

## **Les mots écrits, vus, lus, saisis : l'expérience esthétique entre langage et image.**

Des nombreux artistes utilisent aujourd'hui la parole pour donner naissance à des expériences esthétiques faisant appel à chaque sens ou à tous en même temps. En 2008, l'exposition *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900*, organisée par le MART de Rovereto, a fait le point sur les recherches concernant le mot écrit dans l'art contemporain à travers ses propres collections. Il est plutôt rare qu'un artiste né après 1960 n'ait jamais fait usage de la parole sous forme visuelle, qu'elle soit exprimée par le code écrit, oral ou par un appel plus large aux sens. C'est l'une des conséquences de la liberté assumée par les avant-gardes historiques envers les codes de représentation, une prise de conscience du pouvoir, de considérer le signe comme la matrice commune des formes langagières et visuelles. En 1927, Magritte arriva à mettre en pratique cette découverte en travaillant sur le court-circuit de la présence simultanée de l'image et de l'écrit, dans la théorie comme dans la pratique : « dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images », affirme-t-il<sup>1</sup>. Avant lui déjà,

---

<sup>1</sup> *Lettres surréalistes : 1924-1940*, par Marcel Mariën, dans *Le fait accompli*, Bruxelles, n°81-95, 1973, p. 112 [première publication dans *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, p. 32].

dans une revue futuriste des années dix, Nikolai Burliuk, le cadet des frères Burliuk, avait réfléchi sur le mot « en tant qu'organisme vivant [qui] est sensible et modifie ses propriétés selon qu'il soit écrit, imprimé ou pensé. [...] » et affirmait qu'il « a une influence sur tous nos sens »<sup>2</sup>. À partir de ces prémisses, l'expérimentation des années soixante et soixante-dix n'a fait qu'intensifier l'engouement pour les *limen*, la zone franche du passage entre un art et l'autre, et notamment entre le langage et l'image. La réflexion sur le mot comme image à voir, lire, toucher, saisir, a été depuis lors déclinée de manière surprenante, jusqu'à ce que « [...] les deux données, logique et visuelle – séparées dans la pensée, mais liées dans les petites perceptions – [arrivent à] être représentées dans un contexte identique, de manière à ce que l'une souligne l'autre et en dilate le sens ». C'est ainsi que, poursuit l'artiste Cioni Carpi, ces données « se retrouvent dans la condition de créer réciproquement de nouveaux systèmes harmoniques, des échanges dialectiques proches de la structure musicale engendrée par la coexistence et l'interaction des partitions instrumentales diverses »<sup>3</sup>. Un champ d'action dans lequel le mot, en gardant son timbre, devient organisation signifiante d'une matière sensorielle, lieu de prédilection pour la mise en place de configurations instables et pourtant expérimentables.

C'est à partir de cette ligne de faite que nous allons aborder une série d'œuvres d'artistes contemporains qui travaillent sur l'installation et qui ont pleinement conscience de laisser de côté les problématiques relatives au binôme écriture-peinture abordées par de nombreuses études concernant le livre d'artiste, la poésie visuelle et concrète, les pratiques calligraphiques et relatives à la peinture orientale, le signe de la peinture informelle, les slogans

---

<sup>2</sup> Nikolai Burliuk, *Principi poetici*, dans *Futuristi. Prima rivista dei futuristi russi*, n°1-2, 1914 ; traduit par mes soins, comme tous les passages suivants d'auteurs non français.

<sup>3</sup> C. Carpi, cité dans la section « Parallelismi », dans Flavio Caroli – Luciano Caramel, *Testuale. Le parole e le immagini*, Milan, Rotonda della Besana, juin-septembre 1979, Comune di Milano, Ed.Mazzotta, p. 63.

iconiques du pop art, etc. Nous avons porté notre attention sur deux grands ensembles de productions artistiques permettant d'analyser le rôle du langage écrit par rapport à l'espace qui l'abrite et qui est partie intégrante de l'installation : les œuvres dans lesquelles l'écriture apparaît en tant que telle – c'est-à-dire sous forme de signes graphiques représentant de manière conventionnelle les éléments d'un système linguistique, et celles où l'écriture est remplacée par des objets symboliques qui renvoient à elle – comme le livre, par exemple. Nous nous intéressons notamment à ces projets qui invitent le spectateur à rechercher l'union entre les sens et l'intellect par des dispositifs faisant appel à la mise au point perpétuelle de la perception, une réception qui est une sorte de contemplation active.

Un moyen pour transformer l'écriture en œuvre visuelle enveloppant le spectateur consiste en la transposition du langage en objet bi ou tridimensionnel inscrit et intégré dans l'environnement. La parole reste lisible tout en devenant installation environnementale ; l'écriture peut alors se configurer comme lettre alphabétique, citation littéraire, maxime, aphorisme, etc., toujours en dialogue avec la dimension perceptive de l'espace qui participe à la construction et au sens de l'œuvre. Il s'agit d'une typologie qui ne recoupe pas fidèlement les pratiques des « pères » du Conceptuel, car l'artiste met ici l'accent sur la relation entre le signifié de l'écriture et sa mise en image émotionnelle. Si l'on compare, par exemple, les travaux de Maurizio Nannucci avec ceux de Joseph Kosuth, Sol Lewitt ou Lawrence Weiner, on s'aperçoit que la différence par rapport aux « œuvres-*statements* » des Américains réside dans l'importance du rôle que joue la perception de la couleur dans l'espace : « la couleur – affirme l'artiste florentin, toujours attentif à la problématique écriture-image – devient un élément intégral dans le processus de l'écriture, qui n'est pas seulement une collection de mots, mais le matériel avec lequel je m'exprime moi-même. Cela dit [...] la couleur reste un fait premier. Elle est, après tout, la première chose que le

spectateur voit »<sup>4</sup>. Au contraire de ce que cette affirmation pourrait laisser croire, Nannucci n'est pas spécialement intéressé à transposer son autobiographie dans l'œuvre (comme le montrent, pour rester dans le même contexte, les néons de Bruce Nauman). Il ne narre aucune histoire, il constate sa présence par rapport au monde, sans insister sur sa propre individualité ou son besoin personnel d'expression. L'abstraction du langage fonctionne comme instrument pour montrer son humanité (d'auteur et d'homme) face à l'univers en dehors de lui, au même moment où la couleur imprègne du perçu dans l'organisme percevant. C'est un dispositif propre à solliciter le spectateur sur le rôle du langage écrit par rapport à l'espace, à se poser des questions sur la relation entre les perceptions sensorielles et l'image mentale que cette expérience provoque.

Sa pratique se distingue de l'intentionnalité sociopolitique inscrite dans les œuvres des artistes qui préfèrent souligner la force médiatique du message, plutôt que l'expérience de sa réception (Barbara Kruger ou Marta Rosler, parmi tant d'autres). Tout comme elle s'éloigne des actions autobiographiques à la base des travaux regroupés sous l'étiquette de *Narrative Art*, dans lesquels l'écriture est presque toujours la transcription d'une temporalité intime du moi (la juxtaposition photo-texte étant le dispositif privilégié d'artistes comme Jean Le Gac, Sophie Calle ou Franco Vaccari, qui enregistrent les événements du quotidien en les chargeant de l'imaginaire engendré par l'écart entre code écrit et narration visuelle). Au contraire, dans les œuvres que nous prenons en considération, le questionnement sur l'individualité naît de la confrontation avec le pôle de la nature (ce qui se trouve à l'extérieur de notre corps), de manière à ce que le sujet et l'objet s'entremêlent sans solution de continuité, dans ce que Gernot Böhme définit comme l'expérience esthétique de l'« atmosphère »<sup>5</sup>. Cette démarche rappelle les installations

---

<sup>4</sup> [www.maurizionannucci.it](http://www.maurizionannucci.it).

<sup>5</sup> D'après Gernot Böhme l'expérience esthétique n'acquiert un sens que

environnementales de Dan Flavin, James Turrell ou Robert Morris, qui plongent l'observateur dans des œuvres-lumière, sans toutefois recourir nécessairement à l'écriture.

L'écriture-installation est donc entendue comme une typologie d'œuvres dans laquelle « la parole s'identifie à l'image, est image. [...] Et ceci sans qu'il y ait aucune articulation iconique, c'est-à-dire sans que la parole se configure selon des codes qui lui sont étrangers »<sup>6</sup>. On le comprend bien si l'on considère l'une des installations de Marzia Migliora, artiste piémontaise qui fait souvent usage du langage sous forme de citation textuelle. En enquêtant sur le rapport entre l'espace intérieur de l'individu et l'espace qui l'entoure, elle met en scène la relativité de la perception lorsqu'on force les limites physiques et psychologiques de nos capacités proprioceptives<sup>7</sup>. Pour Migliora, contrairement à Nannucci, le langage a souvent une valeur expressive et autobiographique, sous forme de citations littéraires évocatrices d'un vécu qui participe au sien.

L'exposition *Tanatosi*, réalisée à la Fondazione Merz de Turin en 2006-2007, se révèle capitale pour évaluer l'intérêt que l'artiste porte au rapport entre code et matière, le langage étant considéré comme un catalyseur pour enquêter sur les mécanismes de l'expérience esthétique. Ce projet concernait le problème de la perception et le rôle de la vue dans le déclenchement de la peur. Plus précisément, l'artiste invitait le spectateur à expérimenter le manque du

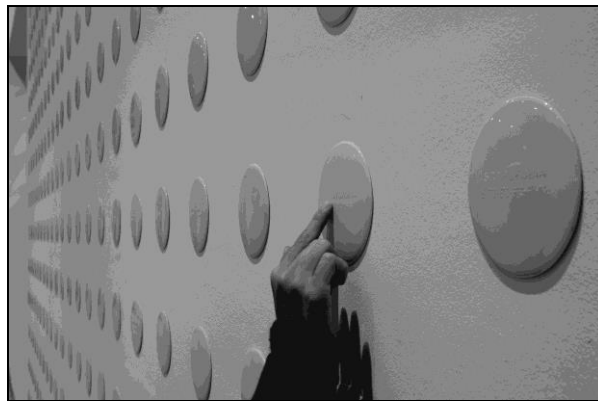
---

si nous sommes en présence d'un « espace vécu » ayant « une qualité sentimentale déterminée, c'est-à-dire une atmosphère, [car] il ne s'agit jamais de donner simplement forme à un objet, mais de créer toujours et en même temps les conditions de son apparaître », Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt, Ed. Suhrkamp, 1995, p. 97-98.

<sup>6</sup> Flavio Caroli – Luciano Caramel, *Testuale. Le parole e le immagini*, section « Identità », *op.cit.*, p. 117.

<sup>7</sup> Ces capacités qui permettent à l'homme de faire l'expérience de soi-même en tant que corps pensant, tout en « percevant le monde qui se donne dans la sensibilité », Michael Hauskeller, Christoph Rehmann-Sutter, Gregor Schiemann, *Naturekenntnis und Natrusei. Für Gernot Böhme*, Frankfurt, Ed. Suhrkamp, 1998, p. 10.

sens de la vue, état-limite utile à saisir les réactions instinctives du corps face à une situation inconnue et problématique. Dans presque toutes les installations à l'intérieur du parcours, elle mettait en évidence la nature visuelle de l'écriture et le trouble qui s'installe lorsqu'elle devient difficilement déchiffrable. Il en allait ainsi pour *Tanatosi*, l'œuvre donnant le titre au projet d'ensemble, et qui était composée de six cents photo-céramiques installées au mur, et pour *Test optometrico*, neuf *light box* analogues aux planches lumineuses des opticiens.



**Figure 1 : Légende ?**

Dans *Tanatosi*, l'artiste regroupait les noms de trente-six phobies écrites avec les signes latins et les caractères à points saillants de l'alphabet Braille<sup>8</sup>. Le spectateur était invité à toucher le relief que la céramique translucide cachait à première vue, et à constater que la transcription

---

<sup>8</sup> « *Tanatosi* », d'après les mots de l'artiste, est « la définition biologique de l'état dans lequel certains animaux se placent lorsqu'ils ont peur, en faisant semblant d'être morts », cité dans l'interview de Daniela Bigi à Marzia Migliora, publiée sur le site internet de l'artiste : [www.marziamigliora.com](http://www.marziamigliora.com). Les motifs à relief constellaient aussi le catalogue de l'exposition, sous la forme classique de petits points du Braille et de contour dessinés renvoyant à la vidéo *Anomma*, Hopenfulmonster Editore, 2006, avec les textes de Beatrice Merz et Jérôme Sans.

tactile de l'écriture produisait un court-circuit. Toute une série de questions surgissaient alors : que reste-t-il du passage entre la sensation vécue, la peur, et sa traduction en signe alphabétique ? En touchant le langage, recevons-nous en un seul bloc les informations perceptives et mentales ? Et finalement, lorsqu'il devient objet graphique, le langage acquiert-il une surcharge visuelle ? Il est clair que le choix de l'objet portant l'écriture n'était pas non plus anodin : sa forme évoquait les porte-photo mortuaires, renvoyant à un lieu où l'image marque traditionnellement une absence. Migliora suggérait, peut-être, que le seul langage universel est le biologique, un alphabet mettant tous les êtres vivants, voyants et non-voyants, sur le même plan.



**Figure 2 : légende ?**

Œuvre-tremplin invitant à réfléchir sur les modalités d'une approche tactile du langage, *Tanatosi* ouvrait la voie à *Test Optometrico*, installation où l'écriture devenait enseigne lumineuse, représentation iconique de la radiation électromagnétique qui stimule la rétine. Des planches optiques, identiques à celles des cabinets médicaux, étalaient une série de neuf citations concernant la peur et la vue, allant de José Saramago à Italo Calvino, de Miguel de Cervantes à Samuel Beckett. Afin d'en saisir le sens, le spectateur était obligé de mesurer sa capacité visuelle, car

les caractères se rapetissaient ligne après ligne, les alinéas ne suivaient pas la rythmique sémantique de la phrase et les mots n'étaient pas détachés les uns des autres. Avec cette disposition graphique éprouvante, Migliora contraignait les voyants à un effort perceptif-cognitif extraordinaire, à un ralentissement de la compréhension proche de la condition de lecture des non-voyants. « Dans l'orientation dynamique des aveugles – suggérait-elle – l'impression de l'air sur les parois dénudées du corps, [devient] la sensibilité épidermique qui permet au non-voyant de percevoir les obstacles présents sur son parcours »<sup>9</sup>.

Cette forte consonance du langage avec les sens, ce besoin de retrouver la source commune entre le mental et le sensoriel, revient systématiquement chez d'autres plasticiens travaillant sur l'écriture. Nous faisons référence à une série de recherches qui s'inscrivent dans le sillage de la coïncidence entre art et vie. Pour Alighiero Boetti, Joseph Beuys ou Hamish Fulton, l'écriture se configure, en effet, comme l'une des expressions les plus éminentes de la culture de l'homme, mais aussi comme émanation directe de l'énergie de la nature. Ainsi, dans les tapis afghans de l'artiste italien, le texte est la manifestation en forme de rébus de la géographie du monde ; dans les tableaux de l'Allemand, la parole est l'expression directe d'un processus de guérison chamane ; et, finalement, l'acte de marcher de Fulton se métamorphose en écriture imprimée, publiée dans des livres, couplée en légendes avec des photos, affichée en wall-drawings, etc. Dans tous ces exemples, le mot écrit est l'instrument nécessaire pour communiquer une connaissance qui passe par l'expérience du corps et de ses perceptions sous forme de signes codés ; une expérience qui transforme le langage en dessin et vice-versa<sup>10</sup>.

L'autre ensemble de créations choisi pour analyser l'écriture sous forme d'installation joue sur un paradoxe :

---

<sup>9</sup> Interview de Daniela Bigi à Marzia Migliora, cité.

<sup>10</sup> *Scrivere con la sinistra è disegnare* (1979), affirme Boetti avec une œuvre-manifeste poinçonnée avec les mots-sigles *I vedenti*, les voyants.



citer l'écriture par son absence. Il regroupe des œuvres axées sur la béance produite par le remplacement du code écrit par des formes ou des objets allusifs et symboliques. Ici, la parole est sous-entendue, illisible, indéchiffrable, effacée, déchirée, cachée, etc. : « les modalités pour obtenir cette annulation sémantique sont diverses : en chavirant le texte et donc la vitesse de lecture, en utilisant des signes qui imitent l'écriture mais ne sont que son fantôme, en substituant à l'alphabet des signes idéographiques [...]. Dans toutes ces œuvres, le sens transmis n'est que le sens du non-dit »<sup>11</sup>. Il s'agit là d'une prise de position n'ayant du nihilisme que l'apparence, car cette absence peut se révéler le point d'appui pour transmettre une expérience constructive et riche, difficile à communiquer en raison de l'approximation du langage face à la perception holistique du réel.

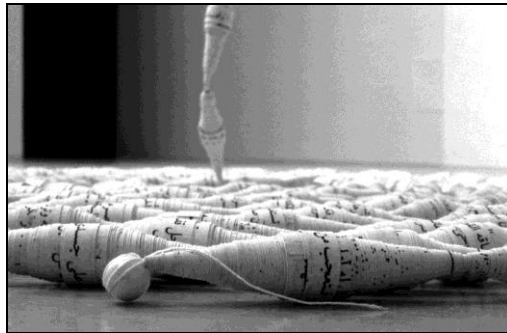
Le livre est l'objet le plus fréquemment choisi pour saisir cette aphasie. Il est par excellence le symbole d'un contenu à communiquer, la parole étant l'élément premier pour en lire l'unité narrative, manifestée dans la linéarité de l'écriture. Même si les formes et les matériaux qui identifient cet objet changent dans les siècles (des supports en pierre de l'antiquité aux écrans de l'I-Pad), le livre reste l'un des objets qui symbolisent le mieux le passage de la connaissance sous forme codée.

C'est peut-être pour cette raison que des plasticiens ont cherché à annuler la distance entre le livre-symbole d'un apprentissage purement intellectuel et le livre-objet à manipuler, sentir, toucher, écouter, outil multi-sensoriel renvoyant à une expérience directe de la réalité. On peut citer, par exemple, les livres illisibles de Bruno Munari, privés de tout signe écrit, mais narrant des histoires à partir de leur format et de leurs matières. Les pages de ces petits objets carrés se feuilletent comme un récit, car elles « racontent [une histoire] grâce à la nature et la couleur du papier, l'épaisseur, la transparence, le format des pages, la

---

<sup>11</sup> D. Ferrari, « *La parola negata. Parole cancellate, strappate, illeggibili, indecifrabili* », dans *La parola nell'arte*, cité, p. 605.

texture, la souplesse ou la dureté, l'aspect brillant ou mat, le poinçonnement et les plis »<sup>12</sup>. Souhaitant offrir un moyen de connaissance élémentaire sous forme de *design* de qualité, Munari cherchait, dans les rapports des patterns et la juxtaposition des textures, les matériaux pour un parcours imaginaire basé sur une communication non alphabétique mais narrative. Une finalité – l'art comme résultante d'une médiation avec le public, acte libre et utile à la fois – qui éloigne les *Libri illeggibili* des *Cancellature* d'Emilio Isgrò ou des *Libri dimenticati a memoria* de Vincenzo Agnetti. Ces derniers travaillaient sur le livre comme un récipient à vider, forme et contenu : par des procédés d'effacement pour le premier, et de soustraction pour le second. Ils mettaient l'accent sur le paradoxe comme paradigme d'un non-dit qui est métaphore ironique d'une dimension impraticable par l'homme. Même si le public pouvait les feuilleter, du moins au début, ces objets ne naissent pas comme les déclencheurs d'une expérience à partager qui faisait directement appel au corps. L'artiste bolognaise Sabrina Mezzaqui, au contraire, utilise souvent le livre comme noyau central d'installations visant à solliciter la relation entre le corps du spectateur et l'espace qui l'entoure.



**Figure 3 : *Le mille e una notte*, 2004**

1001 perles créées avec les lignes enroulées du livre *Le Mille e una notte*,

---

<sup>12</sup> Bruno Munari, « Testimonianze », dans Gino Gini, Emma Zanella Manara, Carlo Belloli, *Pagine e dintorni : libri d'Artista*, Gallarate, Civica Galleria d'arte moderna, 1991, p. 17.

édition arabe en 4 volumes, colle, fil, ca 75 m ; Courtesy: Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin

Attirée par les mystères des Écritures de l'antiquité, elle se sert des matériaux qui composent le livre (papiers, encres, colle et fil) et des livres eux-mêmes (pages, couvertures, éditions particulières, manuscrits) pour donner naissance à des installations où le vide acquiert la fonction active de catalyseur de relations. De manière méthodique, elle transforme les trames des livres en espaces symboliques, formes nouvelles qui métamorphosent le texte-écriture en perceptions environnementales. Toute une série d'œuvres (réalisées dans la première décennie de ce siècle) vont dans ce sens : les pages des textes bouddhistes se transforment en une roue tridimensionnelle avec des facettes dorées ; celles des contes fantastiques écrits en arabe des *Milles et une nuit*, en perles enchâssées l'une dans l'autre allant former un grand cercle (7500 cm environ) qui visualise la division du texte en blocs narratifs ; celles d'une édition originale du *Coran*, aux lettres elles aussi enroulées en perles, redoublent leur nature précieuse en devenant un tapis brodé sur lequel il faut s'agenouiller tête baissée ; l'*Odysée* devient une trame de papiers tissés et tressés, bande après bande, pour former un parcours serpentant ; enfin, le texte borgésien *L'écriture de Dieu* se présente comme une suite de feuilles accrochées au murs blancs, scandées par des vides, les lignes d'écriture étant supprimées à intervalles réguliers par les ciseaux de l'artiste.



Figure 4 : légende ?

Mais c'est dans les installations comme *Mettere a dimora*, *Vocabolario* ou *I Giusti* qu'on assiste à la transmutation de l'espace en matière active par le truchement de la parole et de son osmose avec l'image, l'objet ou le corps qui la manifestent. Il s'agit d'installations qui relèvent de nos deux ensembles, car ici l'écriture est à la fois évoquée par un objet symbolique et littéralement visualisée, transmutée en image par une redondance décorative qui envahit l'environnement.

Dans *Mettere a dimora*, par exemple, Mezzaqui utilise le dictionnaire pour mettre à nu le trajet fluide et réversible du mot à l'image, de la bi-dimensionnalité à la troisième et quatrième dimension (de l'espace-temps). Elle installe le volume au mur (appuyé sur un pupitre invisible) ouvert sur le mot « planter » ; de là, elle recouvre la salle d'une florescence de papiers coupés qui naissent de la page du vocabulaire et qui représentent l'ensemble des plantes illustrées dans la planche relative à ce mot. Le spectateur se retrouve ainsi dans une forêt à la fois plate et volumétrique, dans laquelle le signe du code écrit et celui imagé de la chose participent de la même substance. Tout est à la fois graphique et iconique, sensoriel et décoratif, plongés que nous sommes dans un espace antérieur à l'apprentissage par codes.

Avec l'utilisation de langages différents – affirme Vaccari – on veut exposer la germination du sens, sa prolifération, sa dynamique, son existence comme mouvement, occupant des positions à l'opposé de la conscience tautologique. Cet espace mental [...] est incertain, mais plein d'effervescences, où il n'existe pas encore de configurations stables, de formulations explicites, de concepts définis, mais où l'on peut saisir ces éléments à la naissance<sup>13</sup>.

Les formes connotées mais instables qui grimpent sur les murs, avancent et reculent, sollicitent nos organes

---

<sup>13</sup> Franco Vaccari, « I precari rumori della nascita del senso », dans Flavio Caroli- Luciano Caramel, *Testuale. Le parole e le immagini, op.cit.*, p. 80.

sensoriels en nous suggérant de vivre cet espace comme un pont, sophistiqué mais direct, entre langage et image.

« Deux langages divers, utilisés ensemble, disent-ils davantage ? ou bien révèlent-ils le vide sur lequel on jette le jeu de tous les langages ? », se demande le peintre-écrivain Emilio Tadini<sup>14</sup>. Les cas que nous venons de citer n'épuisent pas du tout la variété des pratiques contemporaines mises en œuvre pour explorer la question-fil rouge de notre texte. Toutefois, nous pouvons suggérer que, si le vide se configure comme l'échange fécond entre l'environnement et notre corps percevant, la relation entre langage et image devient l'une des conditions privilégiées pour saisir l'unité constitutive d'abstraction et de matière, de code et d'objet. Lorsque le mot écrit est étalé dans l'espace, il produit un va-et-vient continu entre matière et pensée, qui transforme l'installation artistique en un véritable détonateur d'énergies. Les interférences produites sont alors à la fois signe, concept, objet, image, et l'expérience esthétique devient holistique : « scorro da molto tempo sopra scritte sacre, senza spunto di fede – conclut pour nous l'écrivain Erri De Luca. Nella lettura gusto l'alfabeto antico, la mia conoscenza avviene nella bocca »<sup>15</sup>.

Emanuela Genesio

---

<sup>14</sup> Emilio Tadini, cité dans la section « Interferenze », *Ibid.*, p. 87.

<sup>15</sup> « Je parcours depuis longtemps les écritures sacrées sans foi. Dans la lecture, je goûte l'alphabet ancien, la connaissance passe par ma bouche », Erri De Luca, *I pesci non chiudono gli occhi*, Milan, Ed. Feltrinelli, 2011, p. 114.