



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 1, Janvier-février 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.2091>

Pour la beauté du monde (in)visible ou apprendre à voir par le langage

Dumitra Baron

Henri Meschonnic, *Le Nom de notre ignorance, la Dame d'Auxerre*, Paris,
Éditions Laurence Teper, 2006, 80 pages.



Pour citer cet article

Dumitra Baron, « Pour la beauté du monde (in)visible ou
apprendre à voir par le langage », *Acta fabula*, vol. 8, n° 1, ,
Janvier-février 2007, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document2091.php](https://www.fabula.org/revue/document2091.php), article mis en ligne le 04 Janvier 2007,
consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.2091

Pour la beauté du monde (in)visible ou apprendre à voir par le langage

Dumitra Baron

Comment une œuvre d'art peut nous parler, qu'est-ce qu'elle peut nous transmettre, quels sont les rapports entre le langage et l'œuvre d'art, en quoi le langage des poètes peut s'appliquer pour dire les objets artistiques, qu'elle est la signification du geste d'une statue, qu'est-ce que nous apprend le discours sur l'œuvre ? Voici seulement quelques questions abordées par Henri Meschonnic dans *Le Nom de notre ignorance, la Dame d'Auxerre*, ouvrage dont le titre nomme précisément l'objet d'étude de son auteur. Il s'agit d'une statuette du Louvre, appelée la « Dame d'Auxerre », nom qui semble cumuler toutes les ignorances relatives à son origine, à son histoire mystérieuse, au geste dont la signification reste incertaine et bien sûr à son véritable nom. On dirait que le lecteur se trouve devant une énigme et qu'il attend impatiemment de son auteur un éclaircissement rapide du « problème » (du grec « ce qu'on a devant soi, obstacle ; tâche, sujet de controverse » – voir *Le Trésor de la langue française*).

Le livre pendule entre la mythologie, l'archéologie, l'histoire, la littérature, l'art, la traduction, et on pourrait y voir un petit compendium de savoirs artistiques qui nous invite à découvrir une autre manière de regarder, lire ou interpréter une œuvre d'art. C'est un chemin tout à fait particulier, un travail d'approche et d'aller-retour entre les premières impressions, la documentation solide et les relectures de cette œuvre.

Le lecteur se laisse facilement entrer dans le riche réseau sémantique et sémiotique et prend un véritable plaisir à parcourir le développement intertextuel et interculturel qui est réalisé à travers une mosaïque de citations et de références à d'autres études artistiques. Les quatre photographies de Michel Chassat qui illustrent le livre permettent au lecteur de participer lui aussi à cette quête de sens et complètent le discours écrit, en lui donnant plus de réalité, en le rendant plus vivant. Les notes finales prouvent le souci de rigueur scientifique qui caractérise l'auteur et constituent en même temps des repères importants de lecture.

Henri Meschonnic se penche sur l'étude de cette sculpture fascinante avec tous les outils qu'il a développés dans ses livres antérieurs et on peut retrouver facilement

des notions clés comme le langage, le signe, la poésie, la poétique, l'écriture, le rythme, ou le visage, le perceptible et l'imperceptible.

La question du nom, qui apparaît déjà dans un autre ouvrage *Combien de noms* (L'Improviste, 1999) ou dans la traduction de l'Exode, *Les Noms* (Desclée de Brouwer, 2003), s'insère dans une trame composée de plusieurs perspectives : historique, archéologique, artistique et littéraire. La lecture qui nous est proposée est une lecture ouverte, attentive à toutes les résonances et à tous les signes de l'œuvre. Même si l'auteur reprend les principales descriptions et les sources historiques les plus pertinentes qui se réfèrent à cette statue, il ne se contente jamais de leurs conclusions. Le sens semble se retrouver toujours ailleurs, l'œuvre est toujours différente.

Le livre débute par une sorte d'avertissement adressé aux lecteurs : Henri Meschonnic choisit de parler de cette œuvre sur « un mode qui ne soit pas le passe-partout descriptif qui fait d'un regard une absence de regard » (p. 7) et préfère « tenter le passage du *parler de* au *dire* », une sorte de tentative de constitution et de légitimation (donc de création) de l'œuvre abordée. C'est aussi une bonne occasion pour l'auteur de préciser clairement l'un de ses objectifs – faire la « critique du langage », plus précisément « du langage sur l'art » –, et d'exposer brièvement sa démarche : « il s'agit d'aller à cette œuvre, de la quitter, et d'y revenir dans une suite d'allers retours qui traversent et critiquent les diverses manières de parler d'une œuvre, et de passer et repasser par une typologie des discours sur l'art » (p. 7).

En fait, la démarche adoptée ne veut sous aucune forme *décrire* l'objet artistique, mais le *dire*. Cela implique une prise de conscience de toutes les formes sous lesquelles l'œuvre lui parle. Ce qui l'a attiré est « son mélange d'abstraction rituelle et de féminité concrète » qui l'empêche « d'y sentir une présence, un modèle, comme devant un Renoir » (p. 7). La spécificité, qui lui donne en même temps l'unicité, est représentée par la posture : la statue est « dans le milieu d'une transformation, entre la femme et l'abstraction » (p. 7-8). Cette caractéristique processuelle, cette mouvance constante de sens et de signification, légitime dans une certaine mesure l'approche énoncée. La pertinence des discours définitifs est mise en question parce que la statue est tout à fait particulière, elle fait penser à l'infini, à l'intériorité et défie toute perspective « classicisante » : elle n'est pas de « l'ordre de la statuaire grecque dite classique » (p. 8).

La démarche ne sera en aucun point traditionnelle : on assiste à un véritable dialogue des poètes sur les artistes (Rilke sur Rodin), à des comparaisons avec d'autres statues de la même époque ou de la même région (les idoles des Cyclades). Cette convocation des autres discours a aussi une finalité bien précise : apprendre à voir par le langage des autres, par le langage des poètes par exemple : « Dire qu'elle a, qu'elle est le nom de notre ignorance, ne se justifie pas seulement parce qu'on ne

sait rien d'elle. D'où la question aussi, qu'est-ce que c'est que savoir quelque chose d'une œuvre d'art » (p. 9). Tout détail retient son attention : l'apparence physique, le corps, la sensualité, le geste de la Crétoise, la position des mains, tout est porteur d'une signification à part. L'auteur inventorie les notices qui la concernent et malgré la précision paradoxale de sa datation – entre 640 et 630 avant notre ère, en Crète (p. 9) –, la statue reste une véritable inconnue par rapport à d'autres sculptures de l'Antiquité. Sont aussi recensés les divers « noms », qui ne la nomment pourtant pas : ainsi, en 1913, elle est appelée pour la première fois « la statuette d'Auxerre », ensuite « la dame d'Auxerre » (p. 10) ; il existe aussi des appellations relatives à la ville où elle a été vendue aux enchères en 1895 (à Saint-Bris-le-Vineux près d'Auxerre) ou à la position de son corps : « femme debout ».

Cette investigation des connaissances sur l'objet ancien permet à l'auteur de mettre en discussion le rapport entre la temporalité et l'art puisque « notre regard est à la fois de l'histoire et du temps, notre temps » (p. 10). La partie « Les changements du regard » se propose de dénombrer les principales caractérisations faites par les historiens d'art qui ont insisté sur sa physionomie, sur son sourire, sur le sentiment de vie qui s'en dégage ou sur les vêtements. Henri Meschonnic constate un changement évident entre les approches des années 1908-1913, qui « représentaient la Crétoise sans vie, morne et morose » (p. 15) et celles plus récentes qui lui découvrent une sensualité manifeste.

L'auteur insiste aussi sur les efforts des chercheurs de « situer la statue » (p. 19) et identifie les éléments pris en compte, dont le plus important est le geste de son bras droit. Ensuite, dans la partie « Décrire est un mythe », sont inventoriées les études extrêmement détaillées de la statue et l'écrivain identifie chez les spécialistes d'art le plaisir de la description – « Il n'y a qu'à décrire » (p. 25) et le plaisir de la nomination. La référence à Dédale, le « patron des artistes », lui permet de lier la sculpture, la mythologie et le langage : « L'archéologie s'est un peu noyé dans la mythologie. Et la tautologie. La sculpture, c'est la sculpture. Voilà tout ce que dit le nom 'Dédale' » (p. 27).

La modernité de la *Dame d'Auxerre* résulte de « la transformation du regard qu'a impliquée cette modernité, comme découverte de l'historicité » (p. 37), où l'historicité n'est plus « la réduction du sens aux conditions de production du sens », mais « la capacité du sens, tout en portant sa date, de continuer son action, indéfiniment, et d'être capable d'être présent au présent » (p. 34). La statue apparaît comme l'incarnation de l'archaïque qui est capable de recréer « une mémoire de l'informe, de l'infra-verbal », une véritable temporalité, surtout par les gestes, ces « ébauches de mouvements ou des oublis de mouvements » (p. 40). Les dernières considérations nous font penser aux théories de Mircea Eliade sur *Le mythe de l'éternel retour* ou sur *Le sacré et le profane*. Le temps pur que la statue semble nous

faire revivre, cette « continuité qui traverse les discontinuités » (p. 41), suppose l'émergence de l'archaïque et du primitif au sein des sociétés modernes et contemporaines. L'apparition épiphanique affecte l'individu trop robotisé, trop réifié et lui donne la possibilité d'échapper à sa condition *d'objet* et de se tourner vers le *sujet* : le primitif donne naissance à une « forme-sujet » : « Notre découverte du primitif, et de l'archaïque, n'est rien d'autre que notre rencontre avec nous-même, dans un même mouvement du sujet » (p. 41).

Les significations du geste que fait la main de la statue sont fort variées : un geste à la fois païen et religieux, qui « dans son mystère, est une allusion au mystère » (p. 53), un geste « esquissé », « objet et sujet » (p. 54), qui « invoque » et « évoque », un geste de « la fragilité, du vivant » (p. 54), il représente surtout « le reste des mots ou des paroles », étant, de ce point de vue, « l'allégorie du lien entre du temps et du langage » (p. 54). L'auteur valorise la main qui fait le geste (*une main qui écrit à travers le temps*), une main qui exprime quelque chose d'indéchiffrable. D'où le paradoxe constaté dans la neuvième partie : par rapport à l'époque de sa découverte et des premières descriptions, la statue, en s'approchant de l'époque contemporaine, devient de plus en plus mystérieuse, de plus en plus ambiguë. Tout se cache dans ce geste de la main droite, une main allongée vers la poitrine, complété par la position du corps entier (la main gauche, la tête, les lèvres qui esquissent un demi-sourire) : « Tout est visible. Il manque seulement le sens » (p. 57). La statue ne cache plus une énigme, elle est devenue une énigme en soi. Comment la résoudre alors ? Recourir à des citations de Héraclite, citer des textes des tablettes orphiques, retraduire même certains textes grecs, tout semble bon à l'auteur. Ou bien, méditer sur les différences entre la sculpture et la peinture, notamment sur le rapport à la vie qui est totalement différent et qui lui fait découvrir les « métaphores de la sculpture ».

La sculpture porte « une parole, une parole qui est devenue du silence. Elle a le sens du silence dans le langage » (p. 63). L'auteur partage la position des artistes modernes comme Rodin, Maillol, Henry Moore, Giacometti qui « inversent la sculpture vers le subjectif, donc vers la vie » (p. 65). Ainsi, la Dame d'Auxerre est « tout entière un rituel du rapport entre l'humain et le divin, donc un sens de la vie » (p. 65). Et seul le langage poétique semble capable de la décrire, d'où les nombreux détours par les mots de Rilke qui aident l'écrivain à « mieux écouter la Dame d'Auxerre » (p. 66).

Vers la fin du livre, Henri Meschonnic nous dévoile une véritable méthode d'interprétation : « pour *voir* une peinture ou une sculpture, il faut traverser les effets du langage sur le visible, l'interposition du culturel entre l'œuvre et le regard. Pour faire apparaître qu'entre l'œuvre et le regard il y a du langage, il suffit de confronter des manières différentes d'en parler » (p. 69). On dirait que cette

méthode semble s'imposer de soi et qu'elle devrait constituer aussi la conclusion que le lecteur était censé découvrir tout naturellement : elle apparaît comme une confirmation du parcours entier. La pertinence de cette lecture est inspirée par l'œuvre en soi puisque « La Dame d'Auxerre montre ce qu'on ne voit pas, et elle montre qu'elle porte successivement tous les regards » (p. 69). Et pour voir on a aussi besoin du langage : « on ne voit pas par les yeux seulement, mais à travers les mots, qui disent ce qu'on croit voir » (p. 69).

Reconsidérer le langage et son statut suppose croire dans le pouvoir des mots qui peuvent réinventer l'univers et nous apprendre à voir la beauté du monde (in)visible. Ce devoir de « mettre le langage au défi » se trouve au cœur même de la littérature (Proust, Marina Tsvétaïeva, Alain, André Breton, Antonin Artaud) et en général de tout art : « L'œuvre d'art met le langage au défi. L'œuvre d'art de langage est déjà un défi interne au langage. Mais la sculpture, la peinture, la musique, autrement, parce qu'ils somment de ne pas confondre *dire* et *parler de* » (p. 71).

Le dernier essai du livre valorise « L'absence de nom » de la statue : « La Dame d'Auxerre, dans la mesure même où on ne sait rien sur son geste, nous contraint à nous mettre non seulement devant l'inconnu, mais devant un mythe qui nous travaille » (p. 77). Le nom, comme la signature parfois, ne sont que relatifs, des mots qui ne peuvent peut-être jamais qu'esquisser le trésor inépuisable qui les habite : « En somme, un chef-d'œuvre, c'est un maximum du sens, et le maximum du sens, c'est son insaisissabilité » (p. 78). Nous retrouvons dans ce sens la conception fondamentale de l'auteur sur l'œuvre d'art : en tant qu'acte poét(h)ique, elle transforme à la fois celui qui crée et celui la contemple.

Le mot, comme la couleur, la pierre ou le son, n'est pas uniquement un miroir, « le reflet en surface de ce qu'on y projette arbitrairement », mais une fenêtre, « une *ouverture* sur autre chose » (George Steiner, *Réelles présences* – Les arts du sens, Gallimard, 1991, 2005, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, p. 15). C'est précisément ce que le livre de Henri Meschonnic réussit à démontrer par cette réflexion qui se veut une « offrande à l'inconnu », une invitation poétique à s'initier aux mystères artistiques : « Je n'ai fait que tenter de tourner autour d'elle, de tenter de lire, avec sa propre part d'inconnu, d'approximations, ce que nous fait l'inachevable de cette statue, peut-être un poème de la pensée » (p. 79-80).

PLAN

AUTEUR

Dumitra Baron

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : dumitrabaron@yahoo.fr