

L'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles est le siège des éditions La Part de l'Œil. Depuis 1985, celles-ci publient une revue annuelle de pensée des arts plastiques, *La Part de l'Œil* et trois collections d'ouvrages : "Théorie", "Diptyque" et "Fiction", respectivement dédiées aux essais, aux monographies d'artistes et à la fiction.

On ne peut présenter *La Part de l'Œil* sans évoquer Georges Bataille, à qui la revue doit son titre et a consacré son édition de 1994. Au-delà de la révérence, ce titre révèle l'esprit fondateur d'une revue d'esthétique qui entend interroger les arts visuels au travers de questions cruciales et de la façon la plus directe qui soit.

La Part de l'Œil s'attelle ainsi à une dynamisation de la pensée esthétique contemporaine en privilégiant le rapport de l'œuvre au sujet créateur, afin de valoriser une pensée de l'art et non pas sur l'art. La revue engage une exploration et une réinvention du discours esthétique capable de reconstruire les concepts et remettre en jeu les certitudes que l'on a vis-à-vis des œuvres.

LA PART DE L'ŒIL

Pour ce faire, auteur.e.s et contributeur.e.s de la revue convoquent différents champs d'analyse : philosophie, psychanalyse, sémiologie, histoire de l'art et anthropologie, permettant de faire de la pensée esthétique un lieu d'émergence et de stimulation scientifique. Depuis sa création, la revue s'est enrichie de contributions de renommée internationale, avec notamment François Cheng, Georges Didi-Huberman ou Jean Louis Schefer.

Le double numéro intitulé "Peinture pratique théorique" (n°17/18 paru en 2001/2002) est à citer, en ce qu'il propose des études inédites en français réalisées par trois enseignant.e.s de l'Ohio State University of Columbus. Leurs contributions questionnent la peinture de la fin du XX^e siècle permettant de réévaluer les conceptions, les jugements et les préoccupations établies à son sujet : sont ainsi abordés le statut de l'abstraction, la question sérielle ou encore la pratique théorique.

Dans son édition n°29 parue en 2015, "Le dessin dans un champ élargi", la revue interroge les attitudes et les gestes du dessin tout en déconstruisant les présupposés traditionnels à l'égard de celui-ci. Ce volume démontre la force de liberté d'un médium qui échappe aux assignations parfois étouffantes de la théorie de l'art.

— Camille Rivet —

LA PART DE L'ŒIL
L'HYPOTHÈSE DU SUJET



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

Aperçu des 32 numéros de la revue *La Part de l'Œil*
publiés entre 1985 et 2019, 21 x 29,7 cm.

Nous ne savons si les quelques lignes que nous consacrons ici à l'*aventure* de la revue *La Part de l'Œil* pourront contribuer à jeter un éclairage sur les questions des "réalités de la recherche (collective) en arts" que ce volume se propose d'aborder et qui, nous semble-t-il, sont largement tributaires des conjonctures actuelles de l'institutionnalisation de la recherche (en art) et des rhétoriques qui en découlent.

C'est ainsi que nous nous demandons s'il nous est possible de présenter « notre programme de recherche », à supposer qu'il existe – « ses objets, ses méthodes, son environnement institutionnel, son organisation et son économie », tout ce qui relèverait des « réalités » et des « parties dures » de la recherche (en art) –, comme l'argument de ces rencontres et de cette publication nous y invite. Si cela nous est difficile, ce l'est encore plus si nous devons, comme le suggère ce texte, « mettre à la marge le spéculatif ».

Il faudra peut-être conclure de ce qui va suivre que notre incapacité à « mettre à la marge le spéculatif » constitue, sinon une exigence, du moins une des caractéristiques concrètes qui se dégage de "notre" aventure.

« Notre aventure ». Écrivant ces mots, il nous faut préciser notre relation à l'égard de ce pronom possessif et à l'égard du nous, du collectif qu'il suppose, puisqu'il en est question dans cet ouvrage. Il nous faut également aborder la situation de transition que nous vivons, qui est celle d'une nouvelle équipe qui vient de reprendre les rênes de la revue, il y a maintenant deux ans environ. Cette situation, nous voudrions la qualifier d'un mot qu'il nous plaît d'énoncer, celui d'héritage.

Peut-on constituer une recherche ou une aventure en héritage ? La question peut-elle avoir un sens, et comment bien la poser ? La recherche, lorsque nous voulons l'aborder dans ses aspects pratique, institutionnel, matériel, etc. ne nous fait-elle pas manquer cette double question : de quoi héritons-nous et comment choisir son héritage ? Situation inconfortable que celle du « légataire » lorsqu'il doit conjuguer deux gestes : être fidèle à l'héritage et, dans le même temps, le réaffirmer ; le recevoir et le relancer autrement, le maintenant ainsi vivant.

S'il doit y avoir une fidélité, elle doit aussi, semble-t-il, s'exposer au risque de l'infidélité la plus grande, du contresens, au risque d'une décision qui ouvre la possibilité, sinon d'une trahison, au moins nécessairement d'une inflexion. Choisir son héritage, c'est peut-être ne pas le recevoir comme un bloc uni mais, si cela peut avoir un sens dans le cas d'une « recherche », traquer ses moments et ses ambitions dogmatiques.

Aventure, écrivions-nous à l'instant, et non programme. C'est à dessein que nous utilisons ce mot dont la dimension romanesque est plus conforme, du moins peut-on le penser, à l'esprit qui anime la revue depuis sa fondation en 1985.

C'est un autre aspect caractéristique de cette aventure intellectuelle, amicale et théorique qu'est *La Part de l'Œil*, à savoir la proximité entre la recherche et l'enseignement. La revue a longtemps été un lieu de rencontre de la théorie pour les étudiants et pour les artistes de l'Académie royale des Beaux-Arts de

Bruxelles, et sans doute le reste-t-elle encore, même si, pour les étudiants de l'école, cette rencontre se fait aujourd'hui plus discrète.

Les étudiants qui, il y a quelques années, s'aventuraient à lire la revue et suivaient les cours de Luc Richir¹ mesuraient l'écart entre l'articulation serrée des énoncés écrits, la dimension thétique et condensée du propos d'une part, et de l'autre l'interrogation patiente qui ne cessait de se redéployer à chaque séance de cours et où l'on entrevoyait les articulations plus hésitantes et aventureuses. La revue apparaissait alors comme le lieu de condensation d'un enseignement (en train de se faire), d'une pensée qui s'invente et se cherche. Nous aimons penser que cette réception-là de la revue, celle qui trame enseignement et recherche, en est encore une part constitutive.

Cette aventure, comment donc la qualifier, comment la présenter, la raconter ? Elle aura consisté d'abord et principalement en des rencontres, plus moins à distance, en des connivences plus ou moins étroites avec les auteurs et, d'abord, entre des enseignants de l'Académie qui, artistes ou théoriciens, constituèrent au fur et à mesure le comité de rédaction.

Ils étaient sept, principalement des enseignants de l'école, lors de la publication du premier volume de la revue, en 1985. Progressivement, le comité s'est renforcé au fil des années et comporte aujourd'hui douze personnes, enseignants, artistes, philosophes, historiens de l'art qui, pour la plupart, entretiennent un lien étroit avec l'Académie. Cette inscription et cet ancrage de l'aventure éditoriale dans une école d'art est sans doute l'un des aspects importants qui caractérise la revue à la différence de revues universitaires.

La revue, dont la qualité scientifique et l'ancrage académique sont aujourd'hui reconnus et appréciés, vit donc le jour dans une école d'art. Ce n'est que par la suite, à partir de 2009, que la revue a mis en place un comité de lecture (procédure de *peer review*) pour répondre aux exigences de la recherche dite académique et garantir la validité scientifique des textes. Aujourd'hui, ce comité de lecture rassemble treize personnes, dont le profil est celui de chercheurs universitaires d'envergure, historiens de l'art, philosophes ou sémioticiens (Yve-Alain Bois, Jean-Claude Lebensztejn, Philippe Armstrong, Michel Guérin, ...).

On peut se poser la question de savoir si certains textes publiés par le passé – qui sont à nos yeux à mettre au nombre des plus significatifs de ceux accueillis dans nos colonnes – passeraient facilement aujourd'hui le filtre académique du comité de lecture². Nous pensons par exemple aux textes de Jean Lombardi, publiés dans nos volumes 4, 9, 10, 12 et 19, dont la liberté de forme et de pensée nous stimulent encore actuellement à chaque relecture.

Les interrogations théoriques que la revue a portées au fil des années, doivent beaucoup aux affinités avec les personnes concrètes rencontrées, invitées,

1 Professeur de philosophie et de littérature contemporaine à l'Académie royale des Beaux-Arts, Luc Richir, philosophe et psychanalyste, a été à l'initiative de la création de la revue *La Part de l'Œil*.

2 Dès 2004, dans *Enemies of Promise. Publishing, Perishing, and the Eclipse of Scholarship* (trad. franç. *L'éclipse du savoir*, Paris, Allia, 2008), Lindsay Waters, responsable éditoriale aux Harvard University Press, attirait l'attention, suite à la généralisation des processus de « *peer review* », sur les conséquences normalisatrices de l'évaluation dans le domaine de l'édition universitaire en « sciences humaines ».

devenues elles-mêmes protagonistes de l'aventure – comme ce fût le cas de Michel Guérin ou de Éliane Escoubas. C'est, nous semble-t-il, une autre caractéristique de cette aventure intellectuelle, artistique et théorique : nous ne lançons pas d'appel à contribution, mais nous invitons, un an à l'avance, des auteurs à proposer un texte original en lien avec une interrogation, une problématique que nous leur soumettons. Il nous importe ainsi de laisser aux auteurs le temps de développer une réflexion de fond. La revue paraît au rythme d'un volume par an. Il nous plaît d'ailleurs d'attirer l'attention sur le titre de présentation de la revue, explicite depuis le changement graphique de la couverture, au seuil du nouveau millénaire, en 2001, pour le volume 17 : « Revue annuelle de pensée des arts plastiques ». Non pas revue de recherche en arts, mais de pensée des arts (plastiques). Quels rapports pouvons-nous encore entrevoir aujourd'hui entre la pensée et la recherche ? À quelles conditions et à quelles contraintes l'une et l'autre doivent-elles répondre ? Difficile de laisser le spéculatif à la marge... Nous avons le sentiment parfois confus que si nous maintenons ce vieux mot de "penser" – que nous affectionnons du reste – c'est peut-être parce qu'il reste irréductible à la dimension programmatique que la recherche suppose.

Aussi, est-ce peut-être même en amont de « la conception générale de la recherche » que nous voudrions situer « notre » projet, c'est-à-dire avant même ce qui constituerait, comme le suggérait l'argumentaire du colloque, un « préalable » pour aborder, ensuite, la recherche en arts.

En effet, des cinq critères d'évaluation de la recherche qui sont rappelés dans l'argumentaire (nouveau, créativité, incertitude, systématisation et transférabilité – ou reproductibilité), seule l'incertitude nous semble convenir à ce que nous engageons chacun séparément et collectivement.

Nous éprouvons donc une grande perplexité devant l'affirmation selon laquelle « il ne fait pas de doute que ces critères entrent immédiatement en résonnance avec nos conceptions évidentes de la recherche et avec celles de la recherche en arts en particulier ». Nous aimons à penser que notre évidence est ailleurs ; que nous la trouvons plus volontiers dans les mots d'invention et de création – terme dont Michel Guérin a montré, dans son dernier ouvrage (*Le Temps de l'Art. Anthropologie de la création des modernes*) qu'il pourrait bien être relayé, après l'engouement moderne pour le « nouveau », par celui d'*inédit*. S'agissant des œuvres, Michel Guérin suggère encore, qu'il se pourrait bien que « le pôle de l'*audience* a fini par éclipser presque totalement celui de la *consistance* »³ des œuvres. « Cela explique sans doute la retenue des acteurs du monde de l'art à utiliser le mot *œuvre*, souvent remplacé par "travail" ou "proposition" » ajoute-t-il.

Ce glissement explique peut-être aussi l'intention qui anime le propos d'un sémioticien qui écrivait récemment que l'approche dominante de la pensée des

3 Michel Guérin, *Le temps de l'art. Anthropologie de la création des modernes*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 387-388.

arts est une approche de la création, de la production et qu'il était temps de donner sa place à une pensée de la réception – pensée dont on imagine qu'elle s'accommode assez bien aujourd'hui d'une tendance pragmatiste doublée d'un intérêt pour les sciences cognitives qui lui donneraient une valeur scientifique. Cette opposition, entre pensée de la création et pensée de la réception, présentée de façon frontale relève certainement plus du combat idéologique que de l'analyse épistémologique. Mais certains sémioticiens, semble-t-il, et autres chercheurs dans le domaine de l'art ont décidé de construire la logique entière de leur démarche sur ce primat de la réception – qui fait le jeu de l'art (art-système) aujourd'hui.

Plus féconde nous semble être l'approche qui entend réfléchir la tension et la dynamique entre ces deux positions et leur échange réciproque. Il n'est pas rare qu'un créateur, à certains moments, se retourne sur l'œuvre réalisée pour en penser le résultat, de même qu'un spectateur peut tenter de placer sa réflexion dans les pas de l'artiste pour saisir sa démarche et la genèse de l'œuvre. Dans l'un et l'autre cas, la pensée s'éprouve dans une aventure du *regard* où vient à se saisir quelque chose du côté du sujet.

Luc Richir, dans le Liminaire du premier volume de la revue, en 1985, « Arts plastiques et psychanalyse » écrivait :

« Comment définir "la part de l'œil" puisque le titre de la présente revue fait programme ? En quoi consiste-t-elle, cette part qui nous vient de deux horizons, peinture et psychanalyse ? ». La référence à Lacan suit immédiatement la question : « C'est Lacan qui a rigoureusement dégagé ce qui se perd d'une perception soi-disant pure pour instituer le sujet comme la réponse appelée par cette perte même⁴ ».

On le devine par cette seule référence, quelque chose comme l'hypothèse du sujet s'énonce dans ce nœud entre « Arts plastiques et psychanalyse ».

Est-ce dès lors un hasard si le second volume, l'année suivante, trouva à s'intituler, cette fois, « Pensée des sciences, pensée des arts plastiques » ? Dans le Liminaire de ce volume de 1986, il s'agissait d'interroger le non-recouvrement entre l'*espace*, tel que la science dans sa solidarité avec « l'idée métaphysico-technique de *représentation* » peut le penser, et le *lieu* en tant qu'il est ce qui résulte de l'apparaître de la chose et ne s'en dissocie pas. Luc Richir écrit : « L'espace essaie de substituer, à la détermination à chaque fois singulière du lieu, un système de coordonnées universellement valables qui permettent d'inscrire le lieu *indépendamment* de la chose ». D'où cette question sur le seuil de laquelle s'interrompt le Liminaire :

« L'art est-il simple production de reflets ou met-il en cause les postulats déréalisants de la science ? Serait-ce par le biais du défaut de tout rapport calculable qu'il soustrait le sujet à son pur et simple anéantissement dans l'exécution d'un programme⁵ ? ».

4 Luc Richir, "Éditorial", *La Part de l'Œil*, vol. 1 – 1985, Dossier "Arts plastiques et psychanalyse", p. 6.

5 Luc Richir, "Liminaire", *La Part de l'Œil*, vol. 2 – 1986, Dossier "Pensée des sciences, pensée des arts plastiques", p. 6-9.

« Soustraire le sujet à son anéantissement dans l'exécution d'un programme » : telle est peut-être la chance d'une aventure. Quelles en sont les conséquences sur la façon dont le projet s'est développé par la suite ?

Partant de ces quelques phrases des liminaires des deux premiers volumes de la revue, il semble possible de dégager ce qui constitue un fil conducteur. La question du sujet créateur et de sa relation à l'œuvre aura peut-être été le leitmotiv, la ligne directrice (et la ligne éditoriale) ou la trame de fond qui définit *La Part de l'Œil* et à partir de laquelle il s'est agi, chaque fois de façon différente, de solliciter différentes approches épistémologiques, différentes méthodes.

C'est ainsi qu'on peut lire, en guise de présentation générale des éditions, le texte suivant repris *in extenso* dans le catalogue :

« Depuis 1985, la revue *La Part de l'Œil* poursuit son exploration et son invention du discours esthétique contemporain. Elle s'attache à dynamiser les questions de l'esthétique, repenser l'approche des œuvres, tenter de fonder le discours de l'esthétique afin que ce champ de travail devienne le lieu de rencontre de chercheurs, le lieu d'émergence et de stimulation d'une pensée scientifique digne de ce nom.

Notre ambition consiste à rassembler des études rigoureuses relevant de l'analyse et du regard critique qui redécouvrent les œuvres et les inventent, les relancent au lieu de les figer. Les méthodes utilisées par *La Part de l'Œil* s'inspirent de la psychanalyse, de la philosophie, de la sémiologie, de l'histoire de l'art comme de l'anthropologie, en associant un souci de rigueur à la conviction que la singularité des œuvres abordées exige à chaque fois de reconstruire les concepts et de remettre en jeu les certitudes. Nous tentons de privilégier un angle d'approche qui nous semble trop souvent négligé, celui du rapport de l'œuvre au sujet créateur. Cette problématique se trouve le plus souvent oblitérée par des approches qui ne peuvent que négliger l'œuvre en ce qu'elles sont davantage des pensées sur l'art que des pensées de l'art. »

C'est à partir de ce texte et des quelques passages tirés des liminaires à l'instant évoqués que nous voudrions revenir sur la question de l'héritage. Choisir son héritage, c'est aussi se départir de ses « moments dogmatiques ». En l'occurrence, ici, il nous apparaît que la double prétention à *fonder* le discours de l'esthétique et à stimuler une *pensée scientifique digne de ce nom* ne reflète pas l'ambition initiale, mais est une concession faite à la rhétorique de la recherche et à ses exigences académiques. Cette situation est sans doute en partie inévitable, mais il incombe de choisir dans l'héritage ce que l'on décide de réaffirmer.

En forçant le trait, il nous semble que l'on pourrait interroger cette tension entre une logique de la fondation et une logique de l'invention qui trouve à s'exprimer dans ces autres phrases qui mettent en avant l'exercice du regard qui *redécouvre les œuvres et les invente*, la conviction que *les concepts se (re)*

construisent depuis la singularité de chaque œuvre comme s'il s'agissait de se mettre à la place de l'artiste en épousant la logique de sa création, comme s'il fallait séjourner *dans* l'œuvre occupée à se faire. En forçant encore le trait, nous pourrions dire qu'il y a, à l'opposé de cette démarche, les textes qui constituent le énième commentaire du commentaire d'un texte qui parlerait de l'art.

On pourrait dire que ce sont là deux approches dont les directions s'inversent : d'un côté un chemin qui va de l'œuvre vers une pensée à (re)construire et, de l'autre, un chemin qui va de la pensée existante à l'œuvre à expliquer et à faire reconnaître. Si elles peuvent s'exclure l'une l'autre, elles peuvent aussi, dans les meilleurs cas, s'articuler intelligemment (et dialectiquement).

*

Nous pourrions donc estimer que le projet de *La Part de l'Œil* tournerait, depuis ses débuts, autour de ce syntagme : « rapport de l'œuvre au sujet créateur ». Non pas, donc, rapport de l'œuvre à son environnement, à son histoire, à son contexte, mais questionnement du sujet, en l'occurrence, questionnement du sujet créateur. Cette question du sujet est complexe, elle apparaît de mille façons différentes, et ce n'est évidemment pas le lieu ici pour tenter, même de façon superficielle, d'en faire le tour, mais nous tenterons néanmoins d'y revenir rapidement par la suite.

Les commentateurs, sans doute également le public, ont compris que le nom de la revue, *La Part de l'Œil*, se référerait au regard, à la vue, à la part que l'œil prend au monde, prend à l'art. Ce serait aller dans le sens de ce rôle central dévolu à la vision par la philosophie depuis Platon. Or, un aspect récurrent de nos réflexions est allé à l'encontre de cette centralité accordée aux données visuelles dans l'approche des œuvres plastiques. Le choix de ce titre s'est fait en recroisant deux titres de Georges Bataille, *L'Histoire de l'œil* et *La Part maudite*. Ainsi *La part de l'œil* serait plutôt de l'ordre de cette cruelle partition de l'œil emblématique du film de Buñuel, *Un chien andalou*. Il y aura ensuite, en 1994, pour clairement marquer cette dette, la parution de notre volume 10 consacré à Bataille.

Commençons par quelques mots concernant le contexte dans lequel la revue apparaît. Nous pouvons pour cela, dans un premier temps, prendre les choses par le biais des disciplines, des méthodes prioritairement convoquées au fil des premiers volumes : la psychanalyse, la sémiologie et la phénoménologie.

Luc Richir ne pouvait que vouloir débiter ce travail par un volume consacré à la psychanalyse. Un ouvrage avait spécialement marqué le champ théorique dans ce domaine, c'était *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard paru en 1971. La pensée freudienne marque particulièrement cet ouvrage. La prise en compte de l'œuvre de Jacques Lacan ouvrira d'autres pistes de réflexion pour *La Part de l'Œil*. L'on notera ensuite une présence régulière de l'approche

psychanalytique au fil des différents volumes.

Notons que nous avons pu bénéficier dans ce premier volume d'un texte de Gérard Wajcman consacré à l'œuvre de Ed et Nancy Kienholz, *Endless through a Glasshouse Looking* de 1980-1981 et que des contributions de Gérard Wajcman, devenu aujourd'hui une figure importante de la théorie de l'art, réapparaîtront ensuite dans nos volume 2 et 19.

Freud, Lacan, Wajcman et bien d'autres psychanalystes auront répété que l'on n'applique pas la psychanalyse à l'art, que l'on n'analyse pas l'œuvre d'art au moyen de l'arsenal conceptuel psychanalytique, mais que c'est la psychanalyse qui se trouve en position d'apprendre des œuvres. C'est sans doute là une autre façon de formuler le précepte énoncé plus haut selon lequel « l'œuvre exige que l'on reconstruise le concept » ou encore qu'il s'agit d'aller de l'œuvre à la pensée à construire.

Signalons encore rapidement quatre démarches parallèles à *La Part de l'Œil* au cours de ces années. Il y a l'historique *Revue d'esthétique* devenue ensuite *Nouvelle revue d'esthétique*. L'on connaît *Figures de l'art*, sous-titrée *Revue d'études esthétiques*, fondée en 1992, publiée par l'Université de Pau et dirigée par Bernard Lafargue ; *Rhétorique des arts*, fondée également en 1992, réunissant les actes des colloques du CICADA, dirigée par Bertrand Rougé et également publiée par l'Université de Pau, et les peut-être un peu moins connus, mais non moins passionnants, *Entretiens de La Garenne Lemot* publiés par les Presses Universitaires de Rennes depuis 1995, dirigés par le regretté Jackie Pigeaud qui collabora également à notre revue. Toutes ces aventures éditoriales ont eu pour origine le monde universitaire. Est-ce en cela que *La Part de l'Œil*, créée au sein d'une école d'art, comme indiqué précédemment, serait différente et qu'elle aurait plus d'affinités avec le fonctionnement de la recherche en art qu'avec la recherche théorique ? La réponse à cette question ne va pas de soi.

Nous pouvons affirmer que chaque volume de *La Part de l'Œil* a été une aventure singulière où rien n'était jamais joué d'avance. Ne pesaient sur nous ni nécessité ni pression institutionnelles. En plus de trente ans, nous n'avons jamais eu l'impression de la répétition, d'une mécanique qui aurait enchaîné les appels à collaboration et la mise bout à bout des articles reçus. Chaque problématique de dossier provenait d'une nécessité d'exploration, constituait un enjeu de pensée et les articles reçus ne nous ont que rarement parus être de simples productions de circonstance.

Après le volume 1, il y aura un volume "Art et psychanalyse II" en 1993, et ensuite, en 2003, le volume 19, "La représentation et l'objet". Celui-ci n'est pas consacré à la représentation de l'objet mais à l'objet petit *a* de la structure chez Lacan, objet qui, précisément, n'est pas représentable, indice du registre réel de la structure, c'est-à-dire, pour le dire trop rapidement, registre de l'impossible, de ce qui ne peut être ni traduit en mot, ni représenté.

On peut repérer cet objet dans l'œuvre, indirectement, comme symptôme ; dans ce volume, par exemple, la voix dans les articles de René Lew et Gérard Wajcman, respectivement dans les œuvres de Jordaens et dans les Annonciations, la jarre dans les peintures de Jean-Pierre Schneider pour François Wahl, etc. Ainsi, Monique Schneider, déjà présente avec un texte⁶ dans le volume 7, aborde la question du rapport de la représentation à l'expérience de la douleur et l'avènement non du sujet philosophique de la maîtrise, mais de ce que la psychanalyse appelle le sujet, le sujet divisé.

« L'accès à la représentation, écrit Monique Schneider, pourrait ainsi soutenir l'avènement d'une perte [...] la stratégie esthétique [donne accès à] un jeu représentatif qui laisse sa place au "disparate" [...] L'oubli qui est en travail dans la représentation [pourrait] se trouver capté, ou du moins suggéré, à l'intérieur même de la représentation picturale [...] L'œuvre peinte donnerait ainsi à voir, non la représentation se clôturant par-delà un déni de l'expérience de douleur, mais le travail même au sein duquel se disjoint [...] "chose" stable et prédicat douloureux [inscription ou figuration] d'une douleur indivise⁷ ».

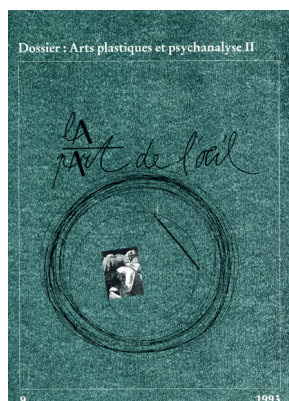
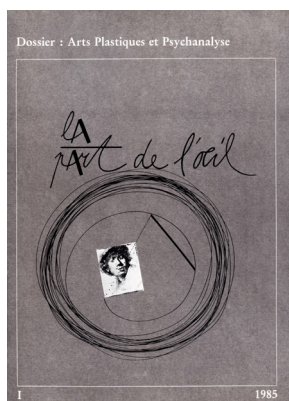
La représentation n'est donc pas représentation pleine, elle demande qu'on pense la perte, l'oubli, la douleur, l'impossible et le sujet n'est pas ce qui est à l'origine de l'œuvre, mais ce que l'œuvre produit. Le sujet, pourrait-on dire, est une hypothèse⁸ posée par l'œuvre.

Dans certains cas, « cette perte [...], cet oubli qui est en travail dans la

6 Monique Schneider, "L'approche du beau", *La Part de l'Œil*, volume 7 - 1991, dossier : Art et Phénoménologie, p. 221-227.

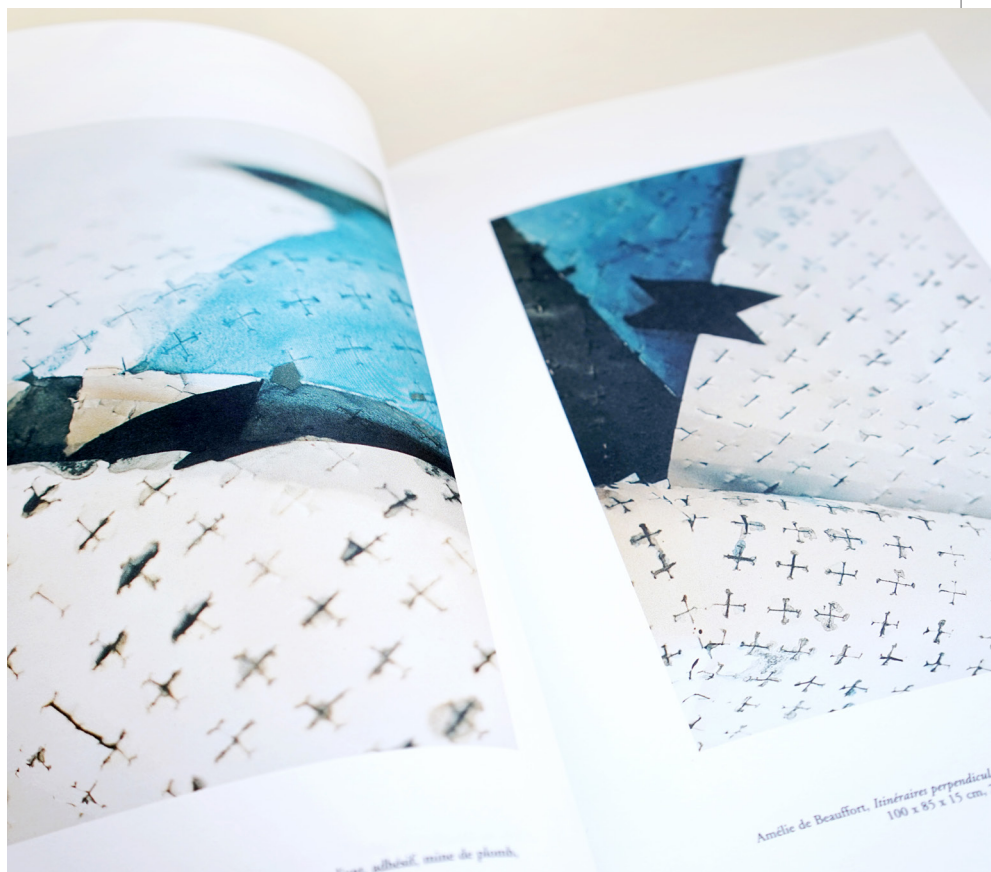
7 Monique Schneider, "Représentation et arrachement ou : la représentation comme déni de l'expérience de douleur", *La Part de l'Œil*, volume 19 – 2003, dossier : La représentation et l'objet, p. 234 et 235.

8 « Un souvenir d'Aristote, une goutte des catégories [...] décrotter ce sujet du subjectif. Un sujet ne suppose rien, il est supposé. » Jacques Lacan, "Proposition du 9 octobre 1967", *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 248.



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

1 – 1985.
9 – 1993.
19 – 2003/2004.



représentation » n'est pas seulement « suggéré, à l'intérieur même de la représentation picturale », mais la perte, le manque, le trou font représentation, comme dans les travaux d'Amélie de Beaufort, où ce sont les découpes ou les trouées provoquées par le poinçon qui font figures.

Pierre Legendre est peut-être celui qui a le mieux explicité l'importance de l'image pour le sujet⁹. Il n'y a pas de sujet humain sans image. C'est sans doute ce qui explique pourquoi l'on ne règle pas si facilement son compte à la représentation, à la peinture, au portrait. Quelle qu'en soit la forme, toujours revient quelque chose qui est de l'ordre de l'identification, tant dans la photographie, que dans la vidéo, l'installation, le numérique, mais pas simplement comme assurance, comme saisie pleine, comme narcissisme

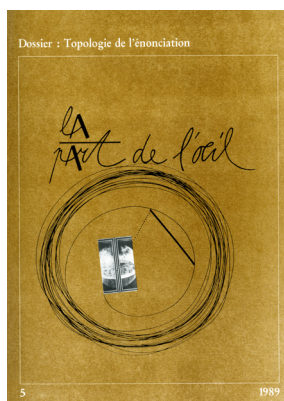
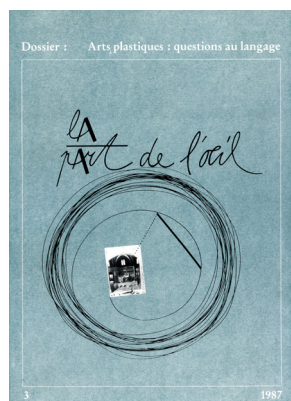
9 Voir par exemple : Pierre Legendre, *Leçons III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994.

Détails de deux œuvres d'Amélie de Beaufort photographiées par Charles de Lantsheere et reproduites dans le volume 19, "La représentation et l'objet", p. 42-43.

complaisant ; plutôt une image malmenée, une identification problématique, contrariée. Ainsi, le sujet n'est pas la subjectivité psychologique ni l'entité philosophique de la conscience objectivante.

Trois volumes consacrés principalement à la sémiologie de l'image se sont succédé de 1987 à 1989, nos volumes 3 à 5. L'on peut sans doute rappeler que, dans ce domaine de la sémiologie de l'image, de 1969 à 1972, trois ouvrages marquants ont été publiés : *Scénographie d'un tableau* de Jean-Louis Schefer, *Études sémiologiques* de Louis Marin et *Théorie du nuage* d'Hubert Damisch, sans oublier les volumes 4 (1964), 15 (1970) et 34 (1981) de la revue *Communications*. Nous avons rencontré Louis Marin trois ans plus tôt, en préparant le volume 3, "Arts plastiques : questions au langage". Il nous met sur la voie de l'argument "Topologie de l'énonciation" pour le volume 5 (nos représentants en librairie de l'époque auraient aimé nous voir choisir des titres moins obscurs. "Topologie" et "énonciation", après le terme "métonymie" dans le titre précédent, cela ne leur semblait guère « vendeur ». La logique commerciale s'opposait à notre volonté de précision théorique). Les années qui suivirent allaient effectivement montrer que l'arrivée de cette question de l'énonciation marquait un réel tournant pour la sémiologie de l'art et de l'image ; elle était l'une de celles qui, au sein de la sémiologie, allaient apporter les plus belles avancées dans la compréhension du fonctionnement de la peinture.

Louis Marin nous apporta également pour ce volume 5 les noms, les contacts et donc les contributions de chercheurs à l'époque encore peu connus de son entourage : Daniel Arasse, Omar Calabrese, Claude Calame, Giovanni Careri, Michael Fried, Jean Petitot et Felix Thürlemann par exemple. Dans les colloques qui, à l'époque, réunissaient, tous les étés, ces sémioticiens de l'image à Florence et à Urbino, c'est l'étude des "Annonciations" qui a permis l'exploration de cette question de l'énonciation. Les trois journées de rencontres de 1986 à l'Institut Français de Florence consacrées à "L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento" auront été décisives en la matière. On en trouve



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

Détails de deux œuvres d'Amélie de Beaufort photographiées par Charles de Lantsheere et reproduites dans le volume 19, "La représentation et l'objet".
3 – 1987.
4 – 1988.
5 – 1989.

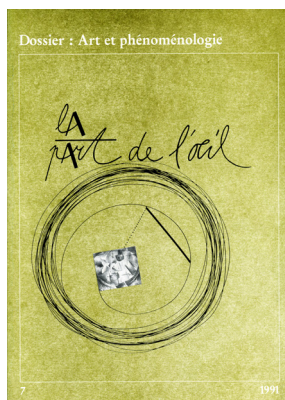
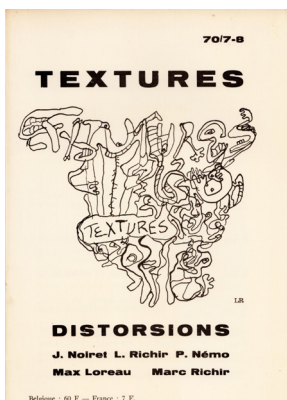
un certain nombre de traces dans notre revue¹⁰. Le volume 31 – 2017/2018, “Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image” regroupe des recherches d’historiens de l’art de la génération suivante : Bruno Nassim Aboudrar, Alain Cantillon, Ralph Dekoninck, Bertrand Prévost, Xavier Vert, Michel Weemans, parmi beaucoup d’autres. Ils se réfèrent tous abondamment dans ce volume aux travaux de Louis Marin.

Si le travail philosophique de Luc Richir, à ses débuts, inspiré par ses liens avec Max Loreau¹¹ (voir notre volume 14 consacré à son œuvre), peut être qualifié de phénoménologique, c’est à Éliane Escoubas, à l’époque maître de conférences à l’Université de Toulouse Le Mirail, que l’on doit le développement de l’axe phénoménologique au sein de la revue. Nous l’avions contactée suite à la lecture, en 1982 dans le n° 418 de *Critique*, de son texte sur “La *Farbenlehre*” de Goethe, repris ensuite dans *Imago Mundi* publié chez Galilée en 1986. Le texte qu’elle nous offre pour le premier volume de la revue (son nom apparaîtra dans le comité de rédaction quelques années plus tard), s’intitule “Enduire-Induire ou la ‘physionomie’ de la peinture”, sous-titre “A propos des peintures ‘noir sur noir’ de Pierre Soulages”. Soulages nous confiait, au moment de la parution, qu’il considérait cette étude comme étant la plus juste publiée à propos de son travail. Signalons que *La Part de l’Œil* publiera dans quelques mois un volume rassemblant les textes d’Éliane Escoubas consacrés aux écrits sur l’art des philosophes et des théoriciens, de Kant et Schelling à Granel, Derrida, Blanchot et Levinas.

Éliane Escoubas dirigera le vol 7 “Art et phénoménologie” qui s’ouvre sur sa traduction de la lettre d’Husserl à Hofmannsthal, souvent commentée par la suite. L’on a souvent reproché à la phénoménologie son incapacité à

10 Pour les références des publications dispersées de ces rencontres, voir le texte de Sara Longo et notre N.d.l.r. dans notre volume 31 – 2017/2018, “Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image”, p. 75-81.

11 Voir la collaboration de Max Loreau et Luc Richir au sein de la revue *Textures* dans les années 1968-1971.



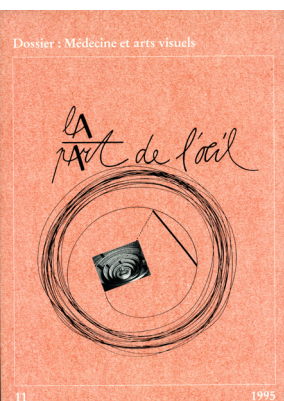
14 – 1998 .
Textures vol. 7-8.
 7 – 1991.
 21/22 – 2006/2007.

traiter de l'art contemporain. Le volume 21/22 de 2006/2007, "Esthétique et phénoménologie en mutation", montre pourtant la possibilité, pour la phénoménologie – entre autre à la suite de la traduction en 2002 des textes du volume XXIII des *Husserliana* – d'approcher un art postérieur à l'époque cubiste.

Mais, cette présentation du travail de *La Part de l'Œil* par le biais de ces trois approches disciplinaires, la psychanalyse, la sémiologie et la phénoménologie, est faussée parce qu'en abordant l'art, l'histoire de l'art ne peut que vous rattraper. Sans le travail des historiens de l'art, pas de psychanalyse, de sémiologie, de phénoménologie de l'art. Ainsi, les collaborateurs de nos volumes 17/18, 30 et 31 sont essentiellement des historiens de l'art. L'on ajoutera que, comme Daniel Arasse par exemple, certains historiens de l'art se sont ouverts aux approches, méthodes et concepts de la psychanalyse, de la sémiologie et de l'esthétique.

Pour ce qui concerne l'environnement de *La Part de l'Œil*, nous ne nous attarderons pas ici sur les remarquables *Cahiers du MNAM*, dont le premier volume remonte à 1979, parce que, outre la disproportion de réalisation et des moyens offerts par Beaubourg, nous avons cherché à situer *La Part de l'Œil* au sein des revues d'esthétique alors que *Les Cahiers* rassemblent essentiellement des travaux d'historiens de l'art.

Outre les quatre domaines que nous venons d'évoquer, nous avons également eu l'occasion d'ouvrir nos colonnes à d'autres auteurs, d'autres disciplines avec par exemple la problématique de l'art et du politique (vol. 12 – 1996). Luc Bachelot, archéologue de Paris 10, nous a offert en 2008 ce magnifique volume 23 intitulé "La peur des images" qui vient considérablement renouveler et élargir le corpus de textes et d'œuvres de l'antiquité auquel habituellement se réfèrent les théoriciens de l'art. C'est toute la notion de mimésis qui s'en trouve revue. Nous développons ensuite l'approche anthropologique dans le volume 25/26 - 2010/2011 avec le dossier "L'art et la fonction symbolique". Citons encore le volume 11 en 1995, dirigé par Chakè Matossian, qui fait se



11 – 1995.
12 – 1996.
23 – 2008.
25/26 – 2010/2011.

croiser l'art et la médecine. Il nous semble qu'il ne faut pas y voir un éclectisme, mais à chaque fois des choix mûrement réfléchis, vis-à-vis des auteurs que nous tenions à solliciter et des problématiques qui nous semblaient compatibles avec nos exigences et nos convictions. Il faut y voir également notre volonté d'initier de nouveaux échanges et dialogues.

Dans le liminaire du volume 25/26 - 2010/2011 "L'art et la fonction symbolique", Luc Richir écrit :

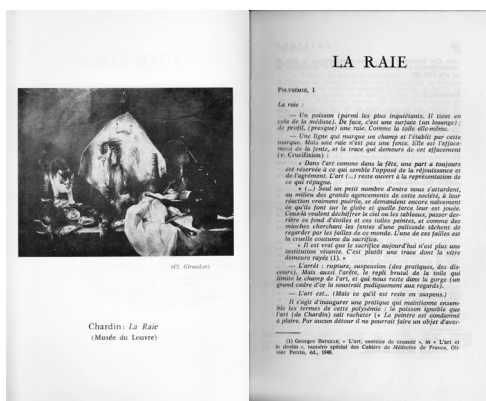
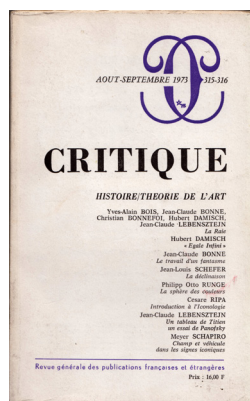
« On commet souvent l'erreur de situer l'art du côté de l'imaginaire sous prétexte qu'en Occident, les artistes se sont mis à produire de plus en plus d'images, quitte à remettre en cause, superficiellement, c'est-à-dire formellement, la notion de représentation. Or l'art s'inscrit dans la fonction symbolique. J'entends par là ce que Marcel Mauss a dégagé dans son *Essai sur le don* [...] Que s'est-il passé en Occident pour que le nœud contracté par l'aller-retour des symboles, ce nœud constitutif du Sujet, soit réduit à la platitude de l'échange binaire ? [...] Œuvre adressée à un Autre, destinée à être lue, recueillie, rassemblée dans une écoute – et non visualisée, banalisée par la cécité intrinsèque au voir¹² ? »

On notera que la démarche anthropologique n'est pas convoquée ici seulement pour elle-même. Elle est un autre biais pour questionner la prévalence imaginaire dans l'approche des œuvres. Celles-ci sont prises dans les circuits de l'échange symbolique et prennent leur valeur, « chargées du sens de leur circulation¹³ » précise encore Luc Richir.

Ces différents volumes pourraient également être approchés en pensant aux disciplines artistiques abordées et alors penser aux dossiers consacrés au dessin, à l'architecture, à la peinture, à la danse, au cinéma, ce dernier dirigé par Bruno Goosse.

12 Luc Richir, "Liminaire", *La Part de l'Œil*, vol. 25/26 – 2010/2011, "L'art et la fonction symbolique", p. 7.

13 *Ibid.*



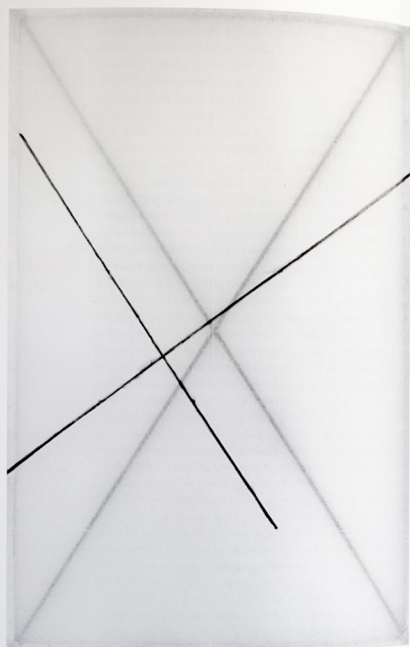
Pour dire encore un mot du contexte dans lequel la revue apparaît, en 1973, un texte, resté emblématique, paraît dans la revue *Critique* consacré à *La raie* de Chardin et signé par Yve-Alain Bois, Jean-Claude Bonne, Christian Bonnefoi, Hubert Damisch et Jean-Claude Lebensztejn. Il a été rédigé dans le cadre du séminaire de Damisch. Étrangement, il réunit l'approche sémiologique et la pensée de Georges Bataille. *La Part de l'Œil* n'était pas loin.

On retrouve Yve-Alain Bois à la direction de la revue *Macula*, trois ans plus tard, en 1976. Lorsque *Macula* mit fin, en 1979, à son activité de revue pour devenir maison d'édition, il nous a semblé ressentir un très grand manque dans le champ des publications relatives à la pensée de l'art, dans le champ des revues comme lieux d'échanges, de débats et de pensée. Bien qu'il ne s'agisse pas de comparer *La Part de l'Œil* à *Macula* en termes d'importance et de réalisation, nous avons décidé, en signe d'hommage, de reprendre le format A4 de *Macula*, l'épaisseur et la qualité mate de son papier ainsi que certains traits de sa mise en page. Nous évoquons *Macula* parce qu'un aspect de la réflexion de cette revue était devenu, pour nous, une boussole pour notre compréhension des enjeux esthétiques. Sans entrer dans le détail des textes, Jean Clay, Yve-Alain Bois et Christian Bonnefoi ont, nous semble-t-il, privilégié, au travers par exemple de leur dossier du vol. 2 consacré à Albers, la question du support.

L'œuvre théorique et plastique de Christian Bonnefoi, dont nous avons rassemblé et publié les écrits, dans notre collection Diptyque, en 1997, est essentiellement travaillée par cette question. Nous ne pourrions pas plus ici en faire le tour. L'on trouvera plus de détails à ce sujet dans notre volume 20 - 2004/2005 "Ouvrir le support". Disons simplement, trop simplement, que la mise en question du support comme préalable inerte à l'œuvre constitue dans le domaine de l'esthétique le pendant de la déconstruction de l'origine pour le travail philosophique. L'on pourrait dire que Christian Bonnefoi a été un compagnon de route de *La Part de l'Œil*. La revue a pu, d'une certaine façon, jouer un rôle de passeur de l'œuvre de Bonnefoi pour des générations de théoriciens qui suivent et qui vont ainsi relancer à leur tour l'intérêt pour l'œuvre. Il s'agit dans un premier temps de Tristan Trémeau et Philip Armstrong.

Il faut également noter que l'intérêt, l'amitié, le compagnonnage de Jean Louis Schefer ne s'est jamais démenti pour ce travail. En porte encore le témoignage, le texte pour le catalogue de l'exposition de Christian Bonnefoi à Beaubourg, exposition rétrospective dont il a fini par bénéficier, fin 2008, après un long purgatoire, visible à l'international, mais cantonné jusque-là, en France, aux rétrospectives dans les musées de province.

Outre Christian Bonnefoi, nous voudrions encore rapidement attirer l'attention sur l'œuvre de deux autres artistes, Simon Hantaï et Michel Parmentier. Mais pour ce faire nous devons dire notre dette à l'égard d'un de nos collègues artistes de l'Académie, Guy Massaux dont l'œuvre apparaît également par deux fois dans la revue et qui fut notre intermédiaire, parce que personnellement



Sur l'apparition du visible

Introduction – Entretien
par Yve-Alain Bois
et Jean Clay

INTRODUCTION¹

Ni l'irrésistible *come-back* de Motherwell dans les *five-o'clock* de l'avant-garde (interminable mastication de l'art américain des années 1950); ni l'écoeurant mimétisme d'ali-schéria-ben-molinier-mathieu ("On trouve tout à la pompodouline") – ne comptent.

À observer – ailleurs, autrement – quelques travaux contemporains, naît le soupçon, peut-être, d'une mutation des conceptions de la peinture et de la sculpture (mais on verra que ces notions ne prennent sens, en l'occurrence, qu'à se considérer en miroir). Un ébranlement semble se percevoir de ce qui s'est figé depuis dix ans en académie moderniste.

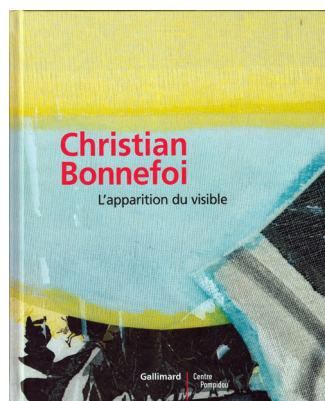
Nommons-en les symptômes : pour les artistes qui figurent dans ce dossier² le recours au passé de la production artistique n'est plus tributaire du schéma téléologique mis en circulation par le formalisme américain. Ce n'est pas seulement que le *nuovo avanguardia* (l'enchaînement linéaire des styles de Manet à Noland) est récusé : un nouveau passé est produit :

1. par un pellement achronologique et non-hiérarchisé dans l'ensemble de l'histoire de l'art (Pomponio à la même actualité qu'Allers);
2. par un recours généralisé aux champs les plus divers de la pratique visuelle.

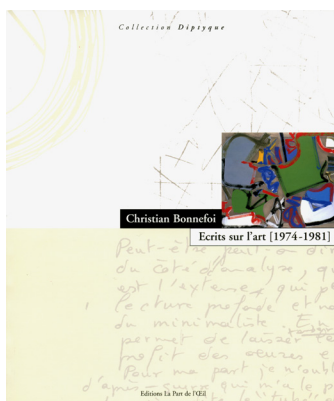
1. Ndlr : Nous avons choisi de garder la cohérence de la présentation de la revue *Musée et de reproduire* si l'introduction de Yve-Alain Bois et Jean Clay telle qu'elle a paru en 1979.

2. Ndlr : Outre le travail de Ch. Bonnefoi, ce dossier abordait le travail de Jean-Luc Villemoult.

Page de gauche : Christian Bonnefoi, *Sans titre*, 1978, Série *Japapa*, tarlatane sur châssis métallique, 200 x 130 cm. Collection particulière.



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT



Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art (1974-1981)*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1997, p. 158-159.
Christian Bonnefoi, *L'apparition du visible*, dir. Agnès de la Beaumelle, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, octobre 2008-janvier 2009, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2008.
Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art (1974-1981)*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1997.



proche d'eux, avec Hantaï et Parmentier¹⁴. Peu avant sa disparition, Simon Hantaï allait nous faire ce présent rare, nous offrir une collaboration avec Jean-Luc Nancy dans le volume 20 de 2004. Ce volume allait ainsi réunir deux démarches extrêmes, celles d'Hantaï et de Michel Parmentier, démarches qui pourraient, selon nous, valoir manifeste, deux démarches du retrait, deux exigences absolues, deux refus de toute compromission, exigences absolues au point d'avoir choisi, pour poursuivre la peinture, à un moment où le marché rendait à leurs yeux toute poursuite de l'art impossible, d'arrêter la peinture. Ce geste d'arrêt fait ainsi partie de leur œuvre. Est-il nécessaire de dire, qu'aujourd'hui, l'importance des œuvres d'Hantaï et de Parmentier est de plus en plus reconnue dans un très large public.

14 Volume 4 – 1988, p. 168-181 et volume 14 – 1998, avec un texte de Luc Richir, "La traversée du plan", p. 102-113. Guy Massaux a en outre conçu, en 2014, l'exposition rétrospective de Michel Parmentier à la Villa Tamaris et, à sa suite, le catalogue publié en 2016 aux éditions Loevenbruck à Paris.

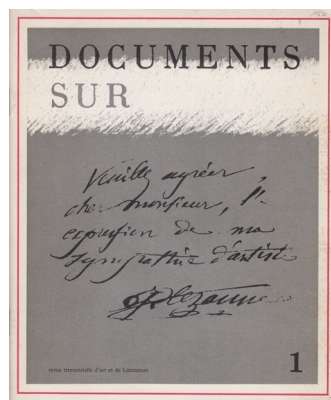
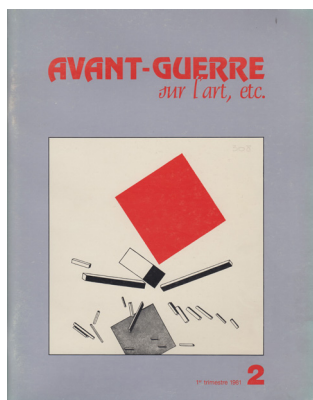
20 – 2003/2004, "Ouvrir le support", reproduction d'une œuvre de Michel Parmentier, p. 79.

Les problématiques de recherche des volumes se succèdent, les champs de recherche des différents auteurs se croisent. Se pose la question de l'existence d'une interrogation propre à la revue elle-même. Est-ce un hasard de retrouver ces deux axes de préoccupation au fil des dossiers de la revue : le sujet pour ce qui concerne les approches de la psychanalyse, le support pour les approches d'esthétique ? Chacun aura reconnu le point commun : l'υποκείμενον, support, sujet, substrat. C'est donc bien le questionnement du dessous, de l'origine, sa remise en question comme sujet ou comme support, comme subjectile de l'œuvre qui constitue le lieu de croisement de ces questionnements.

Outre la disparition de la revue *Macula*, notons, en ces moments qui précèdent notre création, la naissance d'autres revues, relativement éphémères et plus modestes, mais dont l'existence prouve que la réflexion collective est comme une nécessité au cours de ces années. Il s'agit de la création à l'été 1976 de *NDLR*, sous-titre "Écriture/Peinture", quatre volumes parus jusqu'en 1980, de *Avant-Guerre sur l'art, etc.*, trois volumes publiés de 1980 à 1985 et de *Documents sur*, le volume 2/3 est daté d'octobre 1978 (le volume 1 est non daté), avec, parmi d'autres membres du comité de rédaction, les artistes, Jean-Yves Langlois, Pierre Nivollet et Christian Sorg.

On peut par exemple se poser la question, en relation avec le rôle des artistes dans les projets de recherche, de ce qu'il en serait d'un savoir de la création détenu, évidemment pas exclusivement, par les praticiens. Y aurait-il un privilège attaché au fait de savoir quelque chose de "comment cela se passe pendant que l'on crée" ? L'on peut évidemment avancer, au nom de l'objectivité scientifique, qu'étant impliqués dans l'acte, les artistes sont très mal placés pour avoir une vue objective de ce qui leur arrive. Pourtant, dans cette question de la recherche en art, quelque chose pourrait se jouer là, en lien avec ce savoir de la création.

En plus des proximités avec Éliane Escoubas, Christian Bonnefoi et bien d'autres, nous pouvons encore évoquer ici l'importance de notre rencontre



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT

NDLR, vol. 2, Paris, automne 1976.
Avant-Guerre sur l'art, etc., vol. 2, Saint-Etienne,
1er trimestre 1981.
Documents sur, vol. 1, Paris, non daté (comporte
un texte de Philippe Sollers daté de mai 1978. Le
volume 2/3 est daté lui d'octobre 1978).

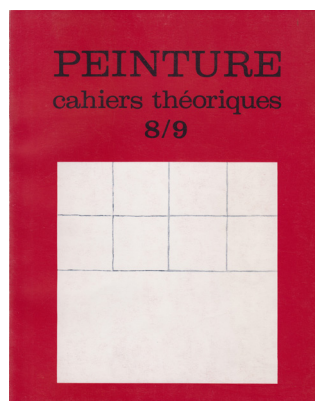
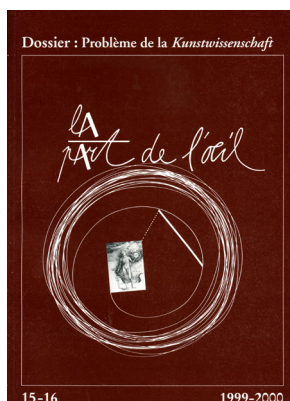
plus récente, au regard de l'histoire de la revue, avec Michel Guérin, avec la générosité de l'homme, avec la générosité de sa pensée. C'est lui qui nous a présenté à Jean Arnaud et Pierre Baumann. Nous lui devons donc d'être associés à ce volume. Michel Guérin nous a également fait l'honneur et le plaisir de publier dans nos collections, en 2008, son ouvrage *L'espace plastique*. La réflexion qu'il mène depuis plusieurs décennies sur le concept de "Figure" est venue croiser de façon particulièrement heureuse nos propres préoccupations. Voici quelques citations par trop fragmentées de son article paru dans le volume vol. 24 - 2009, "Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance" :

« Je soutiens la thèse que la danse, quoiqu'à bien des égards organique, relève d'une éminente *articulation* [...] la danse dit l'essentiel, le passage [...] visible ontologie sur pieds [...] Danser veut dire différer [...] le propre de la Figure – sa vertu – c'est de différer [...] les figures de la danse [...] tendent une sorte de miroir à la Figure. La danse figure la Figure. Le *tour* qui est l'essence de la Figure, le gage de sa véracité, l'esprit de la différence incarné, fait qu'il *revient* à la danse, apothéose du corps, de *réfléchir* la Figure en tant qu'instrument du penseur et du poète (ou de l'artiste)¹⁵ ».

Que *le propre de la Figure soit de différer*, que le langage de l'art soit indirect pour reprendre une formulation de Merleau-Ponty, c'est sans doute ce qu'une partie de la sémiotique aujourd'hui voudrait ignorer alors que c'est sans doute bien de là qu'il faut partir lorsqu'on veut rendre compte de l'œuvre d'art.

Relevons rapidement notre volume 15/16 publié en 1999, consacré à la *Kunstwissenschaft*, dirigé par Holger Schmid, traduit de l'allemand pour la plus grande partie. Il a été reçu dans la presse comme traitant de ce que l'on connaissait déjà en France, le débat entre formalisme et iconologie, entre Wölfflin et Panofsky. Nous nous sommes demandé ce que les auteurs des

15 Michel Guérin, "D'un danser de l'art", *La Part de l'Œil* vol. 24 - 2009, p. 201-207.



15/16 – 1999/2000.
17/18 – 2001/2002.
Peinture, Cahiers théoriques 8/9, Paris, février 1974.

comptes rendus (même celui de la très sérieuse revue *Critique*¹⁶) avaient lu, mais assurément pas ce volume qui venait démontrer, ce dont peu de gens se doutent en France, que la *Kunstwissenschaft* (la science de l'art) en Allemagne, à la fin du XIX^e siècle, ne se constitue pas sous l'effet de la découverte des avancées de l'art moderne et de l'impressionnisme, mais à partir d'un renouvellement de l'étude de la statuaire de l'Antiquité. Nombre d'auteurs allemands jamais encore traduits en français sont à découvrir dans ce volume.

Signalons également encore le volume 17/18 – 2001/2002 intitulé “Peinture pratique théorique” – clin d’œil à la revue *Peinture, cahiers théoriques* qui a existé de 1971 à 1985 sous la direction de Louis Cane, Daniel Dezeuze et Marcelin Pleynet – volume qui a été rassemblé par nos collègues de l’Ohio State University à Colombus : Stephen Melville, Philippe Armstrong et Laura Lisbon. C’est la même année, 2001, que ceux-ci montent au Wexner Center l’exposition “As Painting: Division and Displacement” et éditent son catalogue publié par les MIT Press. Les deux volumes ont un caractère symétrique, les œuvres françaises et la pensée qui les accompagne étant montrées dans des conditions exceptionnelles et encore inédites aux États-Unis et les historiens de l’art américains, imprégnés de la pensée de l’art française et européenne, d’une génération en partie encore peu connue en France, étant traduits dans notre revue.

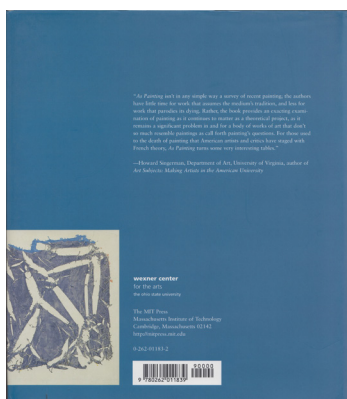
On retrouve Michel Parmentier et Simon Hantaï en couverture du catalogue. Des échanges, des connivences de pensée, des affinités quant aux questions esthétiques soulevées par les œuvres de certains artistes ont permis ces collaborations et font que de multiples échanges se poursuivent encore toujours aujourd’hui.

Certains textes ont eu des destinées fécondes au sein même de la revue. Un exemple en est ce qui a pu circuler du texte de André du Bouchet “Matière de

- 16 *Critique* n° 649-650, juin-juillet 2001, Jacques-Olivier Bégot, “L’œuvre d’art à l’époque de sa connaissance scientifique”, p. 495-506



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT



Philippe Armstrong, Laura Lisbon and Stephen Melville, *As Painting: Division and Displacement*, Cambridge, MIT Press, 2001.

l'interlocuteur", dans le volume 3, à celui de Pierre Fédida "Le souffle indistinct de l'image" dans le volume 9 et récemment au texte de Didier Vaudène, "Feuillets d'abîme I", dans notre dernier volume¹⁷. Il y a ainsi des liens entre les textes d'un même volume, mais également des récits qui se tissent d'un volume à l'autre, des filiations ou des accointances qui s'établissent entre les réflexions de différents auteurs. Ainsi, un texte, passant d'un auteur à un autre, prend un autre éclairage, révèle certaines de ses potentialités inaperçues.

"L'hypothèse du sujet", titre de cette présentation, signifiait qu'à rater le sujet peintre ou le sujet spectateur dans l'analyse d'une œuvre d'art, l'on passe sans doute à côté de l'essentiel. Cette question de la place du peintre dans le tableau, Louis Marin par exemple l'a également abordée dans le volume 5 dans sa contribution intitulée "C'est moi que je peins" titre où l'on reconnaît l'"Avis au lecteur" des *Essais* de Montaigne. Concernant cette question du sujet, René Lew, dans son texte "Plus-value et plus-de-jour" du vol. 9 – 1993, "Arts plastiques et psychanalyse II" écrit :

« le marché est tout le temps là, on est dans une foire de la valeur, où tout vaut en terme d'objet marchand. Or, il va de soi que l'on ne vit pas de ça, subjectivement. L'existence subjective n'est pas quelque chose qui s'inscrit exactement dans le marché, dans le champ du marché [...] Donc, toute question de valeur, artistique ou autre, se présentera en termes de marché ; en face de quoi, il y a de la défense de la part du sujet. Et [...] je dirais [...] que l'art vient faire valoir une résistance du sujet à l'égard de l'introduction de la valeur, c'est-à-dire de la jouissance, dans le marché. L'art est résistance du sujet. [...] Une manière de le dire, c'est que le sujet ne s'appartient pas ; c'est-à-dire que le monde scientifique, mathématique en particulier, n'accepte que des éléments qui s'appartiennent à eux-mêmes. Les paradoxes en sont évacués, et l'art va s'occuper des paradoxes [...] il s'agit d'asseoir le fait que le sujet ne s'appartienne pas. [...] On n'est jamais le même sujet, on n'est jamais identique à soi-même¹⁸ ».

Voilà donc pour cette "hypothèse du sujet" ou cette "part du sujet". René Lew, lui non plus, ne met pas l'initiative du côté du sujet ; il n'écrit pas « le sujet vient faire valoir une résistance de l'art à l'égard de l'introduction de la valeur, [...] Le sujet fait résistance par son art » mais : « l'art vient faire valoir une résistance du sujet à l'égard de l'introduction de la valeur, [...] L'art est résistance du sujet ». L'un des traits du sujet est la relation avec la résistance. Disons encore que, si l'art est considéré comme étant lui-même objet de la recherche, l'on ne peut en rester avec la création d'un côté et de l'autre la recherche. S'il y a à s'arrêter à la singularité de l'œuvre, il y a également à reconnaître la théorie elle-même comme création.

17 Didier Vaudène, "Feuillets d'abîme I", *La Part de l'Œil*, vol. 32 – 2018/2019, "L'œuvre d'art entre structure et histoire", p. 51-67.

18 René Lew, "Plus-value et plus-de-jour", *La Part de l'Œil*, vol. 9 – 1993, Dossier "Arts plastiques et psychanalyse II", p. 115-117.

Il ne faut pas penser que *La Part de l'Œil* ait été un projet concerté. Le départ était sans ambition aucune et, avec Luc Richir aux commandes, nous avons souvent eu l'impression d'orientations, de décisions prises selon des logiques de « kamikazes ».

Dans sa contribution consacrée aux relations du structuralisme à Mai 68, dans le volume 32 de *La Part de l'Œil*, Patrice Maniglier parle « d'un groupe d'étudiants incontrôlables [...] faisant preuve, à chaque étape du processus, de la plus grande irresponsabilité possible¹⁹ ». Avouons que nous pourrions assez bien nous reconnaître dans cette description. Que l'on n'aille pas comprendre qu'il s'agit d'un exemple à suivre. C'est simplement un fait pour ce qui concerne notre aventure. Nous avons souvent fait ce qu'il ne faut absolument pas faire lorsqu'on cherche à réussir. Il y a toujours eu un aspect très anachronique à nos décisions, à nos engagements. À la page suivante de cet article, toujours concernant Mai 68, Patrice Maniglier souligne le refus, chez les principaux protagonistes, « de définir à l'avance les sens de l'action ». Cela donne malgré tout à réfléchir sur ce qui nous est imposé dans les protocoles de recherche, par exemple lors de la présentation des projets. Ne s'agit-il pas en effet toujours de les « définir à l'avance ». Tout le monde s'accorde évidemment sur le fait que le champ de départ laisse ouverte la possibilité de l'inattendu, de la découverte, de l'incertitude. Mais, une fois le projet défini, jusqu'où sa formalisation ne vient-elle pas limiter les possibilités de l'invention ? Un projet de recherche qui mettrait prioritairement en avant la force de l'invention aurait-il quelque chance d'être retenu par les instances subsidiaires ?

Citons encore ces quelques lignes de Dionys Mascolo dans l'un des textes programmatiques de la dite "Revue Internationale" qu'il projetait avec Maurice Blanchot et qui, hélas, ne vit jamais le jour, si ce n'est sous forme d'une première esquisse en version italienne. Ces lignes pourraient nous dire quelque chose de la logique collective à l'œuvre dans la recherche en art :

« Cela ne signifie pas que nous cherchions une pensée qui serait commune à tous les participants. Cela signifie que, par la mise en commun de ses efforts, de ses questions, de ses ressources, par le dépassement intérieur de ses pensées propres, chacun soit conduit, du fait que la revue existe, un peu au-delà ou un peu en dehors du chemin qu'il aurait suivi étant seul, et devienne ainsi responsable d'affirmations dont il n'est pas l'unique auteur, d'une recherche qui n'est plus seulement la sienne²⁰ ».

¹⁹ Patrice Maniglier, "Mai 68 en théorie (et en pratique)", *La Part de l'Œil*, vol. 32, 2018-2019, p. 211-227.

²⁰ Dionys Mascolo, *Lignes*, n° 11, septembre 1990, "Le dossier de "La Revue Internationale", 1960-1964", p. 200. Signalons également l'étude de Céline Letawe et François Provenzano, "La revue comme échec", *Cahiers du GRM* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 16 décembre 2017, consulté le 10 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/grm/968> ; DOI : 10.4000/grm.968

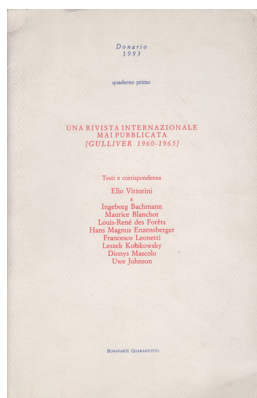
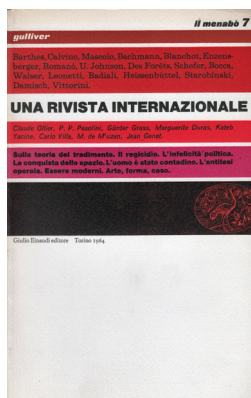
Daniel Dobbels, dans l'introduction au volume qui rassemble ces textes programmatiques, commente ce passage en écrivant :

« Communisme de pensée, donc, en un sens qu'il nous faut, aujourd'hui plus que jamais, penser à notre tour pour qu'en deçà de son échec, une possibilité se fasse encore jour d'une critique *totale* et *indirecte* du "Cours des choses" tel qu'il se donne politiquement, littérairement, philosophiquement et socialement ces toutes dernières années²¹. »

Pour revenir à l'objet de cette invitation : la recherche en art et ses voisinages avec son enseignement, nous remarquons encore que si la pratique de la recherche est aujourd'hui devenue une sorte d'imposition de l'enseignement supérieur, produisant ici ou là quelques discussions ou dissensions, il est bon de se souvenir que lorsque *La Part de l'Œil* a été créée, l'introduction de l'enseignement de la théorie au sein des écoles d'art avait déjà suscité pareilles discussions et dissensions à l'époque. Cette imposition de la pratique de la recherche repose sur une conception du rapport entre société et savoir qui affirme que « pour demeurer humaines et vivables, les sociétés émergentes [...] devront être des sociétés du savoir partagé²² ». En ce sens, le savoir est produit. Étant nécessaire à tous, il a une valeur pour la collectivité et doit être partagé. Par ailleurs, il n'est jamais neutre et a donc à questionner sa situation. Or, l'art aussi produit du savoir. Le sous-entendu est « comme la science », ou plutôt, à l'instar de la science, mais d'une manière différente, l'art produit du savoir. Le savoir est un ensemble de connaissances ou d'aptitudes reproductibles, acquises par l'étude ou l'expérience. Cette notion de reproductibilité est quelque peu problématique pour l'art, même si, depuis près d'un siècle, nous vivons "à l'époque de la reproductibilité technique" de l'œuvre d'art. Cette

21 Daniel Dobbels, "Présentation", *Lignes*, n° 11, *op. cit.*, p. 11.

22 Koichiro Matsuura, Directeur général de l'UNESCO, rapport mondial de l'UNESCO, 2005, *Vers les sociétés du savoir*.



Il Menabò di letteratura, n° 7 (comprentant la version italienne d'un premier volume de *Gulliver. Una rivista internazionale*, élaboré avec Dionys Mascolo), 1964, dir. Francesco Leonetti. *Una rivista internazionale mai pubblicata*, Milan, Bonaparte Quarantotto, 1993, dir. Anna Panicali. La revue *Lignes*, n° 11, septembre 1990, comprenant "Le dossier de *La Revue Internationale*, 1960-1964".

reproductibilité est ce qui permet d'en faire un savoir partagé par tous. C'est parce que d'autres, que ceux ou celles qui l'ont émis, peuvent le reproduire, qu'ils peuvent s'en emparer et en faire donc un savoir partagé.

Par ailleurs, depuis le coup de *Fountain* de Duchamp, quelque chose est apparu dans le champ de l'art. Ce que l'artiste produit n'est pas nécessairement orienté vers la fabrication d'un objet de perception. Ce n'est pas un hasard si l'objet initial, l'urinoir, a été perdu. C'est qu'il n'avait pas d'importance. Par contre, le récit et l'analyse de l'événement ainsi que la photo qui en témoigne n'ont cessé de circuler et de s'enrichir, exactement comme une découverte. Depuis ce coup, certaines œuvres sont plus orientées vers la production d'un savoir que d'un objet de perception.

Depuis le *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon, il semble évident que c'est l'expérience qui enrichit le savoir. L'expérience que conduisent les scientifiques enrichit le savoir de tous. Le passage de l'expérience particulière au savoir collectif, partagé, repose sur la reproductibilité de cette expérience.

Avec Duchamp, l'expérience proposée s'inscrit *immédiatement et nécessairement* dans une dimension collective – celle de la réception. L'artiste n'est pas ici celui qui expérimente, puis qui partage le résultat de son expérience avec une collectivité, bien que ce modèle existe également, mais celui qui construit et propose une expérimentation pour une collectivité. Ce déplacement de la dimension collective – du savoir à l'expérience – permet d'éviter la nécessité de la reproduction tout en atteignant le but de cette reproductibilité : le passage du résultat d'une expérience à un savoir partagé.

expérience particulière → savoir particulier → reproductibilité → savoir collectif
position singulière → expérience collective → savoir partagé

Mais ce léger décalage permet également le glissement d'un savoir abstrait, universel, valable partout, à une expérience et un savoir situés, différents en fonction de chaque lieu de rencontre. Si l'un est séparé des conditions de son émergence, l'autre y est attaché. Le contexte façonne le savoir : la situation, le lieu où il s'émet, le lieu qui le recueille.

La revue est un recueil de textes qui paraît périodiquement. Elle est le lieu d'un rassemblement et d'un agencement. Indépendamment des rencontres réelles mais non obligées, ou des amitiés qui arrivent comme un supplément heureux, la revue est d'abord un espace où des textes se rencontrent. Les textes sont eux-mêmes, souvent, un espace où se croisent des œuvres et les élaborations conceptuelles qui nous les font voir d'une certaine manière, d'une autre manière. Mais il n'est jamais nécessaire de se mettre d'accord entre auteurs. Il n'y pas de nécessité de consensus, ni de parler d'une même voix²³. Il y a un enjeu à faire en sorte que ces rassemblements de diversités produisent autre chose que du consensus : des confrontations, des oppositions, des nécessités de se

23 Ainsi, le présent texte, résultat du collage de quatre interventions lors du colloque à Bordeaux, n'est pas exempt de contradictions.

Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*. Centre Pompidou, 1929. M.C.C.D.R.

positionner, de prendre parti ou de s'en départir et d'accueillir une diversité qui fait communauté.

Espace de rassemblement de diversités organisées, cerné du liminaire qui suit la table des matières et du sommaire des numéros précédents qui inscrivent chaque revue dans l'histoire de ses éditions, la revue est à la fois *comme le lieu du montage* – elle peut se voir comme un film, cerné de son générique de début et de fin – et *comme le lieu de l'exposition* qui assemble la diversité des œuvres plastiques dans l'espace muséal.

Il est bien possible que notre volume sur le cinéma se soit pensé à partir de cette réflexion concernant la revue. Mais il est également possible que cette réflexion soit apparue à la suite de la réalisation du volume. Et l'histoire aurait alors été racontée dans le désordre.

Il s'agissait d'interroger le rapport entre cinéma et arts plastiques. Mais dans ce qui nous est parvenu, la première piste proposée a pris le pas sur la seconde :

« L'œuvre en mouvement exposée dans un contexte d'arts plastiques (et ce, même s'il s'agit d'une œuvre de cinéma) semble bien modifier quelque chose de notre perception [tant] d'une continuité temporelle (cinématographique mais aussi simplement vécue) [...] [que de son rapport à la spatialité et à son contexte]. Comparaison, coexistence, reconfiguration continue des récits, action du corps du spectateur, de ses déplacements sur la réception, temps qui se construit autant qu'il se subit sont sans doute à interroger dans le cadre de cette prolifération du cinéma ou des images mouvement dans le champ des arts plastiques²⁴. »

L'écart entre le film projeté en salle de cinéma et le film projeté dans un espace muséal est semblable à l'écart entre un savoir abstrait et coupé du terrain qui l'a vu naître et un savoir ancré dans son contexte d'émission. Il en va ainsi, par exemple, du cinéma documentaire – tentant de rendre compte d'une réalité précise, ancrée dans un lieu singulier qui est saisi par la prise de vue –, en regard de la neutralisation totale du lieu de la projection en une salle aménagée pour s'abstraire lorsque les lumières s'éteignent. Comme si le film tourné dans ce lieu précis du monde pouvait être projeté dans n'importe quel autre endroit du monde sans en être affecté (à l'exception de la réception par un public qui peut être culturellement situé). Cet écart, toujours à expérimenter – comment un film documentaire peut-il être affecté par les singularités du lieu de projection et sa mise en espace –, est à penser comme la revue elle-même. Les questions soulevées par ce rapport à l'espace nous ramènent à l'objet revue. On en parle aussi comme d'un espace éditorial. Cette appellation a l'avantage de faire entendre ses qualités plastiques. Surtout, elle laisse entendre que les artistes peuvent s'en saisir comme ils se saisissent d'autres espaces.

24 Extrait de l'argument adressé aux auteurs du volume 30 de *La Part de l'Œil*, "Arts plastiques/cinéma".

14. Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1974.

La pensée de Benjamin, souvent décrite comme obscure parce qu'écrit très systématiquement : il procède par mise en rapport de rapports. Une des



lu "réel" (Kracauer) objectivant.

res d'intérieur avant t raphique. Que se pa ne réception, pour pas consciente et f

La revue accueille depuis longtemps, à côté des travaux de théoriciens, des travaux d'artistes qui pratiquent aussi la théorie. Ces théorisations concernent des objets artistiques. Mais il y a encore un domaine qu'il semble nécessaire d'explorer plus avant et qui pourrait cohabiter dans la revue : celui des artistes qui proposent un travail qui n'est pas orienté vers la mise au point d'un objet de perception mais dont le travail produit plutôt un savoir qui demande à être partagé. Offrir un espace éditorial à ces artistes, afin qu'ils y proposent une mise en forme éditoriale de leurs recherches, tel serait un des enjeux ou une des nécessités qui nous importent à l'avenir.

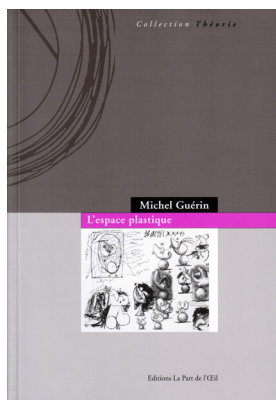
*

« C'est un privilège, écrit Michel Guérin, pour moi de siéger à la table réservée à *La Part de l'Œil* auprès de Lucien Massaert, Dirk Dehouck et Bruno Goosse, membres piliers du comité de rédaction de la revue qui, chaque jour, la font vivre. Je dois cet avantage à la fois à l'amitié de nos hôtes bordelais, Pierre Baumann en premier lieu, et à la volonté de mes amis bruxellois de me compter parmi eux. Je ne dirai jamais suffisamment combien ce « rattachement » me remplit de fierté : à l'Assemblée, on dirait que je suis *apparenté*. En disant comment je le suis devenu, il me semble que je contribuerai pour une modeste part à cette description de l'intérieur de *La Part de l'Œil* que viennent de brosser mes amis. Car il ne s'agit pas en effet d'anecdote personnelle, ne prenant valeur qu'aux yeux de quelques individus ; il y va du sens de cette *aventure* héritée que Dirk a évoquée, préférant ce mot à celui de programme. Celui-ci a quelque chose de contraint et de démonstratif ; il lui faut à chaque pas justifier qu'il réalise bien ce qu'il a d'abord indiqué qu'il ferait.

Certes, Lucien Massaert, Dirk Dehouck et Bruno Goosse ont nettement cerné l'orientation de départ de la revue en marquant que l'art n'y est pas l'objet-prétexte *sur* lequel s'empilent des discours plus ou moins extérieurs, mais au contraire le motif et la fin qui les fondent et les justifient. Il y a là beaucoup plus



DIRK DEHOUCK
BRUNO GOOSSE
MICHEL GUÉRIN
LUCIEN MASSAERT



30 - 2016/2017.
Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, *La Part de l'Œil*, 2008.

qu'une nuance, car l'art avec tout ce qui l'entoure étroitement (appelons cela l'esthétique, de la création comme de la réception) est au cœur du projet. Mais l'on vient de souligner tout autant la dimension vivante de celui-ci en montrant comment, dans une durée concrète, il n'avait cessé de se transformer en lui-même, de s'infléchir dans la fidélité à soi, révélant sa *plasticité* essentielle en assimilant toutes sortes d'apports nourriciers : des savoirs d'époque pertinents (la phénoménologie, l'histoire de l'art, la psychanalyse) convoqués non en mode « vulgarisation », mais tout à l'inverse en témoignage éclairant quand ces disciplines travaillent à leur acmé ; des occasions, des événements significatifs, des rencontres individuelles – tout cela qui est par nature imprévu et qui construit avec l'aide de la persévérance nos travaux et nos jours.

Je remercie Lucien Massaert, de me compter parmi les compagnons de route de *La Part de l'Œil* : en réalité la chance a fait que j'ai croisé l'un et l'autre il y a une dizaine d'années. J'appartiens au comité de lecture et, désormais sous la houlette de Dirk Dehouck, j'entends bien poursuivre, avec d'autres, cette activité d'expertise des textes avant publication, garantie sans laquelle une revue digne de ce nom ne saurait maintenir son niveau et sa réputation. Les éditions ont publié en 2008 mon livre *L'Espace plastique*, dont la réalisation graphique a bénéficié de tous les soins. J'ai publié plusieurs articles dans la revue et ma position – de libre attachement, d'implication sincère – est celle du témoin : *testis* pour *ter-stis*, celui qui se tient en tiers, assez « dedans » pour prendre part, suffisamment à côté pour échapper au parti pris. Plus généralement, il me semble que c'est cela qui constitue la fonction irremplaçable d'une revue : être un carrefour, une plate-forme, un point de rencontre, bref un lieu d'échanges renouvelés, un creuset et une matrice. Ceux qui sont, par une sorte de « hasard objectif » aurait peut-être dit André Breton, voués à croiser et comparer (confronter parfois) leurs idées et leurs travaux en cours, ne peuvent que s'enrichir mutuellement en habitant ensemble cette maison où les portes communiquent qu'est une revue. Je n'en veux pour preuve, pour ce qui me concerne que l'accueil chaleureux que le comité de rédaction a réservé à mes travaux sur le geste et la Figure (notions déjà au cœur de *La Part de l'Œil* dès le départ). Nous en avons tant discuté, ouvert tant de pistes, nous retrouvant par des livres, des auteurs, que nous voici réfléchissant à un prochain dossier qui placera en son centre l'œuvre d'André Leroi-Gourhan, anthropologue, préhistorien, esthéticien et abordera un faisceau de questions touchant aux gestes, aux figures, aux rythmes et aux intensités considérés dans leur fondamentale interaction.

Qu'il me soit permis, en terminant, de rendre hommage à mon ami Lucien Massaert, médiateur et passeur comme on en connaît peu. Il n'a pas voué en vain trente ans de sa vie à faire naître et développer *La Part de l'Œil*, son œuvre durable. Ce que cette aventure enseigne, c'est qu'au-delà des savoirs et de leur nécessaire rigueur, il y a une vertu plus grande encore : elle se nomme *écriture* et c'est, entre autres choses, une des formes, peut-être la plus haute, de l'éthique. C'est par elle que je m'attache à *La Part de l'Œil*. »

Lucien Massaert a étudié le dessin et la peinture murale à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il a été titulaire de l'atelier de dessin dans le même Etablissement jusqu'en 2015. Il est cofondateur avec Luc Richir de la revue *La Part de l'Œil*.

Bruno Goosse : artiste enseignant à l'ArBA-ESA. A co-dirigé avec Jean Arnaud l'ouvrage *Documents, fiction et droit en art contemporain* paru aux Presses Universitaires de Provence/ArBA-ESA en 2015.

Dirk Dehouck : plasticien et philosophe de formation. Enseigne à l'ArBa-ESA et à l'école supérieure des Arts de Mons. Il est également assistant à l'Université Libre de Bruxelles où il poursuit des recherches en esthétique et philosophie. Il est le fondateur de l'OPEMAP : Observatoire des pratiques de l'enseignement et de la médiation des arts plastiques et l'éditeur de la revue *Art, Enseignement et Médiation*.

Michel Guérin : auteur de quelque trente ouvrages, littéraires, critiques et philosophiques. Agrégé de philosophie (1970), diplomate en poste en Allemagne, en Autriche, puis en Grèce (1982-1993), il est professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il a notamment publié : *La politique de Stendhal*, P.U.F., 1982 ; *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Actes Sud, 1986 ; *Nietzsche, Socrate héroïque*, Grasset, 1975 ; *Nihilisme et modernité*, Jacqueline Chambon, 2003.

