothèque. Ce qui reste sont les cendres qui ont pu se déposer dans les espaces laissés libre, le retrait des livres dévoile les parts de murs blancs et forme le motif de la bibliothèque. Je suis face au négatif d'une bibliothèque de cendres, à son *Gestell*.

L'accès à la salle nous est interdit. Un fin filin fait office de voile du temple, une gardienne de souverain sacrificateur. La bibliothèque n'est plus là et ne nous laisse plus que sa projection ; je ne suis pas là et ne peut que projeter mon regard en la salle. C'est une rencontre, distanciée, révérencieuse. C'est un face à face avec quelque chose de plus que les cendres.

Je n'y lis ni titre, ni auteur, ni collection. Cette bibliothèque, c'est toutes les bibliothèques passées, présentes et futures qui s'incarnent en ces cendres désincarnées. Car si je me place face à l'œuvre avec mon passé, mon vécu, mes aspirations et mes souvenirs, je projette alors sur l'œuvre et ces espaces blancs non pas la bibliothèque et les volumes que l'auteur a utilisés, mais cette bibliothèque fantasmée et intemporelle qui est mienne.

Celle, bien réelle, qui m'attend chez moi, n'est pas fière. Elle est la fusion entre celle que j'eus, celle de l'aimée et celle de legs parentaux. La structure qui la porte – ou la supporte – a perdu il y a des lustres le souvenir de son premier propriétaire, elle déborde et les piles d'ouvrages s'entassent aux alentours. J'en ai gonflé les rayons, ils

arquent et ploient sous ces pages entassées en trop peu d'espace. J'aspire à celle, glorieuse, que je pourrai faire trôner à la place de celle-ci, déjà morte.

Tout ce que je fais c'est projeter les livres que j'ai lu ou que je veux lire là où il n'y a, en réalité, qu'un mur. Car c'est de cela dont il est question : tout comme sur le film analogique la lumière va brûler le bromure d'argent, rendre blanc le noir et noir le blanc, ici aussi tout est négatif. Les cendres n'ont rempli que les espaces laissés vides. Tout comme je projette ma bibliothèque sur le fantôme d'une bibliothèque dont il ne reste plus qu'une trace sur les murs, je ne fais que projeter qui je suis sur chacune des images que je croise. Je ne regarde pas l'image d'un livre, je regarde la part de mur que le livre jadis à cette place a protégé des cendres.

Ce mur est endeuillé, pénitent. S'il y a image du livre c'est qu'il y a eu livre à cette place. Il y a eu livre pour permettre au mur de rester blanc, pour le protéger des cendres et y laisser sa non-trace. Un livre a été sacrifié pour cette bibliothèque, et c'est parce que ce livre n'est plus que la présence d'autres bibliothèques est rendue possible. Le feu a brûlé, s'est consumé, bien loin d'un quelconque buisson ardent. Le foyer, lieu du récit, centre de la narration et du langage s'est éteint. Seul reste le mur et ses cendres, qui portent le deuil de sa bibliothèque.

Elle est la bibliothèque perdue. Elle est la bibliothèque. Elle est la bibliothèque à venir. Elle est toutes les bibliothèques comme elle n'est plus une bibliothèque. Elle n'est plus que structure et latence.

×

×

Commentaire 058 - Simon BOUILLÈRE



sans-titre - Saint-Brevin-les-Pins, décembre 2023

Aurélie PÉTREL (1980),
& Fabien VALLOS (1972),
Vues & données (projet), 2024

x

Le projet de recherche & création
Vues & données compte une série
d'objets de restitution :

- 2 colloques (qui encadrent la
recherche, 2019 & 2024),
- 1 vinyle (dialogue),
- 9 éditions,
- 3 expositions (Photo Elysée,
Confort Moderne & Ensp Arles),
- 2 banquets (Confort Moderne &
Ensp Arles,
- 1 performance (Ensp Arles).

x

Commentaires 059-060 – **F. VALLOS**
(présentation & texte)

Commentaire 061 – **R. LODS**
(texte)

×

×

Commentaire 059 – Fabien VALLOS

×

Présentation

Aurélié Pétrel & Fabien Vallos ont consacré trois années de recherche à la question des données (*data*). Sa restitution se compose de sept ouvrages, un vinyle, deux colloques et une exposition.

La recherche peut se résumer en deux axes : 1. la donnée est acosmique au sens où elle ne permet pas de produire un quelconque système de représentation (c'est-à-dire du monde) et 2. il est préférable – en suivant les théories de Catherine Malabou – de tenter de lui donner une plasticité. Il faut alors lui accorder la possibilité d'une forme plutôt que celle d'une valeur.

La dernière phase du projet est cette exposition qui doit pouvoir se comprendre comme une forme et une image : la forme d'une sorte de « *container* » dans lequel nous n'avons cessé de déposer des œuvres et des commentaires.

×

Cette structure a été pensée et produite avec l'artiste Dieudonné Cartier; elle reprend la forme du container, transpercé en part en part pour y exposer ce qui a été produit, collecté et commenté. En tant qu'image, elle est celle de la plasticité des données, de sorte que ce qui est montré est la puissance combinatoire incessamment reconduite par les relations entre les objets et les commentaires.

Vues et données (exposition), a lieu dans le cadre du programme Labelysée à PhotoElysée du 29 mars au 2 juin 2024 en collaboration avec les élèves en Master (Laboratoire Fig.) de l'ENSP d'Arles et en Arts visuels du master CCC de la HEAD – Genève. Cette exposition se fonde sur le projet éponyme de recherche & création, conduit entre 2020 et 2024 par l'artiste-photographe Aurélie Pétrel (HEAD – Genève, HES-SO) et le philosophe Fabien Vallos (ENSP – Arles). Ce projet analyse les implications du concept de « donnée » dans le champ de l'art, de la photographie contemporaine et de la théorie. *Vues & données (exposition)* est accompagnée d'un colloque donné le 28 mars et de 6+1+2 publications :

A.A.V.V. *Actes du colloque Vues & données I*, éd. Ensp, 2019

A. PÉTREL & F. VALLOS, *Vues & données (vinyle)*, 2024

F. VALLOS, *Essai sur l'image latente*, I, éd. Mix., 2019

A. PÉTREL & F. VALLOS, *Vues & données (entretiens)*, II, éd. Mix., 2023

A. PÉTREL (& C. SCHAEER), *Vues prises à Romme*, III, éd. Mix., 2023

F. VALLOS, *Vues & données (essai)*, IV, éd. Mix., 2023

A. PÉTREL, *2275 prises de vue latente (index-PVL)*, V, éd. Mix., 2024

F. VALLOS (dir.), *Vues & données (catalogue)*, VI, éd. Mix., 2024

F. VALLOS (dir.), *Vues & données II (catalogue)*, VII, éd. Mix. x Ensp, 2024

F. VALLOS (dir.), *Vues & données III (catalogue)*, VIII, (en ligne), 2025

×

Tournant métaphysique

L'interprétation du concept de données suppose d'être en mesure d'interpréter le concept de « prises ». Il faut *prendre* dans le monde pour pouvoir le transférer en don ou en *données*. C'est cette relation occultée qu'il nous intéresse d'analyser à partir de l'hypothèse que la philosophie est une pensée du soin en tant qu'elle indique la nécessité d'une position vigilante sur les manières avec lesquelles nous prélevons et nous transformons des éléments du monde en données. Il s'agira de penser, depuis les pratiques artistiques et visuelles, les modifications de la métaphysique et des processus artistiques. Nous proposons une lecture qui permet d'interpréter le « tournant » de la pensée moderne, c'est-à-dire l'achèvement d'un mode particulier métaphysique d'interprétation du monde et du prélèvement dans ce monde, et d'indiquer qu'une lecture de cette problématique se trouve dès les débuts de la métaphysique occidentale comme une mise en garde de nos modes de captation du réel et de la réalité et de nos modes de stockage de ce que nous considérons être, pour nous, nécessairement fond et fonds.

×

Pour parvenir à cette proposition nous émettons treize hypothèses ou présupposés que nous formulons comme le fondement d'une théorie critique du concept de donnée, à la fois dans ses origines, mais surtout dans ses conséquences.

PREMIER PRÉSUPPOSÉ : PRISE & DONNÉE

Pour pouvoir penser le concept de *donnée* il est nécessaire de penser auparavant le concept de *prise*. C'est parce qu'il y a prélèvement qu'il peut y avoir transformation et donation. On ne peut donc penser la crise des données qu'à partir du moment où nous sommes en mesure de penser la crise du *prélèvement*¹. Nous nommons prélèvement tout processus qui consiste à capter quelque chose du monde (nous entendons le monde comme relation du réel et de la réalité) de sorte de maintenir l'état de vivabilité d'un d'être, mais de suspendre l'état particulier de ce qui est prélevé : en ce sens tout prélèvement suppose un arrachement comme rupture et transformation². Nous présumons que ce qui est profondément métaphysique est la manière avec laquelle nous incorporons la possibilité de cet arrachement et l'accumulation des données.

DEUXIÈME PRÉSUPPOSÉ : ESSENCE DE L'ÊTRE

Nous émettons l'hypothèse que la prise et la saisie pourraient être interprétées comme *essence de l'être*, à savoir comme le *lieu* depuis lequel l'être peut être, ou comme l'*espace depuis laquelle il a lieu*³. Autrement dit l'être ne peut advenir à l'être-là sans prise sur le lieu de son existence. Cela suppose que depuis son mode d'existence

1. Voir le texte de A. Masure (*Actes colloque I*) à propos du concept de *capta* (prise) de sorte que toute *data* est une *capta* entendu par Yves Citton in *Médiarchie*, Seuil, 2017.

2. Pour le dire autrement, *arrachement* et *rupture* signifient ici que la condition même de notre vivabilité suppose, à la fois la saisie mais aussi la suspension d'autres vivants. C'est précisément cela que nous incorporons et que nous justifions, d'une part pour faire tenir notre vivabilité et, d'autre part, parce qu'il nous faut accumuler les captations du monde (données).

3. Nous pensons l'essence comme le lieu au sens de l'*espace* (féminine) ou encore au sens du français *âtre*, ce qui est laissé disponible de sorte que quelque chose soit.

l'être ne peut faire autrement que de transformer incessamment le lieu même de l'être (ce qui a été énoncé au premier présumé) : l'être-là dans son existence ne cesse de modifier la teneur du *là*⁴. Mais il y a alors deux problématiques (pour l'histoire de l'être) : 1. que se passe-t-il quand le lieu depuis lequel nous pouvons être est détérioré ?

2. que se passe-t-il quand ce lieu devient occulte parce que la somme de ce qui a été produit et transformé en données le rend impossible et impraticable ? Ces deux questions désignent les deux crises exemplaires de notre contemporain, à savoir la crise dite *écologique* (c'est-à-dire la crise de l'interprétation de notre *espace ou oikos*) dégradé, et la crise des données comme saturation technique des mode d'interprétation, de connaissance et de gouvernance.

TROISIÈME PRÉSUPPOSÉ : KHRË

La *prise*. Comment l'interpréter si elle est essence de l'être ? Il faut se replonger longtemps auparavant, au VI^e siècle avant l'ère commune, dans la pensée de Parménide, depuis l'indication du cours de Heidegger en 1942⁵ et sur le fragment VI du poème⁶. Il est écrit *khërè to legein te noien t'eon emmenai* que l'on traduit habituellement par *il faut penser et dire que l'être est*. Mais d'où provient ce *penser* ? Il provient du sens que nous devons donner au verbe *legein*. Il ne signifie pas d'abord dire, produire un jugement, il signifie surtout collecter, prélever à partir d'un choix et à partir de l'épreuve du *khërè*, à savoir l'épreuve du besoin. Pour que l'être soit, il y a besoin de collecter puis de stocker ce qui a été collecté. Ce serait alors l'indication première de la pensée : avant d'affirmer qu'il faut dire et penser que l'être est, il faut

4. Ici le *là* désigne le *da* allemand qui se retourne dans Dasein. *Là* signifie précisément l'espace comme *âtre*.

5. Martin Heidegger, *Parménide*, Gallimard, 2011.

6. Parménide, *Sur la nature de l'étant*, (dir. B. Cassin), Seuil, 1998. Voir aussi, Jean Beaufret, *Parménide. Le poème*, Puf, 2009.

dire et penser qu'il est, parce qu'il a besoin de collecter et de stocker. Si l'on suppose cette inversion, alors on suppose un premier tournant dans l'histoire de la pensée : **ne plus s'intéresser à penser que l'être est, mais s'intéresser à penser qu'il a besoin de saisir**. Ce n'est donc pas un problème d'être mais d'avoir (autrement dit de donation). Si l'on relit l'indication hölderlinienne⁷, s'il ne nous est pas donné une mesure ou une capacité de mesure, en revanche nous est donné un besoin de saisir. Ce qui est alors la tâche de la pensée est de comprendre comment saisir sans être en capacité de mesurer⁸.

QUATRIÈME PRÉSUPPOSÉ : *LEGEIN & LOGOS*

Le *logos* (le substantif de *legein*) est donc le prélèvement. Il désigne ce besoin de prélever et de saisir. Nous le nommerons *traitement* et non *raison*. *Logos* est **une manière particulière de traiter le monde de sorte que nous prélevions pour tenir et soutenir les conditions du vivant**. Le logocentrisme ne désigne pas seulement le triomphe d'une rationalité, mais le triomphe d'une manière de prélever. Le travail de la modernité a consisté à déconstruire pas à pas ce logocentrisme et d'en montrer la puissance d'anéantissement. C'est pour cela qu'il faudrait convoquer non pas un *anthropocène*, ni même exactement un *chthulucène*⁹ mais bien un *logocène* comme l'ère précise où nous

7. C'est l'indication de Friedrich Hölderlin in *Türmgedichte* (« Dans un bleu riant... », p. 887, *Œuvre poétique complète*, La Différence, 2005) : « Plein de mérite l'homme habite cette terre en poète », écrit-il, c'est-à-dire en producteur. Pourquoi plein de mérite ? Parce que écrit-il « Existe-t-il sur terre une mesure ? Il n'y en a pas (*Giebt es auf Erden ein Maß? Es giebt keines*) ».

8. Voir à ce propos l'intervention de Olivier Assouly in *Actes du colloque I*, p. 19 et note 5.

9. Donna J. Harraway, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016

avons traité le monde comme un stock et une capitalisation de sorte que nous avons détruit l'ensemble des refuges (les *abris* pour le vivant : la condition animale¹⁰, la condition des travailleurs, la condition exilique, etc.) et l'ensemble de ce qui est nécessaire pour ce même vivant (à la fois en épuisant les stocks et en les contaminant). Nous avons donc supposé et choisi une manière particulière de traiter le monde :

× une saisie sans formule et sans mesure.

CINQUIÈME PRÉSUPPOSÉ : *ARKHÈ*

La donnée est une manière particulière par laquelle l'être stocke, conserve et archive ce qui a été prélevé. En somme il s'agit d'une gestion complexe du prélèvement à partir de ce qui pourrait être nommé *arkhè*. L'*arkhè* est le principe d'ordonnancement¹¹ de ce qui a été collecté et le principe de la production des valeurs qui permettent l'ordre du classement. La donnée en cela réclame toujours plus d'espace pour se stocker et de puissance pour être appréhendée et maintenue. La donnée et la crise actuelle de la donnée sont précisément liées au troisième présupposé en tant que notre besoin de saisie est impensé comme mesure.

SIXIÈME PRÉSUPPOSÉ : *PHILOSOPHIE & SOIN*

Philosophie n'entretient pas vraiment une relation avec la *sagesse*¹² mais avec le *soin*. Cette intuition provient d'une lecture moderne de la philosophie et d'une lecture moderne

10. Anna Tsing, « Feral Biologies », article in *Anthropological Visions of Sustainable Futures*, University College London, février 2015.

11. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le commandement ?*, Rivages, 2013. Agamben définit le terme *arkhè* comme la relation

continue entre commencement et commandement. Nous retrouvons cette relation dans les termes français *ordre* (disposition liée à un enchaînement) et *ordre* (disposition liée à une loi).

12. *Sophia* doit être entendue comme une habileté, essentiellement technique à se servir d'éléments. Philosophie est donc le nom de ce qui s'intéresse à interpréter les relations entre ces habiletés, c'est-à-dire entre ces manières de prendre soin des éléments.

de la *melèthè*¹³. D'une préoccupation à un soin. Mais de quoi la philosophie est-elle préoccupée? Et quel soin doit-elle porter?

SEPTIÈME PRÉSUPPOSÉ : DISPOSITION & *BESTAND*

La philosophie historique s'est intéressée à penser l'être depuis une question de la fondation. En quelque sorte depuis un intérêt pour l'originaire (la disposition et l'ordre des êtres) et non la question de nos usages ou de nos gestes (dont la question de la saisie). Or il semble que la philosophie aurait dû plutôt s'intéresser à la fondation non comme origine mais comme *stock*. C'est-à-dire ce qui est (encore disponible). Il faut pour cela aller voir du côté de deux termes : le terme français *fonds* qui désigne ce qui est disponible ou indisponible comme stock et, d'autre part, le terme *fond* qui désigne la partie la plus profonde de quelque chose. En somme la pensée devrait être une interrogation sur les manières avec lesquelles nous interprétons le monde soit comme fond ou fonds. Or puisqu'il s'est agi d'orienter la philosophie vers l'interprétation du *fond*, l'interprétation du *fonds* à quant à elle été délaissée ou donnée à être saisie par des processus de gestion et de logistique. Nous proposons alors de relire la pensée occidentale depuis la question du fonds et d'en comprendre le terme fondement à partir de cela. Tout une partie du travail de la pensée heideggerienne¹⁴ a été l'établissement d'une critique de ce fonds rendu comme disponibilité et qui justifie ainsi en retour la disponibilisation de l'être pour la technique et la capitalisme. Cependant il faut insister sur une lecture de ce fonds, *Bestand*¹⁵, depuis Heidegger. Le terme

×

×

allemand *Bestand* indique quelque chose d'une manière de faire tenir (*be-stehen*) qui doit pouvoir s'entendre comme un mode d'existence à partir du *stock*. En somme nous existons parce qu'il y a quelque chose en stock, c'est-à-dire rendu disponible, qui nous permet de vivre. Le problème est que nous avons été rendu techniquement et indéfiniment disponibles à saisir le monde lui-même techniquement rendu disponible à notre saisie. Or l'indication de Heidegger nous intéresse ici pour penser plus avant la problématique de la prise et de la donnée. L'histoire de l'Occident aurait été partagée en trois grandes épreuves métaphysiques : la première consiste à faire face à la chose et à ses manifestations (*Herstand*) ; la seconde consiste à faire face à l'objet, autrement dit aux représentations de ce qui s'est manifesté autant qu'à ses propres manifestations (*Gegenstand*). C'est précisément cela qui définit la première phase, majeure de la saisie (*logos*) et de son stockage (*noos*) en données. Enfin la troisième phase consiste à faire face à cette manière avec laquelle nous sommes rendus techniquement disponible à un monde lui-même rendu disponible à cela (*Bestand*). Or la *disponibilisation* du monde et des êtres ouvre l'histoire à une crise, celle des données et à une catastrophe, celle de la politique du vivant.

HUITIÈME PRÉSUPPOSÉ : FOND & FONDS

Il y a donc un problème entre le *fond* et le *fonds*¹⁶. Là est la tâche de la philosophie. Si elle est une manière de penser cette *habileté* particulière à saisir et lier, il lui incombe pour le contemporain de comprendre pourquoi la relation fond et fonds a été occultée et pourquoi

×

13. Voir à ce propos le dernier séminaire de Michel Foucault, *Le courage de la vérité* (1984), Seuil Gallimard, 2009.

14. Heidegger, la conférence *Le dispositif et Le tournant* (1949), in *Questions III & IV*, Gallimard, 1966.

15. P. Arjakovsky, F. Fédier et H. France-Lanord (dir.), *Le Dictionnaire*

Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée, Éd. Cerf, 2013.

16. *Fond* s'entend comme ce qui est au plus profond, tandis que *fonds* s'entend comme *stock*. Le pas de côté de la pensée consiste à interpréter la fondation à partir du *fonds* et non à partir du *fond*.

les dispositifs techniques nous ont été arrachés. La tâche précise de la philosophie devrait être la *tekhnè*, c'est-à-dire nos manières si particulières de s'y connaître de sorte que le vivant soit vivable, de sorte que nous puissions prendre soin de ce vivant. Or puisque la pensée s'est intéressée exclusivement au fond et qu'elle a laissé ainsi le fonds, à l'espace économique et technique, s'opère donc une crise si forte qu'elle réclame un soin. Cette crise altère l'espace depuis lequel l'être se rend disponible et altère donc la disponibilité de l'être. En somme elle rend l'être disponible à la gouvernance et à la technique mais ne l'ouvre pas à se rendre disponible pour interpréter la *fondation*, autrement dit la manière avec laquelle nous ouvrons et forçons le monde à la disponibilisation.

NEUVIÈME PRÉSUPPOSÉ : VIGILANCE

La naissance de la philosophie, comme pensée du soin, advient dès lors qu'il faut penser cette crise de la disponibilité depuis la pensée de l'épreuve de ce qui se manifeste. Car cette crise nuit à l'existence et à l'expérience de ce qui se manifeste : nous ne sommes plus rendus disponibles ni à ce qui se manifeste (la chose) ni à ce qui se représente (l'objet). Nous ne sommes disponibles qu'à la technique, ou plus exactement à une forme particulière de technique qui consiste à absorber nos disponibilités et donc notre *fondation* (pensée comme fonds). La naissance de la philosophie correspond à l'épreuve de cette vigilance. La fin de la philosophie correspond à la conscience de l'inefficience de cette vigilance¹⁷. Pour le dire autrement, la philosophie

17. Nous posons la naissance de la philosophie à partir du moment où la pensée va chercher à interpréter ce qui est périlleux pour le vivant ; nous posons la fin de la philosophie à partir du moment où la pensée reconnaît l'inefficience des modes d'interprétation de la métaphysique. Fin de la philosophie ne signifie pas que cela est fini, mais seulement qu'un mode de pensée s'est achevé.

contenait depuis le départ l'indication d'une vigilance parce que la condition même du vivant ouvrait à un danger.

DIXIÈME PRÉSUPPOSÉ : PHARMAKON

Avec la philosophie s'ouvre une idée que la tâche de la pensée est une vigilance sur cette manière de prélever et de traiter. C'est précisément le rôle de l'enquête platonicienne sur nos manières de penser le monde. C'est précisément la double conclusion de Platon sur les dangers de la *doxa* et sur les dangers du *pharmakon*¹⁸.

ONZIÈME PRÉSUPPOSÉ : OCCULTATION

À partir du *pharmakon* s'initie un processus d'occultation des conditions du vivant et d'occultation de l'interprétation de la prise (*capta*). Par conséquent, s'initie un processus d'occultation de la transformation de la prise en donnée (*data*). Ceci fonde alors une série de substitutions¹⁹ qui

18. *Pharmakon* signifie le dosage de ce qui est nécessaire pour que le traitement des choses et des objets du monde puisse avoir lieu. Or si le dosage n'est pas le bon, alors s'opère une crise pour les conditions de la vivabilité et pour ce que nous nommons une écologie du sensible.

19. Nous estimons qu'il y a sept processus de substitution : 1. *substitution eucharistique* qui consiste à penser le monde comme ressource abondante et non l'inverse. Nous substituons le monde en ce qu'il est par une réserve infinie ; 2. *substitution eucharistique* qui consiste à penser le monde comme un juste prélèvement sans réelle consommation ; 3. *substitution morale* qui consiste à remplacer la relation prise-donnée (*capta-data*) par des relations morales inefficaces et infondées ; 4. *substitution métaphysique* qui consiste à séparer radicalement les plans de prise et les plans de la donnée : d'abord en les pensant sur les plans différents (première métaphysique) et ensuite en pensant qu'ils sont gérés par une autre *arkhè* (le divin par exemple) ; 5. *substitution symbolique* : nous avons séparé prise et donnée (s.4) et nous entrevoyons la donnée comme une sphère détachée du monde et symboliquement transformée en différents supports (depuis la technique) ; 6. *substitution technique* : nous apprétons la donnée de sorte qu'elle soit eucharistique et consommable et 7. *substitution économique* : nous réclamons à l'être le

permettent d'occulter la consommation et les modes de prélèvement. Cette phase d'occultation est ce que nous nommons la modernité technique et gestionnaire.

DOUZIÈME PRÉSUPPOSÉ : LE TOURNANT

Heidegger nomme le tournant (*die Kehre*)²⁰ cette manière avec laquelle nous devons accomplir une tâche qui consiste à cesser de tenter de penser l'essence de l'être et comprendre que nous n'avons pas suffisamment encore pensé l'essence de l'agir, c'est-à-dire le lieu depuis lequel nous pouvons encore, plus ou moins, agir.

TREIZIÈME PRÉSUPPOSÉ : LA BIOMIMÈSIS

Il convient alors pour nous de penser depuis la modification de ces douze paradigmes en quoi cela change les modes de représentations. Ce que nous nommons *biomimèsis*²¹ serait une manière de s'intéresser à représenter non pas à ce qui relèverait de l'être comme existants ou existences mais nos propres conditions de vivabilité, d'habitabilité et abritabilité. Ce tournant intéresse à la fois la pensée mais aussi l'opérativité artistique. Ceci constituera la prochaine phase d'analyse du séminaire et de nos recherches.

paiement d'une valeur pour pouvoir advenir à cette consommation eucharistique. La donnée (déconnectée de la prise) est transformée en valeur. ×

20. Quatrième conférence prononcée à Brème en 1949 (après celles sur la chose (*das Ding*), les dispositifs (*das Gestell*) et le péril (*die Gefahr*). Heidegger, *Questions III & IV*, Gallimard 1966, p. 307 sq.

21. *Mimèsis* signifie processus de représentation et *bios* signifie les conditions de vie. Il ne s'agit pas d'une *zoomimèsis* (représentation du vivant) mais bien d'une représentation des conditions de cette vivabilité, et pour cela il est nécessaire d'interpréter la gestion de ces conditions que nous nommons *dikténomie*.

×
(sur l'oubli)

« La donnée n'est pas une expérience¹ » Si toute analyse du monde passe par une analyse de ce qui donne accès au monde et que ce projet de recherche propose la thèse que le monde est continuellement transformé en données, alors cette phrase soulevée par Fabien Vallos – et la suite de son raisonnement – installe l'impossibilité de l'expérience du monde tant que notre relation à la donnée n'est pas traitée. La donnée serait ni présence, ni événement, ni présentation, ni visible et encore moins contemporaine. Elle se construirait sur une ontologie négative : définie par ce qu'elle n'est pas, ce qu'elle est resté caché, au sein d'elle-même. Si nous ne pouvons penser ce qu'elle est, nous pouvons, peut-être, penser ce qu'elle fait. Nous allons nous concentrer sur cet impossibilité de l'expérience et tâcher de faire un court commentaire sur cette indisponibilité du présent de la perception.

× Le temps, son historicité et surtout sa perception sont propres à chacun. La façon dont nous articulons passé, présent et futur se construit sur nos cultures, échanges, épreuves et foi. Ces modes de perceptions sont théorisés par l'historien François Hartog² comme des régimes

1. VALLOS, Fabien, *Vues & Données (Essai)*, éd. Mix., , 2023, p. 12

2. Voir HARTOG, François, *Chronos : l'Occident aux prises avec le temps*. Gallimard, 2020.

d'historicité, qui seraient « la distance qui se crée entre le champ d'expérience, d'une part, et l'horizon d'attente, d'autre part : il est engendré par la tension entre les deux³ » Nos façons d'articuler la temporalité, vis-à-vis de soi comme vis-à-vis des autres – et donc de nous tenir en monde – est construite sur deux données : l'expérience et l'attente. Or, ce qui est donné du monde est transformé par un impétueux système de transformations en données. Le donné est expérience, la donnée n'est pas une expérience.

La donnée nous empêche de faire expérience. Chez Borges⁴, le jeune Funes a une mémoire infaillible. Mais pour se souvenir d'un jour entier, il lui faut un jour entier. Le lieu de l'expérience est le présent. L'expérience cherchée dans un futur est une prophétie et une anticipation. L'expérience amenée dans un passé est un récit et un souvenir. Occuper l'espace du présent dans l'analyse et le décompte des données, c'est empêcher « l'expérience subjective d'un temps qualitatif dont chaque instant est vécu dans sa singularité incomparable⁵ ». La donnée, en bonne conquérante, occupe la place, empêche d'observer ce qui est laissé du monde. Devenue à elle-même son propre horizon, elle se mue en un présent perpétuel. La donnée est un testament qui assigne un passé à l'avenir. Elle se pose comme hégémonie de la relation au monde mais, infondée⁶, rompt la dialectique expérience-attente et s'installe comme seul spectacle.

×

×

Là est la crise, là est la tension : en coupant l'expérience, en refusant au maintenant l'arrivée du résolulement nouveau et la possibilité de le percevoir, la donnée ne laisse plus qu'un inconsolable horizon d'attente, seul. Le sujet construit son régime d'historicité sur la tension entre l'expérience et l'attente. Sans expérience, plus de tension ; sans tension, plus de perception, plus d'historicité, plus de relation au temps. Nous ne sommes plus que face à cette attente, désœuvrée, démesurée, et face à de la donnée, toujours. Nous sommes avec violence sortis du temps, refusés à l'expérience dans une tentative d'éternité⁷.

×

« Nous ne sommes pas face à de la présence mais à une expérience de comptage⁸. »

Le cours de l'expérience a chuté. Nous accumulons les images. Nous accumulons les traces. Nous accumulons les données, sans fin. Tout est filmé, photographié, compté. Tout est engrangé, entassé. Nous transformons le monde en données pour essayer tant bien que mal d'archiver le monde. « L'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, de la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, et bien, tout cela appartient à notre modernité⁹. » Tout ce qui est un objet témoignant d'une histoire collective – tant est que ce terme ait un sens – serait à conserver. C'est le cas jusqu'aux affiches : toutes les grandes affiches, en France,

×

3. KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé*, traduit par J. & M.-Cl. Hock, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 314

4. BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard, 1957, p. 141

5. MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Gallimard, 2006, p. 208

6. VALLOS, Fabien, *Vues & Données (Essai)*, op. cit., p. 18

7. Voir ROSENZWEIG, Franz, *L'Étoile de la Rédemption*, 1921, Seuil, 2003, p. 465-466

8. VALLOS, Fabien, *Vues & Données (Essai)*, op. cit., p. 13

9. FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres*, 1967, publié in *Architectures, Mouvements, Continuité* n°5, 1984

sont soumises au dépôt légal et arrivent par mètres cubes à la Bibliothèque nationale, chaque affiche en seize morceaux, chaque morceau plié en quatre. Et personne ne les ouvre. Personne ne les catalogue – l'acte en lui-même tiendrait à l'infaisable, la moindre consultation détruirait le trop fragile papier. Elles sont pourtant là, empilées¹⁰. De ce maelström de données, seules deux typologies de documents sont demandés à être lu par les foules. La première typologie est l'état civil, pour attester les filiations. La seconde est le cadastre, pour attester la propriété¹¹. Je veux savoir d'où je viens, je veux savoir ce que je possède. Le reste, hors quelques chercheurs, est stocké pour lui-même, sans consultations à venir. Le reste n'est qu'une vaine tentative de freiner l'avancée du temps, de se rendre maître de l'histoire et de, nous l'avons vu, sur-occuper le présent. « Tout mâcher, tout digérer, c'est bon pour les porcs¹². »

Face au trop plein, face à la surcharge, il resterait ce choix que garde la mémoire d'oublier. « L'oubli serait la condition nécessaire d'une ouverture de la mémoire sur l'agir dans l'instant et la garantie qu'elle ne s'immobilise pas en repli sur l'être, en concentration sur un sujet hanté par la masse énorme du passé qui l'opprime¹³. » Le présent n'est pas la répétition du passé. L'expérience, c'est le résolument nouveau. Le passé ne définit pas le présent, il le désigne comme force d'à-venir, comme puissance de changement et

de rédemption¹⁴. « Ne vous souvenez plus¹⁵ ». L'oubli n'est pas l'abandon, la destruction du souvenir et de la donnée. Aucun souvenir n'est complet, aucune donnée est le réel dans son entièreté. Le dispositif transforme : du vécu à la mémoire, du donné à la donnée. L'oubli est la vigilance même de la mémoire, c'est laisser la possibilité du nouveau.

C'est faire un choix plus sûr que mâcher, que digérer.

× C'est laisser la place pour un vivant d'advenir.

×

×

10. MELOT, Michel, *Des archives considérées comme une substance hallucinogène*, Ecole nationale des chartes, 2023, p. 24

11. *ibid.*, p. 30

12. NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Aubier-Bilingue, trad. G. Bianquis, 1968, p. 384

13. BENSUSSAN, Gérard, *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Vrin, 2001, p. 63

14. C'est ce que Benjamin entendait par « image » ou « abréviation », voir BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, vol. III, Gallimard, 2000

15. *Essai* chapitre 43 verset 18