

Evelyne Toussaint

L'envers de l'envers du texte ou la figure matrice dans l'œuvre de Jean Daviot

Les œuvres de Jean Daviot¹, qu'il utilise la vidéo, la photographie ou la peinture, sont faites d'images, de lumières, d'écritures et de sons, dans l'infrance du sens et du non-sens, du figural et du textuel.

L'EVIDENCE DU REGARD ?

A partir de 1994, Jean Daviot entreprend la série des *Ombrographies*, empreintes à la photocopie de visages et de mains, puis celle des *Visiteurs*, peintures-indices très colorées, traces encore de quelques "passants" de son atelier, dans la tradition du mythe de l'invention du dessin rapportée par Pline l'Ancien², mais aussi dans la hantise des hallucinantes silhouettes d'Hiroshima. C'est en fait la rencontre de l'artiste avec André Leroy-Gourhan, en 1984, qui fut pour partie fondatrice :

"Il m'a montré que depuis que l'homme existe, il produit des images. [...] Il m'a expliqué que les éclipses iconiques étaient fréquentes, que des civilisations disparaissaient, que l'évolution des styles se percevait aussi dans l'art pariétal. [...] C'est vrai que la suite de mon parcours s'est faite dans le reflet de ces interrogations"³.

Avec la série *Silence*, il sera à nouveau question d'apparition et de disparition, mais ici le langage prend place dans la figure, sous forme d'un *dire* des mains, d'une *parole* des gestes :

"Des signes de main apparaissent dans des trous formés par le vide laissé par mon visage (...) Dans cette série, je reproduis avec ma main les alphabets de signes de diverses civilisations en les rapprochant, depuis ceux des grottes de la préhistoire jusqu'à nos jours. Il y a dans ces langages muets des correspondances troublantes. Je retrouve les mêmes signes à des époques très différentes et dans des lieux très éloignés. Leurs significations, quand elles nous parviennent, sont souvent très proches. Ces recoupements de signes : rituels bouddhistes, chrétiens, langages des sourds-muets, signes de chasse aborigènes de Nouvelle-Guinée, signes de reconnaissance, etc., montrent l'universalité de ces signes qui permettent à la fois le voir et le dire, à la fois le langage et la vision. Cette dualité d'expression engendre par la main un phénomène transitif en trois points : langage, vision, main – une trinité qui renvoie au réel,

à l'imaginaire et au symbolique, et qui permet de nouer ce que l'on pourrait appeler une sorte de nœud borroméen du lien à l'autre"⁴.

Les œuvres de Jean Daviot sont ainsi construites d'alphabets et de gestes, de regard et de signes, de mots et de silences des mots. Il partage avec Marc-Alain Ouaknin⁵ la conviction que les textes fondamentaux structurent le langage et l'inconscient de la pensée judéo-chrétienne. L'artiste évoque⁶ l'un des premiers alphabets dont parle le rabbin dans son ouvrage *Les Mystères de l'alphabet*⁷, celui des Ougarit, écrit dans le système cunéiforme inventé par les Sumériens à la fin du 4^e millénaire avant notre ère. Certains signes semblent y dessiner "des triangles pubiens et des phallus", le sexe féminin pouvant par ailleurs, souligne Jean Daviot, être rapproché de l'œil, comme en témoignent l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille ou *L'origine du monde* de Courbet, mais aussi parfois l'imagerie religieuse chrétienne. Un rapprochement avec les mandorles de la tradition occidentale pourrait ne pas être fortuit.

Jean Daviot fait aussi explicitement référence au concept "RSI" (Réel, Symbolique, Imaginaire) élaboré par Jacques Lacan à partir d'une figure topologique découverte dans les armoiries de la famille Borromée au Castello Sforzesco de Milan, le nouage de trois anneaux dont on ne peut couper l'un sans libérer également les deux autres.

2 À l'aide de cette métaphore en forme de bouts de ficelle, Lacan, au cours de son *Séminaire* de 1974-1975, tente de comprendre le tissage entre pensée, langage et désir. Selon la théorie qu'élabore alors Lacan, le Réel est hors-champ, impensable. Le Symbolique ordonne les représentations du monde, dans le nouage structurel qui le lie au réel et à l'imaginaire. Ce dernier, où se constitue la réalité, est le registre des leurres et des identifications, du *moi* avec tout son cortège de faux-semblants, d'aliénations et d'émotions. Les trous de ces nouages d'espaces topologiques autorisent les imbrications et permettent d'écrire, de peindre ou de réaliser des films. Le *Séminaire* se termine par une proposition de nomination, celle de l'imaginaire comme inhibition, celle du réel comme angoisse et celle du symbolique comme symptôme⁸.

C'est en s'appuyant sur une lecture de Wittgenstein que Lacan inventa ce modèle de structure en manipulant des cordelettes de nœuds borroméens, en utilisant le ruban de Moebius sans envers ni endroit, pour penser la condition du sujet phagocyté dans un lien fusionnel, en s'interrogeant sur le tore instaurant en son centre une béance, tout à la fois non-lieu et pseudo origine, "lieu constituant qui pourtant n'existe pas"⁹. Face à ce Réel inaccessible, indicible, irréprésentable, à cette indépassable limite du langage, chacun fera avec ses propres angoisses et ses propres espoirs, optera pour le mysticisme ou l'athéisme. Jean Daviot – il précise être lui-même agnostique – pose à sa manière, dans une conversation avec le rabbin Marc-Alain Ouaknin, la question des liens entre indicible, langage et regard :

“L'évidement du mot, rempli de l'évidence du regard, ne peut-il pas alors percer l'indicible ?”¹⁰.

On pourrait opposer à cela qu'il n'y a pas “d'évidence du regard”, car celui-ci est tout à la fois sens et sensibilité, savoir et esthétique. Cependant, on est ici au centre de ce qui est constitutif du style de Jean Daviot, dans un volontarisme d'émerveillement face à cet indicible qui est précisément présent chez Wittgenstein, en tant que *mystique*, et chez Lacan, en tant que *réel*. Il y a aussi, dans l'intérêt que porte Jean Daviot au concept de RSI (que son inventeur, rappelle-t-il, prononçait “hérésie”), une conviction éthique, politique et esthétique :

“L'artiste, en développant sa propre vision du monde, mettant en cause les dogmes et leurs orthodoxies, est la figure même de l'hérétique”¹¹.

L'INFRAMINCE ENTRE IMAGE ET LANGAGE

Cette “vision du monde” sera à l'opposé de la formulation laconique qui fonde la célèbre série des films *Matrix* : “Bienvenue dans le désert du réel”¹². Dans la série *Écritures de lumière*, entreprise en 2003¹³, il y a une adhésion, un enthousiasme, un espoir. Les captures d'écritures de lune, de soleil, de Vénus, de Mars, de villes ou de fêtes foraines sont autant d'incantations au vivant :

“J'utilise ma caméra pour capter la lumière des astres, comme un stylo aspirerait une encre lumineuse. Mon geste étant plus rapide que la mémoire du capteur, la lumière laisse la trace du signe dans la fusion de la vitesse de la main et de celle de la lumière. Ce mouvement d'écriture, en face de l'immobilité du temps cosmique, tente de relativiser le vide”¹⁴.

La caméra capte le figural, dessine ce que Marc-Alain Ouaknin appelle des “mots-nuages”¹⁵, la démarche de Jean Daviot s'inscrivant dans l'inframince du discours et de la figure, entre lettre et désir. En cela, l'histoire de la littérature et celle de l'art retiennent les noms de quelques uns de ses prédécesseurs ou de ses contemporains s'étant emparés d'un entre-deux du lisible et du visible.

Ainsi des *Voyelles* de Rimbaud en 1871 (“A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles”), des “lettres-vignettes” imaginées par Raymond Roussel dans *Locus Solus*, ou de l'alphabet du Père Ubu que composa Alfred Jarry¹⁶. André Breton voyait dans l'association de lettres et de couleurs du poème de Rimbaud un début de libération, un détournement du “devoir de signifier”, une manière pour les mots de “faire l'amour”, le corps faisant ainsi irruption dans le langage, et avec lui l'affect dans le rationnel. Raymond Queneau, dans sa préface à *La Lettre et l'Image* de

Massin, remarque que si notre alphabet "a perdu les valeurs mystagogiques de l'hébreu et du grec et que l'arabe possède toujours, il n'est cependant pas interdit de lui trouver encore des vertus secrètes et des charmes latents"¹⁷. La première ligne du petit livre de Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, instaure d'emblée le mot *en tant qu'image*¹⁸ et Bernard Blistène, dans un avant-propos à *Poésure et Peintrie "d'un art, l'autre"*, catalogue d'une grande exposition sur les liens entre formes poétiques et formes plastiques, évoque :

"les relations complexes qui, tout au long de la modernité, ont contribué à un profond métissage des champs poétiques et plastiques" et ceux qui "ont fait voisiner 'par inframince' peinture et poésie comme image et texte"¹⁹.

La question centrale des rapports de l'image et du texte est celle des rapports entre la forme et l'idée, le *plastique* et le *sens*. Les lettres, dans le tableau ou la vidéo, sont susceptibles de transmettre dans le même temps ou à peu près des idées et des sensations visuelles, ces dernières étant encore bien davantage polysémiques et leur réception encore davantage affaire de regardeur. Simon Morley, dans son ouvrage *L'Art les mots*²⁰, rappelle que Roland Barthes appelait :

- 4 "le 'graphisme' un mode d'inscription qui ne vise pas tant à transcrire la parole grâce à des caractères lisibles qu'à rendre compte de l'énergie du corps par un outil prolongeant la main".

Dans ce jeu de négation de la fonction de signe habituellement conférée à la lettre, dotant cette dernière du statut d'objet, il y a nombre de figures tutélaires.

La trace gestuelle et la plasticité l'emportent sur le signe langagier et l'espace linguistique chez Henri Michaux qui invente en 1927 un *Alphabet* d'idéogrammes, de glyphes, hiéroglyphes et traces gestuelles, créant des espaces, des vides, des continuités et des ruptures, des résonances et des tensions verticales et horizontales, des dessins géométriques et des volutes, des rythmes, des pulsations, entre dessin et écriture, évoquant la calligraphie orientale. L'acte graphique devient trace corporelle :

"Progressivement, écrit-il, les formes 'en mouvement' éliminèrent les formes pensées, les caractères de composition. Pourquoi ? Elles me plaisaient plus à faire. Leur mouvement devenait mon mouvement [...] J'envahissais mon corps"²¹.

Dans de nombreux travaux de Paul Klee (*Abstrache Schrift* en 1931 ou *Album blatt* en 1935), les signes picturaux ont une valeur indéchiffrable, optant délibérément pour un visuel sans verbe, créant un espace indéterminé. Cy Twombly reprend, à partir des années 1950, les gestes de

Pollock, en un enchevêtrement de traces, griffonnages, motifs figuratifs, lettres et mots. Il joue avec l'apparence de l'écriture, les césures, l'horizontalité, mais en marge de toute lisibilité, de tout langage reconnaissable, en gribouillis faussement hâtifs, fictivement bâclés. Marcel Broodthaers, en référence à Mallarmé, avait créé à son tour, dans les années 1960, des œuvres-rébus :

“Disons [que ce sont] des rébus. [...] La lecture est contrariée par l'aspect image du texte et l'inverse”²².

Si la proximité des *Ecritures de lumière* de Jean Daviot avec *L'alphabet du soleil* de Michael et Barbara Leisgen (1977) semble purement formelle, ses affinités avec l'œuvre graphique de John Cage, gravures, dessins et grandes aquarelles (et notamment la série des *River Rocks ans Smoke* de 1990) sont plus évidentes. A Marie-Pierre Hurel qui l'interroge sur cette évidente proximité avec John Cage, Jean Daviot explique :

“Oui, il y a des résonances entre le travail de John Cage et le mien, notamment par rapport au *silence*. C'est le silence entre les mots qui permet la compréhension de la phrase. Ces trous blancs qui marquent l'interdit et qui révèlent par la scansion du son des mots, la polysémie du langage”²³.

5

A défaut d'exhaustivité, appelons ici une autre référence, où la ligne reste une ligne et se passe des mots pour s'adresser à la sensibilité du regardeur : *L'espoir du condamné à mort* que Joan Miró peint en 1974. Ce triptyque a valeur de métaphore, en référence à la torture et au meurtre d'un anarchiste catalan, Puig Antich, que Miró présentifie ici (“Sa mort. Une ligne qui allait s'interrompre”)²⁴. John Cage rapporte à ce sujet une conversation avec le peintre :

“Alors ils dirent : On te tuera. La corde déjà mise au cou. Quoi d'autre, sinon la peur ? (Pardonner ? Ils veulent ce qu'ils disent, ce qu'ils font)”²⁵.

Cependant, non seulement la métaphore est ici ouverte (littéralement, graphiquement ouverte) et polysémique, mais l'espace pictural fonctionne de plus, en parallèle, dans sa stricte autonomie, en un rapport de tensions et de vides, de couleurs et de transparences, dans la pure ambition des plus concrets des artistes abstraits. L'inanité des bavardages autour de la figure et du fond, de la ligne et de la couleur, du figuratif et de l'abstrait, du figural et du textuel, comme de la hiérarchie ordonnant chacune de ces entités, se révèle crûment ici.

En effet, le poème visuel n'est alors plus fait d'éléments linguistiques, alors même que persiste un message poétique, l'image contenant à la fois du langage (par l'intermédiaire de la métaphore, par l'implicite) et des

affects, au-delà encore de ce que Dick Higgins appelle l'"intermedia", point de rencontre moins subtil entre image et langage²⁶.

A un critique qui lui demande "Imaginez qu'on tombe sur vos toiles dans trois mille ans, que souhaiteriez-vous qu'on y lise ?", Miró répond : "Qu'on comprenne que j'ai aidé à libérer, pas seulement la peinture, mais l'esprit des hommes". Ainsi, pour Jean Daviot, il s'agit aussi de libérer le médium, peinture ou vidéo, mais aussi de sortir de la domination instaurée par le discours, non pour retrouver une pseudo unité perdue, une illusoire totalité dont on sait trop les risques totalisants, mais pour inventer, encore, des liens de sens et de sensation avec le monde.

L'ENVERS DE L'ENVERS DU TEXTE

La singularité de la démarche de Jean Daviot tient à cette dimension sensible, esthétisante, à cette poétique du regard construite sur une solide conceptualisation, en liens avec la littérature, la psychanalyse, la philosophie. De cette interrogation sur les frontières du langage, les lieux et les liens du sens et du sensible, témoigne une œuvre curieuse, *L'Envers de l'envers de la voix* :

6

"Dans l'Exode, Moïse dit aux Hébreux : 'Voyez les voix'. Il y a un lien entre l'œil et la voix dans les signes de main, au-delà de la parole - les hommes emploient leurs mains pour pousser cette parole au-delà des mots -, et de la même manière, par le son des mots, par les mots-sons, par l'émotion, il y a un son au-delà de l'entente, une vibration inouïe. C'est ce que j'ai essayé de faire entendre dans *L'Envers de l'envers de la voix* (pièce sonore et vidéo). Comme il n'y a pas de civilisation sans art, il n'y a pas d'homme sans langage. Il est constitutif, et je poursuis en ce moment un travail sur cet inouï dans l'endroit de la voix, qui devient visible, audible, dans son envers. La voix à l'envers fait apparaître des sons qu'on ne perçoit pas à l'endroit. Je me suis servi pour la voix du même processus que les peintres qui utilisaient le miroir pour regarder leur composition à l'envers, afin de mesurer son déséquilibre. Le compositeur Didier Pascalis a enregistré ma voix, l'a mise à l'envers et me l'a faite entendre dans un casque. Et j'ai chanté ce que j'entendais. Je l'ai chanté parce je ne l'ai ni dit, ni déclamé, ni récité. J'ai reproduit le son que je percevais sans son signifié, ce qui a délié une musique de parole qui s'est répandue par le son des mots. Nous avons mis à nouveau à l'envers cet enregistrement pour retrouver l'endroit dans l'envers de l'envers. En fait, à l'envers de l'envers, on n'arrive pas à l'endroit. Il y a un espace entre l'envers et l'endroit qui, au-delà du signifié, est un espace enchanté de mots-sons, d'émotions qui font perturbation dans le champ des vibrations sonores. J'ai retrouvé, peut-être, dans l'envers de l'envers le son d'un langage universel originel que j'avais observé dans les signes de mains, une tour de Babel sonore d'accents et d'intonations, de langues que je n'ai jamais parlées et qui existent dans l'ombre de nos voix"²⁷.

De l'autre côté du texte, il y a ainsi la voix, une tessiture, des rythmes, une respiration, il y a l'espace le plus singulier, chargé d'affects, d'inventions, le plus lourd d'interdits et d'oppressions mais aussi, paradoxalement, le plus dénué de censure, le plus intimement libérateur. Pour penser cela, le grand texte de Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, se révèle particulièrement éclairant :

“Le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir ; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier”²⁸.

Remarquant “que la parole elle-même suppose une spatialisation et que le signifiant vocal n'est pas moins composé d'éléments immotivés que l'écrit”²⁹, Jean-François Lyotard cite Antonin Artaud :

“Il ne s'agit pas de supprimer le langage articulé, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves [...]. Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire venir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle, inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète, absolue, leur restituer le pouvoir qu'elles avaient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses soucis utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*”³⁰.

7

L'expérience est irréductible au langage, car elle est précisément du côté de la certitude sensible (serait-ce le réel lacanien ?), dans un présent dont il est impossible de rendre compte par les mots. Lyotard utilise une “machinerie” pour distinguer, dans le *figural*, la figure-image, la figure-forme et la figure-matrice :

“La *figure-image*, celle que je vois dans l'hallucination ou le rêve, que me donnent le tableau, le film, est un objet posé à distance, thème ; elle appartient à l'ordre du visible : tracé révélateur. La *figure-forme* est présente dans le visible, visible elle-même à la rigueur, mais en général non vue [...] ; la Gestalt d'une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref le schème. La *figure-matrice* est invisible par principe, objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme 'originaire'. Elle est figure pourtant, et non structure, parce qu'elle est d'emblée violation de l'ordre discursif, violence faite aux transformations que cet ordre autorise. En lui substituant un schéma d'intelligibilité, on rendrait inintelligible son immersion dans l'inconscient. Celle-ci atteste pourtant que ce qui est en jeu est bien l'autre du discours et de l'intel-

ligibilité. [...] la matrice fantasmatique loin d'être une origine, atteste l'inverse, que notre origine est une absence d'origine, et que tout ce qui se présente comme l'objet d'un discours originaire est une figure-image hallucinatoire, précisément placée dans ce non-lieu initial³¹.

Ainsi, cette *figure-matrice* n'est ni lisible ni visible. Elle est toujours recherchée, toujours et définitivement manquée. Elle est :

"l'énergétique et la fulguration du désir [...] pour y produire le 'désordre' du rêve, de la poésie, de la figure, pour y révéler, en réalité, l'ordre instable, impossible, d'un être partagé entre Eros-mort et Eros-réalité, entre variant et invariant, entre figure et discours"³².

Les champs littéraires et visuels s'étaient depuis longtemps télescopés dans les écrits de Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publié en 1897, faisait déjà la part belle au visuel, jouant sur la matérialité des mots, les intervalles-silences, l'esthétique de la mise en page. La poésie s'y fait peinture, le langage y devient forme dans l'espace du papier. Les lettres et leurs césures se transforment en taches et en rythmes, Mallarmé évoquant le rôle du blanc en tant que "significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers"³³. Avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, écrit Jean-François Lyotard,

8

"Mallarmé dérobe radicalement le langage articulé à sa fonction prosaïque, de communication ; il révèle en lui un pouvoir qui l'excède, le pouvoir d'être 'vu' et pas seulement lu-entendu ; le pouvoir de figurer et pas seulement de signifier". Ce que dit le *Coup de dés*, ajoute Lyotard, "c'est que le langage n'abolit pas son autre, que l'œuvre fait elle-même partie du sensible, et qu'il n'y a pas à choisir entre l'écrit et y renoncer, qu'en somme le problème est faux, que de toute façon 'rien n'aura eu lieu que le lieu"³⁴.

Ce *Coup de dés* est un cataclysme dans l'écriture poétique et même dans la pensée traditionnelle de l'Occident. Avec Mallarmé, poursuit Lyotard,

"La crise du savoir s'approfondit : car non seulement elle se dit dans un discours de signification qui en un sens maintient le savoir dans son élément et dans sa présomption, mais la réflexion saisit précisément ce discours de signification comme un leurre, comme un tour que le savoir joue au non-savoir, et elle déjoue ce tour en jouant le jeu du recessus, en plaçant l'espace sensible et libidinal dans son discours même, le tour du trope. Ainsi est-il exprimé que la vraie notion, c'est la sensualité qui la donne, et que la transcendance est immanente. Cette surréflexion a sa parente non chez Hegel, qui appartient à la tradition de l'Occident, mais chez Cézanne et dans tout l'ébranlement plastique dont il a été le sismographe et le détonateur, chez Nietzsche, bientôt chez Freud"³⁵.

Aucun acte, aucune injonction, aucune certitude, qu'elle relève du savoir ou de la foi, ne pourront abolir le hasard, ce non-sens que rien ne peut élucider. Dès lors, tout est possible et cette indétermination est tellement dérangement que d'aucuns regretteront définitivement un art plus académique et c'est bien avec Mallarmé, avant Marcel Duchamp, que s'instaure chez certains la haine de l'art contemporain.

En 1969, Marcel Broodthaers, convaincu que Mallarmé a inventé l'espace de modernité³⁶, donne une traduction purement visuelle d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* qui suffit à expliciter l'art abstrait dans toutes ses occurrences, puisque s'y rejoignent l'abstraction élaborée à partir d'une réalité et la matérialité la plus déconnectée de celle-ci, sous forme d'un art concret, simples traces sur des plaques d'aluminium³⁷.

Dans ce changement de paradigme, s'inscriront Tristan Tzara³⁸, Isidore Isou, Raymond Queneau... et aussi des plasticiens qui, aujourd'hui encore, utilisent les mots en tant que matériaux, pour leurs qualités plastiques, spatiales et sonores.

LE SILENCE DES MOTS : LA FIGURE-MATRICE

En 1963, le lettriste Roland Sabatier joue avec les mots dans les mots et met en évidence dans ses petites peintures que dans "nostalgie" il y a "sage" et que dans "peinture" il y a "tu"... ou "tue" (série *Les Erreurs* : 1963) ; Carl André écrit dans les années 1960 des poésies selon une méthode de "cut-up" (*Turf Yard*, encre sur papier, en 1965) ; Robert Smithson imagine une pyramide de mots (*A Heap of Language*, 1966) et écrit :

"Il suffit de regarder n'importe quel mot assez longtemps pour le voir s'ouvrir et se transformer en une série de failles, en un terrain de particules dont chacune renferme son propre vide"³⁹.

Commentant sa construction de 1989, *Nulle part est un endroit*, Richard Baquié explique vouloir "donner une chance à autre chose d'apparaître" :

"[...] épaisseur du mot
vide de la lettre le rajout attribue
à la phrase un sens nouveau évidé sans
contenu [...]
Nulle part est un endroit
contient son sens et son contresens immédiat
entre affirmation et négation [...]
donner une chance à autre chose
d'apparaître [...]"⁴⁰.

Mentionnons aussi Jochen Gerz et sa série *Burials* de 1969-1970 (*Memory Piece* en 1969, *Ritual Piece* en 1970) où les lettres en surimpression transforment le lieu en non-lieu, la référence en auto-référence. Le langage n'est jamais transparent, insiste Mel Bochner (*Language is Not Transparent*, 1970), alors que Jacques Lacan affirme de son côté la volatilité de tous ces "chaînes de signifiants" que constitue le *dire*, que Michel Foucault démontre les effets des discours de domination et Jacques Derrida l'emprise de la lettre sur le sujet. Impossible désormais de croire en la transparence du discours, en effet, alors même que Roland Barthes se risque à affirmer brutalement que :

"Le langage est une législation, la langue en est le code. Parler, et à plus forte raison, discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir [...] la langue, comme performance de tout langage n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste"⁴¹.

Parmi les actes artistiques les plus récents, ce sont les peintures de Rémy Zaugg qui pourraient entrer au mieux en résonance avec la démarche de Jean Daviot. *Quand fondra la neige où ira le blanc* en 2002-2003, procède aussi d'une porosité entre figural et textuel tout en introduisant une rupture logique mettant en abyme l'idée dans l'idée dans l'idée.

10

Après Ed Rusha, Lawrence Weiner ou Bruce Nauman, pour Rémy Zaugg, Philippe Cazal et quelques autres, les mots s'écrivent dans l'espace de l'écran vidéo, de la salle d'exposition, du paysage ou du ciel, au cœur de l'ambiguïté de la lecture et de la vue et sans que l'une soit illustrative de l'autre. Jean Daviot joue de cette ambiguïté, mais en même temps, il utilise le langage pour le déconstruire, comme Freud procédait au déchiffrement du travail de rêve en mettant au jour déplacements et condensations, les mots fonctionnant en anagrammes et détournements de sons et de sens, jusqu'au surgissement de l'indicible, depuis ce non-lieu que Lyotard appelait "la matrice profonde où le désir est pris"⁴². C'est bien dans cette béance que Jean Daviot inscrit sa recherche en un travail sur la cicatrisation de cette déchirure :

"Le vide ouvert par l'absence de l'autre, à la fois retrait constitutif de mémoire : trou du désir et du néant. Jacques Lacan le nommait 'troumatisme'. Je cicatrise ce vide"⁴³.

Des silences, des vides, des torsions disjoignent les mots *Culture, Dire, Equilibre, Interdit, Souffrance, Livre, Lumière, Rêve, Trou, Vite...* (série *L'écart des mots*, depuis 2003), révélant leurs failles et leurs richesses, dans ce que Jean-François Lyotard appelle *la bordure du discours* :

“Bord fait de vide. Ce vide fait que, parlant, nous ne sommes pas ce dont nous parlons, et que notre parole est en attente de son répondant (sa référence), de l'autre côté, tout comme l'est notre désir” [...] “Une figure est installée au fond de notre parole, qui opère comme la matrice de ces effets ; qui s'en prend à nos mots pour faire avec eux des formes et des images. L'étendue du désir vient faire le lit des pensées et les y couche”⁴⁴.

Cette figure-matrice recèle la vérité du discours, dans l'erreur, le dérapage, le lapsus. Elle concerne ce qui est incommunicable, forclos peut-être, insu en tout cas. Cette matrice n'est pas cet impensable “désert du réel”, mais tout au contraire le germe de la pluralité des images et des discours, la co-existence d'irréconciliables : la présence et l'absence, l'ordre et le désordre, la fusion et la séparation, l'invisible et le visible. *Ouvert* est l'anagramme de *trouver*, et *dieu* celui de *vide*, remarque Jean Daviot, *trace* est le palindrome d'*écart* et dans le mot *mémoire* moi est pris dans mère, ou plutôt si *mé* et *re* s'effacent, il reste *moi* :

“La lettre tient comme une porte sur une charnière, elle n'est plus portée par le trait et peut donc ouvrir l'inter-dit, l'espace entre le dire”⁴⁵.

C'est l'acte qui “fait surgir la forme où il reconnaît son modèle jamais entrevu jusqu'alors” écrit Emmanuel Lévinas dans *Quatre Leçons talmudiques*⁴⁶. Ce pourrait être une définition de la “figure-matrice”, et un éclairage sur le travail de Jean Daviot. Le silence, le son et le visible *déplacent* le sens des mots. On ne s'étonnera pas qu'une forme spécifique de réalité y surgisse aussi, que l'on pourrait annoncer en tant que champ du politique. On appréciera ici la radicalité de l'œuvre *SousFrance*, exposée au Grand-Palais en 2006 pour “La force de l'art”.

11

UNE ETHIQUE DE L'ESTHETIQUE

Depuis le 20 mars 2003, date du début du conflit en Irak, Jean Daviot a repris les modalités de la série *Silence*, un ovale cerné par la trace de son doigt qu'il peint chaque matin et à l'intérieur duquel il inscrit un rameau d'olivier (série *Peintures de guerre*), en tant que signature d'un engagement, affirmation réitérée de son opposition à la guerre. L'esthétique et le politique, mais aussi l'art et la vie se mêlent ici, car ces rameaux proviennent d'un olivier que l'artiste a planté lors de la naissance de sa fille, le 11 mai 1994.

La dimension critique qui se révèle dans ces *Peintures de guerre* est par ailleurs présente, selon des modalités moins frontales, dans la démarche même de Jean Daviot qui, pour s'en expliquer, fait référence aux *Remarques sur les couleurs* de Ludwig Wittgenstein :

“Pose des mots sur des couleurs. Comment nommer la couleur ? Comment placer le son de la voix sur la vibration de la lumière qu'est la couleur ? C'est très important. Beaucoup d'artistes ont lu cet essai sur les couleurs. C'est étonnamment concomitant avec les recherches des expressionnistes abstraits américains qui ont essayé de transformer la lumière en couleur. Wittgenstein permute la couleur en mot ; Rothko permute la couleur en lumière. C'est intéressant ce rapprochement dans les années cinquante. Comment à ce moment de l'histoire envisager que le monde éclaire encore, après l'horreur, le noir intégral de la Shoah. Comment après l'innommable... Ce trou de mots, ce trou noir, peut-on continuer à faire passer la lumière ? Cela nous renvoie aux grands monochromes noirs de Reinhardt, il peint pour capter ce reste de lumière”⁴⁷.

Ce qui serait barbare, ce n'est pas d'être poète après Auschwitz, mais de négliger ce que Peter Sloterdijk – ce philosophe narratif qui propose un changement de cap à nos itinéraires conceptuels – appelle “des attitudes de vie créatives d'approbation du monde” et dont “ressort, pour toute la dimension de l'histoire future, le mandat éthique de l'art”⁴⁸.

C'est dans cette place essentielle donnée au langage poétique que Jean Daviot fait acte d'art, dans un espace où le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire repoussent les limites extrêmes du monde et du langage.

12

Wittgenstein emploie l'expression *album d'esquisses* dans la préface à ses *Investigations philosophiques*. Tentant de définir le genre littéraire de son livre, il constate que : “Ce ne sont que des châteaux de cartes que nous détruisons, et nous mettons à l'air libre le fond du langage, sur lequel ils avaient été élevés”. En place des vieux “châteaux de cartes” de la pensée, Wittgenstein propose “l'émerveillement devant l'existence du monde”⁴⁹. Ainsi l'œuvre de Jean Daviot est un album d'esquisses, un émerveillement, E.M.E.R.V.E.I.L.L.E.M.E.N.T. pour lequel tout désordre de lecture est vivement suggéré afin, par un déplacement de l'ordre du discours, de tenter d'entrer dans son “intarissable”⁵⁰.

BIBLIOGRAPHIE

BAQUIE Richard, Textes in *Richard Baquié 1952-1996 Rétrospective*, Musées de Marseille / capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1997.

BARTHES Roland, *Leçons : Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* prononcée le 7 janvier 1977, Paris, 1994.

BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Paris, Skira, 1969.

CAGE John, *Silence*, Paris, Denoël, 2004.

DACHY Marc, “Dada : la langue comme utopie”, in *Poésure et Peinture “d'un art, l'autre”*, catalogue de l'exposition du 12/02 au 23/05 1993.

DAVIOT Jean ; ERGINO Nathalie (Entretien), “Entre voix et silence” in *Le ciel au bout des doigts*, Paris-Musées/Actes Sud, 2004.

DAVIOT Jean ; OUAKNIN Marc-Alain, “D'yeux en questions”, in *Art press spécial*

numéro 25, "Images et religions du livre", 2004.

Face à l'histoire 1933 1996 L'artiste moderne devant l'événement historique, Catalogue d'exposition 19 décembre 1996 – 7 avril 1997, Paris, Centre Pompidou, 1996.

HADOT Pierre, *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, 2006.

LACAN Jacques, *Le séminaire, R.S.I.*, année 1974-1975 (texte établi par J.-A. Miller).

LEVINAS Emmanuel, *Quatre Leçons talmudiques*, Paris, 1968.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Klincksieck, 2002 (1971 pour la première édition).

MASSIN, *La Lettre et l'Image*, Gallimard, 1993 (1970 pour la première édition).

MORLEY Simon, *L'Art les mots*, Hazan, 2004 (Thames & Hudson, 2003 pour la première édition).

OUAKNIN Marc-Alain, *Les Mystères de l'alphabet*, Paris, Editons Assouline, 1987.

—, *Le ciel au bout des doigts*, Paris-Musées/Actes Sud, 2004.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle XXXV*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Poésure et Peintrie "d'un art, l'autre", catalogue de l'exposition du 12/02 au 23/05 1993, Commissariat Bernard Blistène, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille et RMN, 1993.

ROUDINESCO Elisabeth ; PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

Site Internet de l'artiste : <http://www.davio.net/bio.php>

SLOTTERDIJK Peter, *La compétition des bonnes nouvelles. Nietzsche évangéliste*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

13

NOTES

1 - Jean Daviot, né en 1962, fut étudiant, de 1982 à 1987, à la Villa Arson à Nice, dans l'Atelier de Noël Dolla. En parallèle, il a dirigé, en 1984-1985 la rubrique cinéma vidéo photo de *L'Art vivant*. Il coordonne ensuite, en 1986-1987, la revue *Noise* pour la galerie Maeght. Il instaure les *Rencontres du Montparnasse* qui se poursuivent de 1987 à 1991, interventions d'artistes et lectures dans son atelier parisien. Il crée aussi, en 1988, la revue *Feu* avec Bernard Marcadé et la complicité de Jean-Michel Alberola, Robert Combas, Niele Toroni, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Michel Journiac.

2 - La fille de Butadés de Sicyone dessine l'ombre murale du visage du jeune homme qu'elle aime : Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, Les Belles Lettres, 1997, p. 133.

3 - "Entre voix et silence" – Entretien avec Jean Daviot, par Nathalie Ergino, in *Le ciel au bout des doigts*, Paris-Musées/Actes Sud, 2004.

4 - *Idem*, p. 9.

5 - Marc-Alain Ouaknin est rabbin, écrivain, philosophe, spécialiste du Talmud, de la Kabbale et de Lévinas.

6 - Voir Jean Daviot et Marc-Alain Ouaknin, "D'yeux en questions", in *Art press*

- spécial n° 25, 2004, "Images et religions du livre", pp. 48-53.
- 7 - Marc-Alain Ouaknin, *Les Mystères de l'alphabet*, Editions Assouline, 1987.
- 8 - *Le séminaire de Jacques Lacan*, texte établi par J.-A. Miller, R.S.I., année 1974, 1975, non édité.
- 9 - Jacques Lacan cité par Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, 1997, pp. 722-723.
- 10 - Jean Daviot et Marc-Alain Ouaknin, "D'yeux en questions", in *Art press* spécial numéro 25, 2004, "Images et religions du livre", pp. 48-53.
- 11 - *Idem*, p. 53.
- 12 - Andy et Larry Wachowski, *Matrix*, Etats-Unis, 1999, 135'.
- 13 - Une exposition d'*Ecritures de lumières* a été présentée au Vidéo K.01 du centre d'art contemporain Le Parvis à Pau du 1^{er} février au 17 mars 2007.
- 14 - Jean Daviot. "Entre voix et silence". Entretien avec Nathalie Ergino. In Marc-Alain Ouaknin. *Jean Daviot Le ciel au bout des doigts The sky at his fingertips*. Paris musées Actes Sud, 2004, p. 12.
- 15 - Les mots-nuages sont "des mots-liberté, des messagers qui portent sur leurs ailes des chuchotements indiscrets... [...] Un mot-nuage, C'est une caresse de brume, une pluie de désir, un goût de chocolat sur les lèvres du messie..." Marc-Alain Ouaknin. "Le ciel au bout des doigts". In *Jean Daviot Le ciel au bout des doigts The sky at his fingertips*. Paris musées Actes Sud, 2004, p. 44.
- 16 - "A pour la faim (la panse), E pour la férocité (la mâchoire), I pour la jubilation du personnage. O pour l'admiration (le nombril) et U pour la douleur (les larmes du Père Ubu)". Cité in Massin, *La Lettre et l'Image*, 1993, p. 197.
- 17 - Massin, *La Lettre et l'Image*, 1993, p. 8.
- 18 - "Il est possible d'étudier les relations entre les mots et les autres sortes d'images dans de nombreuses civilisations" écrit-il. Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, 1969, p. 7.
- 19 - *Poésure et Peintrie "d'un art, l'autre"*, catalogue de l'exposition du 12/02 au 23/05 1993, Commissariat Bernard Blistène, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille et RMN, 1993, p. 17.
- 20 - Simon Morley, *L'Art les mots*, Thames & Hudson, 2003 ; Hazan, 2004, p. 6.
- 21 - Cité in Simon Morley, *L'Art les mots*, Thames & Hudson, 2003 ; Hazan, 2004, p. 107.
- 22 - Cité in Simon Morley, *L'Art les mots*, Thames & Hudson, 2003 ; Hazan, 2004, p. 163.
- 23 - "Écritures de lumières", Entretien de Jean Daviot et Marie-Pierre Hurel, *Paris, le 20 mai 2005*. In <http://www.daviot.net/bio.php>
- 24 - Marcelin Pleynet, "Histoire et poésie devant l'histoire", in *Face à l'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 274.
- 25 - John Cage, *Silence*, Denoël, 2004, p. 180.
- 26 - Cité par Jacinto Lageira, "Le poème du langage", in *Poésure et Peintrie "d'un art, l'autre"*, catalogue de l'exposition du 12/02 au 23/05 1993, Commissariat Bernard Blistène, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille et RMN, 1993, p. 325.
- 27 - Jean Daviot. "Entre voix et silence". Entretien avec Nathalie Ergino. In Marc-

- Alain Ouaknin. *Jean Daviot Le ciel au bout des doigts The sky at his fingertips*. Paris musées Actes Sud, 2004, p. 11.
- 28 - *Idem*, p. 9.
- 29 - Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 2002, p. 86.
- 30 - *Idem*, p. 89.
- 31 - *Idem*, p. 271.
- 32 - *Idem*, p. 56.
- 33 - Massin, *La Lettre et l'Image*, 1993, p. 268.
- 34 - Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 62 et p. 64.
- 35 - Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 70.
- 36 - *Poésure et Peinture "d'un art, l'autre"*, catalogue de l'exposition du 12/02 au 23/05 1993, Commissariat Bernard Blistène, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille et RMN, 1993, p. 615.
- 37 - Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969, 12 plaques en aluminium anodisé.
- 38 - Comme l'écrit Marc Dachy : "Les manifestes dada s'attaquent à la logique, au comportement des hommes, à l'ordre du discours, à l'art compromis dans les conventions établies de la culture, elle-même comprise comme l'idéologie qui génère ou permet le conflit mondial. Loin de théoriser ou d'expliquer, comme les futuristes italiens, en termes matamoresques ou langoureux [...] Tzara passe à l'acte. Ses manifestes ne sont pas des déclarations programmatiques mais des actes poétiques, une zone de turbulence". Marc Dachy, "Dada : la langue comme utopie", in *Poésure et Peinture "d'un art, l'autre"*, catalogue de l'exposition du 12/02 au 23/05 1993.
- 39 - Cité in Simon Morley, *L'Art les mots*, Thames & Hudson, 2003 ; Hazan, 2004, p. 158.
- 40 - Richard Baquié, in *Richard Baquié 1952-1996 Rétrospective*, Musées de Marseille / capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1997, pp. 98-99.
- 41 - Roland Barthes, *Leçons : Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* prononcée le 7 janvier 1977, Paris, 1994, pp. 12 à 14.
- 42 - Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 271.
- 43 - Jean Daviot. "Entre voix et silence". Entretien avec Nathalie Ergino. In Marc-Alain Ouaknin. *Jean Daviot Le ciel au bout des doigts The sky at his fingertips*. Paris musées Actes Sud, 2004, p. 9.
- 44 - Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 129.
- 45 - "Écritures de lumières", Entretien de Jean Daviot et Marie-Pierre Hurel, *Paris, le 20 mai 2005*. In <http://www.daviot.net/bio.php>
- 46 - Emmanuel Lévinas, *Quatre Leçons talmudiques*, Paris, 1968.
- 47 - "Écritures de lumières", Entretien de Jean Daviot et Marie-Pierre Hurel, *Paris, le 20 mai 2005*. In <http://www.daviot.net/bio.php>
- 48 - Peter Sloterdijk, *La compétition des bonnes nouvelles. Nietzsche évangéliste*, Paris, Mille et une nuits, 2002.
- 49 - Cité par Pierre Hadot, *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, 2006, p. 68 et p. 71.
- 50 - Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 14.