



HAL
open science

“ Enrique Brinkmann : vers une abstraction du corps ”

Idoli Castro

► To cite this version:

Idoli Castro. “ Enrique Brinkmann : vers une abstraction du corps ”. Jean-Claude Seguin. Image et corps, Le GRIMH/ LCE, pp.371-381, 2007. hal-03905071

HAL Id: hal-03905071

<https://hal.science/hal-03905071>

Submitted on 14 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Les Cahiers du Grimh

***Image
et
Corps***



Enrique Brinkmann : vers une abstraction du corps

Nous avons découvert cet artiste de Málaga, né en 1938, dans une monographie consacrée au poète valencien Jaime Siles, dans la revue *Litoral*¹ ; cette collaboration désirée par le poète en personne apportait un éclairage nouveau à l'œuvre silésienne, en particulier à travers une mise en scène des corps, de ce que l'Espagne avait occulté pendant presque quatre décennies, à savoir la part obscure de l'Être, en tant qu'entité individuelle et universelle.

Le choix d'un peintre tel que Brinkmann pour mettre en relation image et corps peut paraître étrange, puisqu'il se dirige assurément vers un langage de plus en plus abstrait et une plus grande épuration formelle ; néanmoins, il peint entre 1975 et 1976, une série de « personnages en décomposition », dont certaines œuvres ultérieures resteront proches d'un point de vue sémantique. C'est précisément à ces personnages en décomposition que ressemblent les corps reproduits dans la monographie et sur lesquels va porter notre étude. Ils constituent le stade antérieur à l'abstraction, sorte de décomposition du corps en chemin vers l'abstraction, ce qui ne signifie aucunement que Brinkmann adopte une logique de déconstruction de l'image, c'est-à-dire de la « mise en image » du corps. D'ors et déjà soulignons, au contraire, une tension entre la mise en image du corps et le corps imaginé qui lui est entré dans ce processus d'abstraction.

Les œuvres insérées dans la monographie sont dépourvues de titres, alors que Brinkmann s'est longtemps préoccupé des titres de ses créations pour orienter la lecture du spectateur et pallier les reproches d'hermétisme et de difficulté faits à ses textes plastiques. C'est toutefois à partir des années 80 que le critique Antonio García-Berrio a observé une certaine indifférence vis à vis des titres, en accord avec une confiance accrue du peintre en lui-même et en la lisibilité de ses tableaux². Dans le cadre de la monographie, les poèmes silésiens servent, en quelque sorte, de titres aux créations de Brinkmann, de même que celles-ci nous amènent à une lecture autre des poèmes. Elles ont même parfois complètement modifié notre interprétation des poèmes. En effet, contrairement à l'image mentale, l'image visuelle semble nous offrir une « corporéité évidente » et une « globalité simultanée », qui n'existent pas dans le texte poématique³. Si l'image visuelle est certes sujette à des interprétations diverses, elle nous impose, de toute évidence, une vision ou plutôt un visible, qui, dans le cas de l'image mentale, demeure dans l'imaginaire invisible de chaque lecteur.

¹ A. AMORÓS, *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles*, éd. Amorós, Málaga, *Litoral* 166-168, 1986.

² A. GARCÍA-BERRIO, *Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico*, Montpellier, Université Paul Valéry, C.E.R.S., 1981, p. 64.

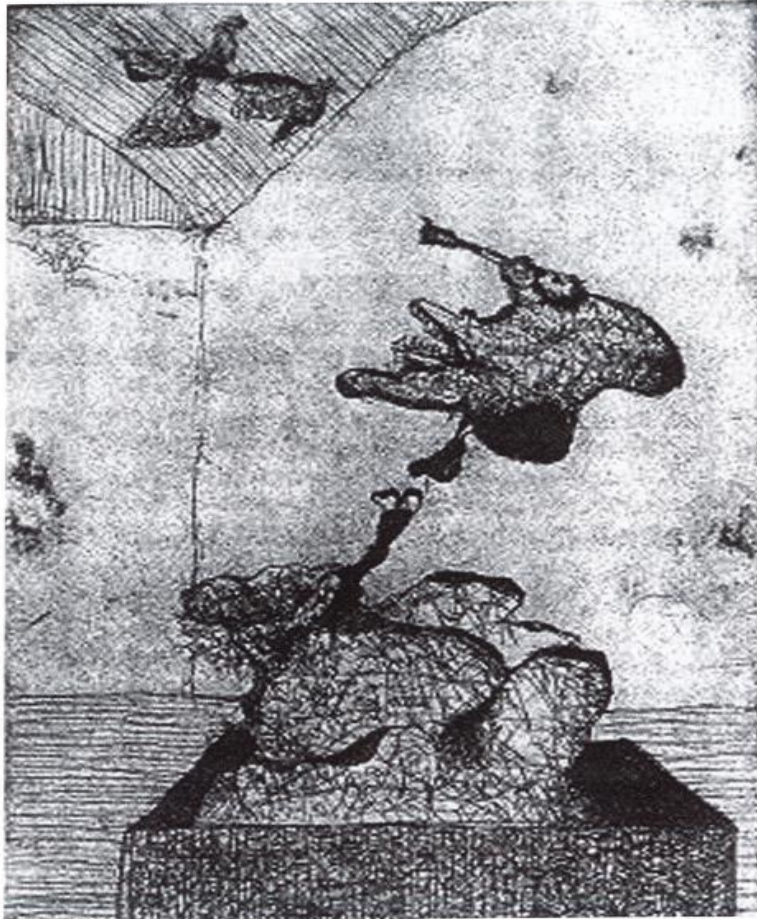
³ *Ibid.*, p. 11.

C'est ce visible, auquel nous sommes confrontés, qui va venir bouleverser en l'occurrence notre système de représentation du corps. En outre, la corporéité immanente à l'image brinkmannienne va se doubler ici d'un contenu corporel qui paradoxalement tendra à s'abstraire.

La contribution de Brinkmann se compose de quinze œuvres, mais nous allons essentiellement nous concentrer sur les huit d'entre elles qui mettent en scène un corps. Étant donné que ces œuvres ne possèdent pas de titre, nous garderons, comme point de repère, les numéros de pages où elles apparaissent dans la revue *Litoral*. Nous allons nous astreindre d'abord à l'analyse de la structure de chaque œuvre dans l'ordre d'apparition dans la revue, pour tenter de rendre manifeste cette tension sous-jacente entre la « mise en image » et le corps.

La monstruosité des figures soumises à un processus de déformation contraste avec la disposition, dans l'espace, des divers éléments de la structure, disposition qui témoigne donc d'une volonté de construction, que nous révèle Antonio García-Berrio à travers sa mise en valeur d'une organisation triple ou de ce qu'il appelle « la dialectique tri-membre avec des éléments marginaux⁴ ». La structure de la figure de la page 45 suit ce rythme ternaire à un double niveau : celui de l'espace et celui des motifs qui s'en détache. L'espace comporte un sol, délimité par des rayures horizontales, une zone centrale vide où ressort la tête de la figure, puis, en haut à gauche, une zone mise en relief par des rayures verticales et des rayures obliques. Notre premier regard se focalise sur la tête, parce que, mise en valeur dans le vide, elle est disjointe du corps et produit l'effet de monstruosité. Nous verrons que, dans la plupart des illustrations, la tête attire d'emblée notre attention par son graphisme déformant et caricatural. Dans ce cas précis, elle semble traversée par un mouvement antagoniste, qui la tire vers le bas au niveau de la nuque et du haut du crâne, et en direction de la zone supérieure de l'espace pictural au niveau des yeux exorbités et de la proéminence du menton et de la bouche. Notons que, comme cette figure, celles des pages 74, 80, 97 et 157 ont la bouche grande ouverte laissant entrevoir des dents, symbole d'une entité dévorante. Or, de cette bouche béante, dont on perçoit l'instrument destructeur et agressif que sont les dents, émane l'ombre du Chaos. En grec, *khaos* serait à rapprocher de *khainein* « s'ouvrir, ouvrir la bouche, béer », mot appartenant à la racine indoeuropéenne *oghēn-*, *oghēi-* qui exprime la notion de « vide, manque ». Le symbolisme positif de la bouche, qui en fait une puissance créatrice, possède un envers destructeur, à l'image de la bouche d'un monstre. Ainsi, ces corps engendrés par le Chaos tentent d'introduire le chaos dans la mise en image. Nous sommes alors confrontés à un corps représenté qui va prendre le dessus sur son support, sur l'image qui le représente ; comme si le corps voulait dévorer l'image et, au-delà, tendait vers une sorte d'*autophagie*. Mais avant de vouloir se dévorer soi-même, c'est bien l'image, la mise en image qu'il veut dévorer, pour aboutir non plus à un visible, mais pour étaler sur le support un invisible où l'on ne pourrait plus rien discerner, distinguer.

⁴ *Ibid.*, p. 27.



1. Enrique BRINKMANN, Figure page 45, dans *Palabra, mundo, ser : la poesía de Jaime Siles*, ed. Amorós, Málaga, *Litoral* 166-168, 1986.

La position centrale de la tête n'est possible que par son insertion dans une structure d'ensemble, qui contribue à faire rejaillir la tension qui la traverse. Au sol, un socle impose, au premier plan, une forme géométrique délimitée qui donne une impression de pesanteur. Sur cette forme cubique est fixée une matière informe. Cette matière, aux angles arrondis, semble prisonnière d'une force de gravité, renforcée par l'horizontalité des rayures du sol, et des limites assignées par le socle dont elle tente de s'extraire en vain. En effet, cette impression de pesanteur s'oppose aux lignes de force qui dessinent un triangle, dont la base est le socle, et le sommet la protubérance verticale issue de la matière et qui se finit en forme d'articulation osseuse. Ce triangle virtuel imprime une dynamique verticale à la masse immobilisée sur le socle. La tête devait être unie au corps, non encore in-formé, par cette articulation osseuse, qui ressemble à un cou décharné, et en l'occurrence tranché. Cette fragilité du cou se traduira à nouveau dans les figures des pages 61, 74 et 124, par des formes atrophiées et excessivement longues, notamment aux pages 74 et 124. Le double mouvement qui sous-tend la tête nous amène vers la zone en haut, à gauche, à laquelle tente de se raccrocher l'œil du personnage. Une figure, dont il est difficile de déterminer la forme, se distingue sur l'espace à rayures. Est-ce

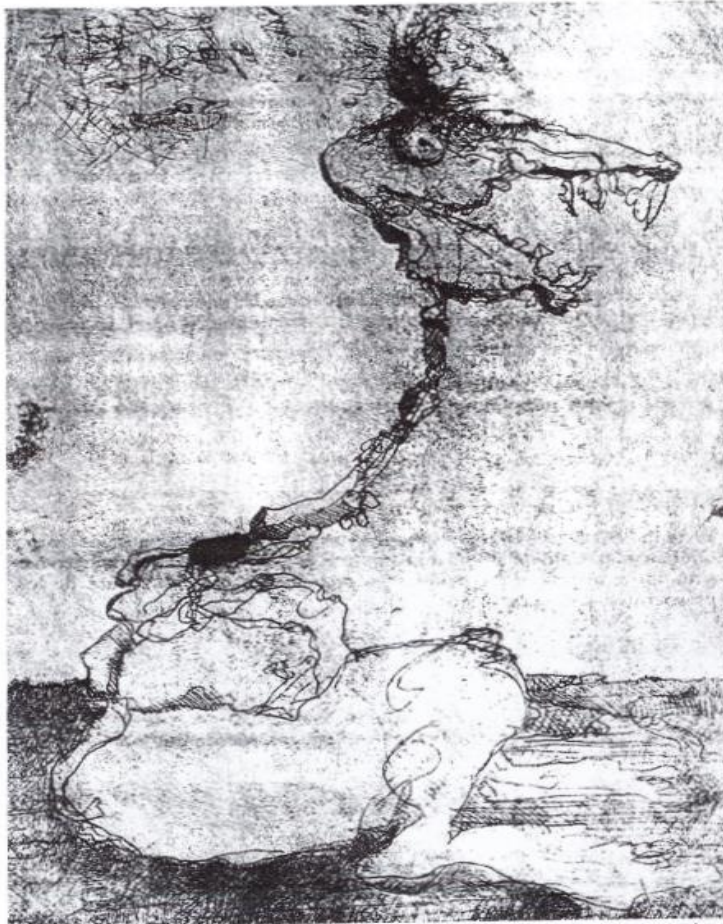
un oiseau, symbole d'un idéal corporel aérien, libéré de la pesanteur, qui nous mènerait vers un corps de signe tel l'oiseau silésien ou de cygne en écho à Mallarmé ?

La seconde figure que nous voulons analyser, se situe à la page 61. Nous retrouvons une structure ternaire qui se concentre sur le personnage et le divise en trois centres, reliés par des sortes de troncs osseux : le socle de pierre, le centre viscéral et la tête. La nature rocailleuse du socle nous est donnée par les formes abruptes, que nous différencions les unes des autres par des rayures diverses. Ces roches sont également le point d'attache du personnage, qui commence à se façonner dans la roche même, puisque l'une d'elles semble poindre et constituer la partie inférieure du personnage. Cette base rocailleuse paralyse la figure dans la pierre, pierre qui imprègne tout son corps. En effet, les traitements des surfaces et des volumes du corps donnent l'impression d'un processus de pétrification, alors que, dans la figure de la page 45, nous avons certes un corps dépourvu de peau, mais qui laissait encore paraître une chair vivante.

Un premier tronc surélève le corps et nous fait atteindre une proéminence viscérale, un ventre ou un sein, d'où, à l'aide de quelques coups de crayons à peine visibles, une forme phallique naît. Quelle que soit sa nature véritable, cette forme ronde met en avant un centre originel, qui tend vers la gauche et semble retenir un corps qui penche sur la droite. Un second tronc sépare le ventre de la tête. Celle-ci n'est pas détachée, comme dans la figure précédente, mais tient en un fragile équilibre ; disproportionnée, elle occupe autant de place que les viscères. Les contours font ressortir le nez ; l'œil, unique et globuleux, est à peine visible. L'absence de bouche clairement tracée nous renvoie l'image d'un être muselé.

Comme nous l'avons pressenti, l'ensemble du corps penche sur la droite. Dans le vide de l'espace pictural, le dessin d'un arc de cercle, en pointillés, renforce ce déséquilibre à droite et ne parvient pas à retenir un corps au bord d'un précipice. Le socle rocailleux laisse l'angle droit vide et augmente l'impression d'instabilité. Pour finir, on observe en haut, à gauche, des ratures qui recouvrent une tentative d'écriture.

La figure de la page 74, de même que la figure de la page 124 que nous allons analyser parallèlement, ne présente pas un corps fixé dans un socle. Nous apercevons, dans les deux figures, les contours de membres inférieurs qui, cependant, ne ressemblent pas à des jambes humaines. Ils s'apparentent davantage à des pattes et, notamment pour la figure de la page 74, à des palmes, comme peuvent en posséder certains volatiles ansériformes. Cette animalisation du corps est consolidée par la tête (ou pour mieux dire la gueule) des deux personnages : tous deux nous présentent une gueule qui s'allonge en forme de bec (bec ouvert pour celui de la page 74).



2. Enrique BRINKMANN, Figure page 74, dans *Palabra, mundo, ser : la poesía de Jaime Siles*, ed. Amorós, Málaga, *Litoral* 166-168, 1986.

Les deux œuvres se construisent selon une structure identique, bien que le personnage de la page 74 soit tourné vers la droite et celui de la page 124 vers la gauche. Le fond se compose de deux zones séparées d'un trait horizontal : le sol, plus sombre, s'oppose à nouveau à un espace vide, d'où seules jaillissent, en haut à gauche, les ratures déjà constatées dans la figure de la page 61. Certes marginales, elles ne doivent pas être négligées, car elles représentent ici le troisième élément organisateur de la structure. En ce qui concerne le corps des deux personnages, nous repérons également trois plans : la partie inférieure présente une forme plutôt ovale, posée sur le sol, donnant une impression de lourdeur. Au centre, un long cou crée une liaison fragile avec la tête. La différence entre les deux figures se situe au niveau de la taille de la tête. À la page 74, le processus de déformation que nous avons évoqué, atteint ici son paroxysme, puisque cette tête est dépourvue de forme humaine. Le bec largement ouvert paraît être sur le point de se désarticuler, traversé par le vide de l'arrière-plan. Une crête surplombe le crâne et confirme sa nature volatil, avec un certain humour. Alors que le personnage adopte une position légèrement de profil, on aperçoit les deux yeux globuleux ; il en va de même pour la figure de la page 124. Cette dernière surprend, par rapport à l'ensemble

des personnages, par la très petite taille de sa tête, compensée par une gorge hypertrophiée, de forme triangulaire, qui pourrait servir de contrepoids. Dans les deux cas, le long cou dessine une courbe fragile, qui révèle une certaine instabilité. Nous insistons sur cet aspect, car les figures ultérieures se caractérisent précisément par une absence de cou.

Dans la figure de la page 80, un stade a été franchi et la représentation du personnage nous renvoie davantage à une image du néant. Paradoxalement, cette image fantomatique ne vacille pas dans le vide, puisqu'elle est entourée d'un espace saturé de ratures qui recouvrent des signes écrits ou, du moins, des tentatives de griffonnage. Deux traits, à peine visibles, divisent le cadre en trois parties : dans la zone centrale, une ombre semble sur le point d'être effacée. Dans la partie inférieure, une ombre plus obscure et plus large impose la base de la figure ; dans la partie supérieure, elle en constitue un sommet plus étroit. Cette masse informe signale la place d'un corps absent. Le long nez, substitut du cou, qui traverse l'ombre dissimulée, part, plus ou moins, de la ligne qui dégage le front sombre du centre fantomatique : cette ligne se situe à l'emplacement des yeux, resté vacant. À l'autre extrémité du nez, la bouche nous dévoile un intérieur noir.



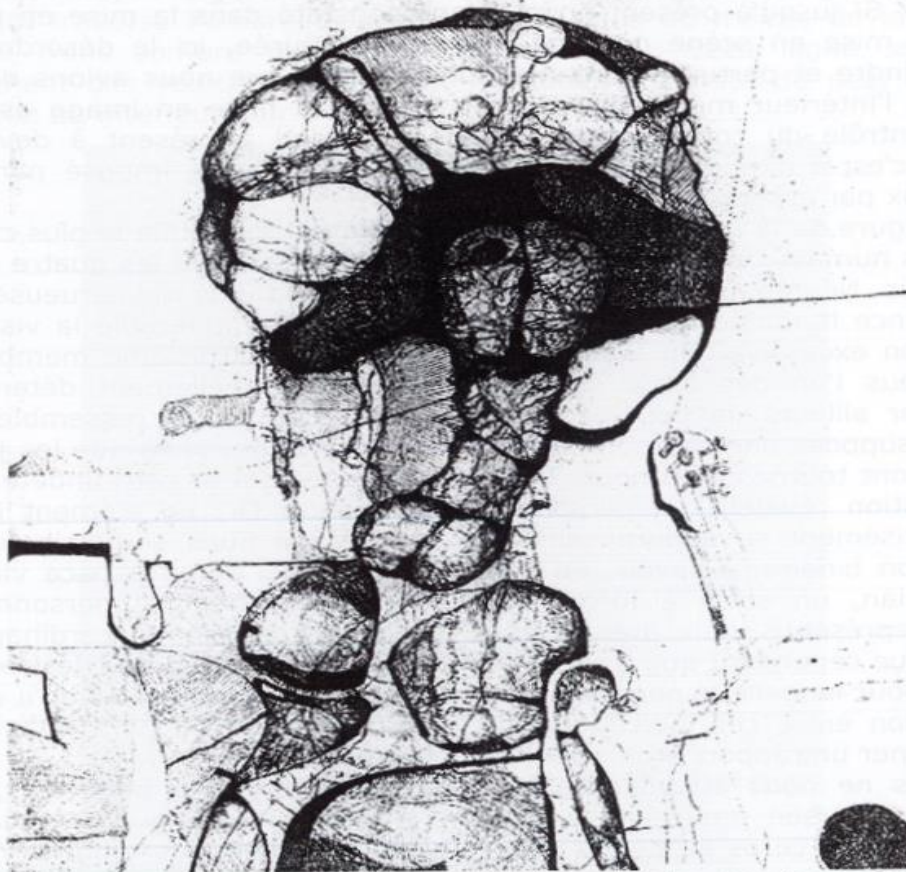
3. Enrique BRINKMANN, Figure page 80, dans *Palabra, mundo, ser : la poesía de Jaime Siles*, ed. Amorós, Málaga, Litoral 166-168, 1986.

La figure de la page 97, comme les deux qui suivent, ne possède pas de partie centrale allongée ; on décèle, au contraire, une volonté de remplir l'espace par un corps central massif ; il forme un bloc assez compact, où notre œil croit parfois deviner la forme d'un bras à peine esquissé ou d'une jambe, sans aucune certitude. Au-dessus de cette montagne corporelle, peu mobile, une tête émerge, comme engoncée dans son propre corps. L'orbite vide de l'œil trahit le fait que combler l'espace ne suffit pas pour cacher le vide intérieur. De nouveau, un long nez, un menton proéminent, une bouche ouverte où l'on aperçoit les dents nous offrent le spectacle d'un monstre préhistorique. Doit-on y voir les marques d'une humanité en perte, vouée à la déchéance, ou bien celles d'un retour aux origines chaotiques, informelles où les personnages s'assimilent davantage à des dinosaures ? Est-ce une façon également de nous dévoiler la nature animale et violente de l'humain ? Cette violence est clairement affichée dans la monstruosité des visages (non dépourvus néanmoins d'ironie et d'humour). Si jusqu'à présent nous avons constaté dans la mise en image du corps une mise en scène ordonnée, assez structurée, ici le désordre semble vouloir poindre et perturbe l'organisation tripartite que nous avons décelée. Il émane de l'intérieur même des figures ; or, si la mise en image assurait un certain contrôle du corps exposé, ce dernier tend à présent à devenir « énorme », c'est-à-dire en dehors de la norme, du cadre imposé par l'image, monstrueux par essence.

La figure de la page 157 s'avère être celle qui s'identifie le plus clairement à un corps humain : elle se tient debout et l'on y découvre les quatre membres déjà formés. Néanmoins, elle demeure sans doute la plus monstrueuse, comme si l'apparence humaine de ses contours rendait plus intolérable la vision d'une déformation excessive. On aperçoit, par exemple, un troisième membre qui se dégage sous l'un des bras, sans que l'on puisse réellement déterminer sa nature. Par ailleurs, la position des bras, dont les mains ressemblent à des flammes, suppose une rotation de profil du personnage, alors que les jambes et les yeux sont tournés vers nous. Les bras levés au ciel et cette indétermination de la position révèlent un personnage désorienté. Or, un élément important vient précisément se superposer à un espace qui nous semblait suivre une organisation binaire, à savoir, en arrière-plan, le sol et un espace vide et, au premier plan, un socle à forme ondulante qui contient le personnage. Cet élément représente deux axes croisés, à l'image des points cardinaux ; il ne nous indique cependant que trois directions, par trois extrémités fléchées. Est-ce la raison pour laquelle le personnage dispose de trois bras ? Quoi qu'il en soit, la contradiction entre ces indications et la désorientation du personnage ne font que souligner un rapport problématique à l'espace.

Nous ne nous attarderons pas sur la figure de la page 171, car elle apparaît, dans son intégralité, telle une masse informe que le regard saisit difficilement. Le corps atteint ici ses objectifs, il brouille les repères visibles de l'image. Notre regard croit pouvoir discerner deux têtes, l'une au-dessus de l'autre, la deuxième, plus petite, étant dissimulée, tel un enfant dans les bras de sa mère. Mais ces hypothèses subjectives demeurent à l'état de conjectures. L'essentiel de cette figure réside, à notre avis, en cette indétermination qui joue sur les contours et leurs ombres, contient une multitude de formes et suscite davantage l'imagination, c'est-à-dire la partie invisible de l'image visuelle qui va se rapprocher ici de l'image mentale et va demander au spectateur un véritable effort de lecture de l'image (dans le sens étymologique de ce terme, à savoir « rassembler par les yeux » ce qui semble s'étaler dans tous les sens).

Cette indétermination de la forme est présente dans d'autres figures qui ne représentent plus explicitement une image corporelle. Elle dévore la visibilité et la lisibilité de l'image ; en réalité, cette invasion de l'invisible est en fait une expansion de l'intériorité, d'une matière corporelle qui refuse d'être vouée à l'extériorité et à la représentation extérieure d'elle-même (même si cette intériorité débordante peut être source de désordre dans l'organisation de l'image). Ces figures illustrent avec force ce qu'Antonio García-Berrio a nommé l'« endocentrisme » de Brinkmann, c'est-à-dire une sorte de repli du centre sur lui-même, qui rend manifeste une volonté de scruter l'intériorité de l'Être⁵. Les figures de la page 47 et 103 déversent sur l'espace pictural une intériorité viscérale et sexuelle : ce déballage des viscères, à l'encontre de tout sentiment de pudeur, témoigne d'un Être angoissé et torturé, aux profondeurs inquiétantes.



4. Enrique BRINKMANN, Figure page 47, dans *Palabra, mundo, ser : la poesía de Jaime Siles*, ed. Amorós, Málaga, *Litoral* 166-168, 1986.

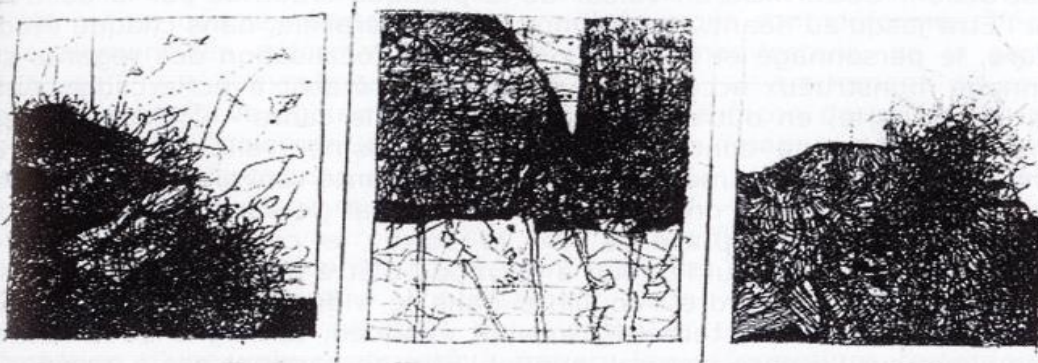
Antonio García-Berrio compare d'ailleurs le peintre andalou avec Francis Bacon et nous explique qu'il capte l'intériorité comme un « état », contrairement au peintre britannique qui la saisit comme un « incident »⁶. Cet « état » résulte d'un processus de métamorphose de l'Être corporel qui confirme l'instabilité de

⁵ *Ibid.*, p. 27 sq. En Grec, *endon* signifie « en dedans ».

⁶ *Ibid.*, p. 82.

son essence. Et c'est cette instabilité qui va perturber l'ordre de sa « mise en image ».

Paradoxalement, cette investigation de l'intériorité, qui découle du processus d'abstraction, pousse le peintre andalou à s'intéresser à la captation du détail, le corps n'étant plus représenté comme un tout mais comme un fragment, perception du fragment qui rend par ailleurs difficile son exacte identification avec une réalité corporelle. Tandis que nous pourrions attendre un regain de compréhension de cette focalisation sur un fragment du corps, c'est dans une logique d'extension que le sens se développe : si au départ le fragment se substitue au tout, le mouvement s'inverse ensuite et, là où l'on croyait percevoir un fragment de corps, un paysage se dévoile. La figure de la page 90 nous semble alors transcrire ce que Antonio García-Berrio appelle : « pintar el universo en un poro de la piel de Rembrandt⁷. » En effet, ce triptyque peut à la fois refléter un fragment de peau avec sa pilosité (le panneau central nous offre l'image microscopique des différentes couches de l'épiderme) et reproduire le détail d'une coupe terrestre ou bien de quelque paysage.



5. Enrique BRINKMANN, Figure page 90, dans *Palabra, mundo, ser : la poesía de Jaime Siles*, ed. Amorós, Málaga, *Litoral* 166-168, 1986.

La représentation de l'intériorité (comme fragment) s'intègre dans le processus d'abstraction. Elle correspond en outre à l'une des définitions premières du verbe abstraire, à savoir « enlever d'un ensemble par la pensée » : cette opération de l'esprit se réalise ici concrètement sur le support de l'image. Cet isolement d'un élément de la représentation du corps conduit réciproquement à le considérer d'une manière générale : plus on entre dans l'abstraction, plus on gagne en extension et perd en compréhension. Étrangement, rappelons que Brinkmann supprime les titres de ses œuvres lorsqu'il pense qu'elles sont davantage accessibles, à savoir lorsqu'elles deviennent de plus en plus abstraites. Ainsi, la compréhension se situerait pour lui dans l'extension. Celle-ci constituerait, en fin de compte, un gain de liberté interprétative concédée au spectateur, une façon pour le peintre de ne plus monopoliser le sens et le visible, laisser au spectateur la possibilité d'organiser à son tour son propre visible⁸. La figure de la page 167 constitue un autre exemple de ce phénomène que nous explique parfaitement Antonio García-Berrio en le reliant à une quête de l'essence :

El fenómeno de la abstracción forma parte, hasta en su etimología filosófica, de

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ Nous percevons ici l'indéniable influence, en Espagne, de l'esthétique allemande de la réception.

una operación estrechamente vinculada con la mecánica globalizante de la reproducción esencializadora del mundo objetivo en el proceso del conocimiento individual.⁹

Avoir une démarche abstraite, c'est aussi s'abstraire des contingences externes, qui entourent l'Être, et pénétrer son intériorité : au bout du compte, l'abstraction résulterait d'une *mimésis* de l'essence. En outre, à travers l'œuvre de Brinkmann, nous comprenons qu'« abstraire » ne signifie pas forcément s'éloigner de la matière corporelle (pour rejoindre le monde des idées), mais, bien au contraire, plonger en elle.

L'endocentrisme de Brinkmann participe donc d'une quête de l'essence. Cette quête conduit l'artiste non seulement vers un « en dedans de l'Être », mais aussi vers une attitude de repli sur la matière corporelle de son art et vers une réflexion sur le support qui accueille cette matière. L'absence de réalisme, voire la dimension fantastique, des personnages de Brinkmann consolide certes l'autonomie de la signification picturale. Ces êtres en mutation nous dévoilent le mouvement créateur qui les engendre, qui engendre paradoxalement des êtres en destruction. Cette mise en valeur de la pratique créatrice par la destruction creuse l'Être jusqu'au néant. Nous avons mis en parallèle, dans chaque étude de structure, le personnage et l'espace pictural : la focalisation des regards sur le personnage monstrueux accentue le rapport qu'il établit avec le cadre. Antonio García-Berrio parle, en outre, d'une « lutte avec le cadre¹⁰ ». Cette « vocation contextualisatrice » ne conteste pas l'endocentrisme : elle le soutient et le renforce¹¹. Le contexte immédiat du corps représenté renvoie aux limites de ce corps. En effet, le peintre organise l'espace pictural (le support) en fonction du corps du personnage représenté. De la sorte, le corps vacille entre une soumission à la gravité, qui le voue à un mode d'être horizontal, et un désir de verticalité qui lui fait perdre l'équilibre dans le vide. Face à cette instabilité intrinsèque, l'organisation ternaire, souvent évoquée, témoigne de la recherche d'un équilibre sur l'espace pictural, auquel l'Être ne parvient pas à accéder dans l'espace réel. Toutefois, il importe de signaler que cette recherche de l'équilibre reste très ambiguë, puisqu'elle nous renvoie constamment à l'instabilité inhérente de l'Être. Tenter de stabiliser le corps en l'insérant dans une structure équilibrante, n'est-ce pas un leurre, qui contribue à dérouter le spectateur ? En effet, lorsque ce dernier croit pouvoir appréhender l'Être, il lui échappe ; or, cet Être, qui est au centre des représentations picturales, s'incarne en réalité dans la création elle-même. Ainsi, dévoiler son instabilité implique de rendre la peinture que l'on voit d'autant plus insaisissable. La quête ontologique se manifeste alors tel un défi, délibérément lancé par le créateur à son public. Il nous convie à réfléchir sur le support même ; de la mise en image surgit le constat d'un corps qui envahit l'image, dans le sens où celle-ci ne parvient plus à le représenter en tant que totalité. L'image ne suffit plus dans ses dimensions, en tant que support, à contenir le corps qui, dans l'abstraction « se gullivérise ». Et il « se gullivérise » précisément lorsque l'image n'en projette qu'un détail. Au-delà, ce sont nos systèmes de représentation qui sont inaptes à rendre compte d'une réalité que l'on croyait familière, celle du corps, de notre corps comme point de départ d'individuation et de connaissance de soi chez tout homme-enfant. L'équilibre ne se trouverait pas dans un rapport du corps au cadre -

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

quête vaine – mais dans le détail de cette intériorité dévoilée. Par ailleurs, cette quête de l'équilibre ne semble possible que par l'étape empreinte de violence qu'est l'abstraction, où la tension entre image et corps est exacerbée. N'oublions pas que le sens premier du latin *abstrahere* signifie « enlever en tirant, arracher ».

Cette intériorité fondamentale est présente dès les premières figures, notamment lorsqu'elle jouxte avec un imaginaire parfois fantastique et produit des monstres tel le songe de la raison. Or, le monstre n'est-il pas avant tout un être fondé sur le fait d'être montré ? Ce qui est monstrueux, c'est moins l'être en lui-même que le fait de le montrer. L'artiste veut précisément que son œuvre soit monstrueuse, c'est-à-dire qu'elle montre, qu'elle serve d'avertissement (comme le sous-entend le latin *monere*, verbe à l'origine du substantif *monstre* et du verbe *montrer*), que l'intériorité essentielle déversée sur le tableau rompe avec le contexte extérieur à l'œuvre. Cette intériorité s'extériorise pour dire ou dénoncer à travers le langage pictural. Elle est le regard que contient le tableau. Certes, ce n'est pas anodin si, dans son travail d'illustration d'un poète, Brinkmann insère des signes écrits aux côtés des signes picturaux qu'il trace ; ainsi, de même que les contours de ses personnages sont déformés, l'écriture subit également les déformations de la rature, manifestant, de la sorte, la difficulté qu'il y a à exprimer l'intériorité de l'Être. Le traitement du cou des personnages constitue également, à notre avis, une façon de parler de la voix poématique, mais également de l'impossible voix de l'image qui renvoie toujours et inexorablement le corps à son propre mutisme. Le cou est le lieu de passage entre la partie supérieure et la partie inférieure du corps, le chemin vers les profondeurs, où la voix va trouver son souffle, souffle qui s'échappera ensuite par la bouche. Son atrophie atteste un manque d'usage et un processus physiologique de régression. Inversement, son hypertrophie prouve un développement anormal, excessif, qui éloigne la tête de son corps. Cette manifestation d'une voix contrainte à travers les déformations torturantes du corps n'est certes pas sans rapport avec ce que Antonio García-Berrio appelle « la pression déterminante d'un contexte sociopolitique », en faisant allusion au franquisme (pression également vécue par le corps poématique silésien). Mais, en l'occurrence, la première tension à laquelle est soumis le corps, c'est bien celle de l'image qui le contient, l'étouffe et dont il tente de s'émanciper. Or, si le thème de notre congrès coordonne, sur un pied d'égalité, les concepts d'image et de corps, il semble que, dans le cas présent, l'image soit condamnée à n'être qu'une synecdoque du corps, d'un corps qui aurait tendance à prendre de l'ampleur. Il remplit l'espace de l'image, même si, dans le processus d'abstraction, il ne ressemble plus à un corps réel mais à un corps de signes. Ces signes avaient commencé à poindre dans les premières figures comme des éléments marginaux de la structure de l'image ; ils comblent peu à peu le vide et soutiennent le corps dans sa métamorphose. Abstraire le corps dans les signes n'est-ce pas le seul moyen de libérer le corps de la force de gravité de l'image ?

Le corps est tout aussi présent qu'il est insaisissable. Il a la force de l'évidence et la faiblesse de sa dissémination. À la fois unité biologique et lieu de l'identitaire, il est continuellement soumis à des tensions, des dispersions, des écartèlements. Parler du corps c'est parler de l'identité, de l'unité. Vouloir saisir son statut singulier, c'est affirmer son caractère exceptionnel. Mais le corps est unique, il est aussi élément d'un réseau, d'un agencement dans lequel il ne cesse de se recentrer. Entre le corps et le monde, la relation se tend, se disjoint ou il se noue une complicité, une connivence. En lui se jouent tout aussi bien la question de l'univers sensible (voir, entendre, toucher, sentir, goûter...) que celle de ses usages. Comment le corps s'est-il inscrit dans le temps, comment le temps a-t-il modelé le corps ? Il est en continuelle représentation, il est le lieu de croyances, de désir et d'effets de conscience. Parcouru par les soubresauts de l'histoire – de son histoire –, il fascine autant qu'il révulse. Le corps toujours à la recherche de son unité impossible ne cesse d'être « perversi » par les tensions disséminatrices qui le changent en chair et en os. Scarifications, déchirures, perversions, percings, chirurgies esthétiques ou plastiques, mutilations, transsexualismes, le corps est tirillé, parfois déchiqueté. Dès lors le corps peut-il continuer d'exister ? Quelle est la vie que lui réservent les biologies du futur, les cyborgs et les virtualités ? Le corps est-il en train de changer ? Sommes-nous à la veille d'une « nouvelle chair » ?

25 €



9 782915 912056

ISBN 2-915912-05-X

recherche.univ-lyon2.fr/grimh
recherche.univ-lyon2.fr/lce/

imprimé en France 01/08



RHÔNE
LE DÉPARTEMENT



UNIVERSITÉ DE LYON



ESPAÑA
ACCION
CULTURAL
EXTERIOR