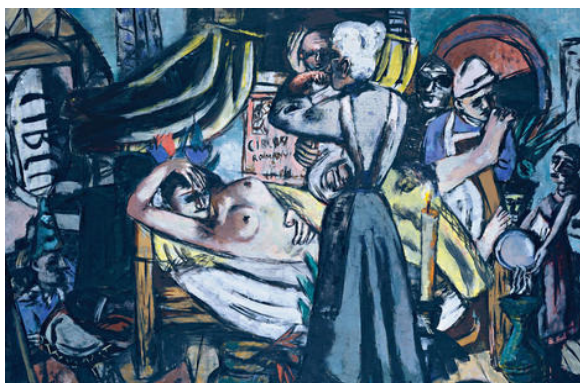


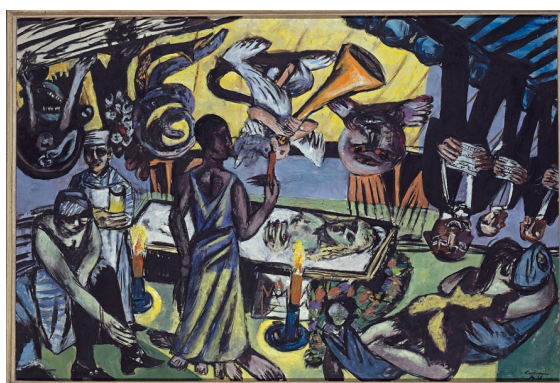
La figuration et le rêve

Spatialité et temporalité dans un tableau de Max Beckman

A paraître dans les actes du colloque *Aux marges du figuratif* (Paris 8- Université de Sienne)



Max Beckman, *Geburt*, 1937



Max Beckman, *Tod*, 1938

Modalité d'organisation discursive fondée sur une correspondance entre des catégories des plans de l'expression et du contenu, le système semi-symbolique établit une alternative systématique entre deux versions de la signification. Dans la peinture de Max Beckman, cette correspondance s'impose comme une structure liminaire qui, à partir de la binarité des discours mythiques¹, organise la textualité entre tragédie et comédie. Cependant, cette polarité se voit également mise en cause par un enrichissement systématique du paradigme, le mélange des traits sémantiques préalablement discrétisés déployant un « *Théâtre du monde en constante mutation* »². Le discours mythique mis en crise, l'observateur se trouve convié à une quête figurative pour agencer les valeurs et retrouver les méthodes de la signification dispersées.

Dans cette étude consacrée à une œuvre majeure de Beckman, *Tod*³, on mettra à jour à la fois l'axiologie fondatrice et l'enrichissement du paradigme qui « fait déborder » le semi-symbolisme en même temps qu'il renforce sa légitimité structurale. Plus précisément, l'analyse s'efforce de décrire les dimensions topologique, éidétique et chromatique avant de montrer comment cet agencement syntaxique construit l'effet de sens temporel. Elle montrera ainsi que le « débordement » sémantique qui manifeste l'irruption du rêve dans la textualité

¹ Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique*, Hadès-Benjamins, 1985. Floch se réfère à *Mythologiques IV* de Claude Lévi-Strauss.

² Max Beckman, « Sur ma peinture », catalogue *Max Beckman, un peintre dans l'histoire*, Musée d'art moderne, centre Georges Pompidou, 2003, p. 379.

³ *Tod*, 1938, huile sur toile, 121 X 176, 5 cm. Galerie nationale, Berlin.

organise une stratégie de renouvellement de la figuration qui transforme la quête figurative de l'observateur en une expérience temporelle précisément aspectualisée. Ainsi le schéma semi-symbolique initial déploie-t-il dans l'espace une structure diagrammatique.

Topologie, éidétique et chromatisme

Nul besoin d'être un grand expert pour reconnaître au premier regard un tableau de Max Beckman. Si la manière de l'artiste a considérablement évolué entre les premiers autoportraits de 1919 et l'ultime exposition de 1950 dans le pavillon allemand de la XXV^e Biennale de Venise, elle reste marquée par une organisation spatiale déterminée par le contraste vectoriel, le renversement des figures humaines, l'utilisation du noir, notamment pour des cernes caractéristiques, et plus largement l'association du tragique et du comique qui revisite l'insoutenable morbidité des scènes par la conversion sémantique du grotesque. *Tod*, qui compte parmi ses œuvres les plus célèbres, réunit toutes ces caractéristiques et permet de comprendre comment l'organisation spatiale régit l'interprétation.

Au demeurant, l'analyse du panneau devrait être menée en vis-à-vis de son pendant, *Geburt* (naissance)⁴, un panneau de dimensions identiques réalisé l'année précédente qui lui sert de pendant au musée de Berlin. L'effet de symétrie sémantique qui oppose la naissance et la mort se répercute spatialement dans la disposition de la scène centrale constituée par un corps féminin étendu, soit sur un lit pour la scène d'accouchement, soit dans un cercueil pour la scène funèbre. Chacun des deux corps allongés est disposé à l'arrière-plan d'un personnage debout, que nous appellerons «le veilleur» tourné de trois-quarts vers le visage de la femme couchée, vers la gauche pour *Naissance* et vers la droite pour *Mort*. Aux quatre personnages placés au pied du lit de l'accouchée, à différentes hauteurs, celui du centre étant vêtu de bleu et de blanc comme un infirmier ou un médecin, répondent de même les deux «soignants» qui, du fait de l'inversion, se retrouvent à gauche du tableau de la scène mortuaire, au pied de la défunte. Cette symétrie, de même que la forme d'une croix constituée par l'horizontalité et la verticalité des deux corps de la scène centrale étant aperçus, la comparaison perd à vrai dire son intérêt car *Tod* s'émancipe en un système autonome et revendique, à l'intérieur de cette sorte de diptyque désynchronisé, une complexification qui se vérifiera pour chaque point de l'analyse. On se concentrera donc sur le tableau *Tod* pour observer cet «emballement» figuratif et sémantique singulier et remettre en perspective *in fine* les deux panneaux dissociés.

⁴ *Geburt*, 1937, Huile sur toile, 121 X 176, 5 cm, National galerie, Berlin.

Très simplement, l'homologation entre la catégorie spatiale /vertical vs horizontal/ et le contenu /vie vs mort/ permet de constituer un système semi-symbolique, cependant cette première correspondance semble dès l'abord réductrice car l'orientation verticale commande ici deux directions, la tête des actants étant dirigée vers le haut ou vers le bas. Plus précisément une relation de symétrie associe les trois personnages situés dans le quart gauche en bas du tableau (le veilleur et les soignants) présentés la tête en haut alors que les trois personnages du coin opposé, en haut à droite, ont la tête en bas. La catégorie que forment la *verticalité ascendante* et *descendante* génère en outre un troisième terme, le couple enlacé en diagonale en bas à droite auquel répond, sur le même principe de symétrie, deux figures disposées dans le coin opposé, qui exemplifient une forme de médiation alternative, un actant manifestant cette direction descendante mais se présentant cul par-dessus tête. Nous reviendrons sur ces intrigantes figures.

Les axes verticaux opposés tendent à scinder le tableau en deux bandes horizontales délimitées par un fond bleu (en haut) et fond vert (en bas), toutes deux s'opposant sous un rapport *cernant/cerné* vis-à-vis des plages jaunes. Légitimées par la figure des cierges, ces plages intercalaires constituent une scène centrale en haut et deux cercles jaunes en bas mais projettent également des éclats jaunes sur le dos de la femme enlacée à droite et sur l'objet placé dans la main du soignant. Ainsi le jaune vient-il corroborer le sémantisme de la bougie puisqu'il apporte de la lumière et de la chaleur en structurant le tableau par une opposition chaud/froid. Le jaune faisant contraste avec le bleu, il permet de marquer le centre, son intensité corroborant le privilège spatial du centre dans la perception. Or jaune et bleu ne sont pas des complémentaires –la couleur complémentaire du bleu est l'orange, réparti du reste sous forme de petites plages- mais des *contraires* car ils sont les couleurs les plus proches du noir⁵ et du blanc et recourent l'opposition clair/sombre. La différence tonale s'associant aux propriétés des couleurs décrites par la perspective aérienne, elle permet d'organiser une profondeur fragmentée constituée de plans distincts. En suggérant un recouvrement du bleu dans la partie basse, le jaune introduit en outre une couleur secondaire, le vert⁶. Il s'étend dans la partie basse en ménageant un contraste clair/sombre et en prolongeant l'isotopie morbide sur le corps de la morte dont le buste et les mains émergent d'une plage blanche vaporeuse. En traçant une large plage autour du cercueil horizontal, la scène verte corrobore le semi-symbolisme morbide.

⁵ Le bleu contient toujours du noir observe Goethe, *Traité des couleurs*, traduction française, Editions Triades, 1993.

⁶ Bleu, jaune, orange, vert, rouge pour la couronne de fleurs, le tableau réunit toute la gamme chromatique et s'égale dans le gris, cette « addition grise » attestant de l'harmonie de cette composition chromatique.

Si l'organisation chromatique tend à souligner l'organisation binaire de l'espace, en distinguant une plage bleue et une plage verte, le jaune instaure une organisation centre/périphérie que confortent au demeurant les deux cierges en bas mais que souligne surtout le tracé des lignes obliques rayonnantes en haut, qui concourent vers un centre légèrement décalé à gauche. Ces diagonales comparables aux fuyantes de la perspective tendent à creuser l'espace supérieur. Elles inversent le dispositif inspiré de la perspective de la Renaissance qui tend à structurer de ces lignes géométriques, non le ciel, mais l'espace du sol sur lequel l'observateur est censé prendre pied.

En « arrondissant » l'espace, ces fuyantes aériennes participent à un dispositif figural qui confirme la centration opérée au niveau chromatique. En effet, lorsqu'on suit la courbe des corps enlacés en bas à droite, la ligne du sol sous les pieds des trois personnages en haut à droite puis le tracé arrondi qui ferme le tableau en haut à gauche et enfin le bras de la soignante assise en bas à gauche, on s'aperçoit que l'espace figural se stabilise en un *ovale*. Si la partition chromatique souligne le bord rectangulaire du tableau, l'organisation figurale estompe donc cette orthogonalité en procédant au « rabotage » des coins. Le traitement figuratif de ces coins étant variable, il produit deux effets de sens distincts. Dans la partie supérieure, deux dispositifs de hachures empruntant des sens opposés, parallèles ou perpendiculaires à la ligne de l'ovale, tendent à enclore l'espace des figures en « bouchant » les deux coins. Dans la partie basse en revanche, l'ovale correspond aux lignes de contour constitutives des figures qui maintiennent l'ouverture sur une plage moitié verte et moitié jaune. Les *coins ouverts* s'opposant aux *coins fermés*, ils confirment la limite donnée par le bord du tableau qui active une tension avec l'arrondi des figures. Ainsi l'espace figural se trouvant « ovalisé » en haut et la tension entre l'ovale et la forme orthogonale du cadre étant préservée en bas, le tableau se stabilise dans une verticalité descendante. Il semble peser sur son bord, porté vers le bas par sa gravité.

A partir de la marge

La description s'affinant, elle oblitère l'organisation binaire de l'espace. L'opposition / horizontal vs vertical/ liminaire entre en rivalité avec une structure /centre vs périphérie/ qui déploie une sorte de couronne funèbre de figures autour de la défunte. Dans cette opposition centre/périphérie, la catégorie /horizontalité vs verticalité/ conserve néanmoins toute son importance car la figure du cercueil disposée horizontalement au centre du panneau entre en relation avec le bord du tableau, qui constitue lui aussi un rectangle à l'horizontale. Non seulement la *rime plastique* qui associe le rectangle du cercueil et le bord du tableau introduit

une tension centre/périphérie mais elle tend aussi à marquer le centre en profitant de l'effet de halo produit par la plage blanche autour de la morte. Ainsi le cercueil s'impose-t-il comme un « foyer », produisant cet « effet de tirage » décrit par Claudel⁷. La femme mise en bière prend le contrôle de la textualité et c'est autour d'elle que s'organise la ronde figurative et sémantique.

Pour apprécier le détail des figures ainsi déployées, le mieux serait sans doute de poser le tableau par terre comme on le ferait d'une toile de Pollock, et de tourner autour pour le lire à partir du bord ou « à partir de la marge » comme le réclame le tableau éponyme de Klee⁸ *Ad marginem* dans lequel Louis Marin voit un puits quadrangulaire⁹. Au demeurant, la métaphore de Marin est intéressante parce qu'elle met en évidence une tension remarquable du tableau qui confronte son organisation *centrifuge* générique accordant son privilège figuratif et sémantique au centre conformément au principe de la perspective de la Renaissance, à une organisation *centripète* qui, procédant à partir du bord, répartit la valeur de façon périphérique en désavouant cette primauté. La tension centrifuge/centripète donnée par la spatialisation des figures se trouve du reste corroborée par l'énergie spatialisante de la couleur parce que les couleurs chaudes, en renvoyant la lumière, engagent la perception dans un mouvement excentrique alors que les couleurs froides qui les absorbent instaurent un mouvement concentrique. Il faudrait sans doute observer plus précisément comment chacune des plages participe à cette tension mais on se contentera de constater le déploiement du jaune, dans une moindre mesure du vert, et par contraste l'énergie « resserrante » du bleu périphérique qui confirment la dynamique centre/périphérie.

Le renversement comme *beau geste*

Cependant, en prenant à défaut le sens de lecture prévu par l'artiste, dont témoigne la signature disposée en bas à droite, la métaphore du « puits quadrangulaire » de Marin risquerait d'occulter une part essentielle de la signification du tableau qui exemplifie, par la désorientation des corps, la duplicité du *sens* qui est à la fois un synonyme de signification et

⁷ Cette tension entre le bord et le centre anticipe la tension que produirait un cadre pour Claudel : « *Du fait du cadre, il y a un centre qui résulte de l'intersection des deux diagonales. Et l'art du peintre est de provoquer l'œil du spectateur à un report, à une discussion entre ce centre géométrique donné et celui qui, par le fait de la couleur sans doute et du dessin (...) résulte de la composition, un centre, je devrais dire plutôt un foyer, créant un tirage, un appel commun venant de l'intérieur et adressé à tous les objets divers que le cadre oblige à faire quelque chose ensemble* ». Paul Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 147.

⁸ Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930, aquarelle et encre sur carton, 43,5 X 33 Bâle, Kunstmuseum.

⁹ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les cahiers du Musée national d'art moderne* n° 24, été 1988, p. 66.

d'orientation. Dans une étude précédente consacrée aux figures humaines renversées¹⁰, un motif fréquent dans la peinture du vingtième siècle, deux versions étaient distinguées : les inversions motivées par la narrativité qui relèvent le plus souvent de l'iconographie religieuse (les scènes de martyre des saints) et celles qui procèdent d'un métadiscours sur le portrait ou, plus globalement, sur l'histoire de l'art. Fréquentes chez Beckman à partir de 1933, ces figures humaines renversées exemplifient les deux conceptions. Si l'homme qui tombe du gratte-ciel¹¹ est exemplaire de la première, les scènes de trapèze¹² sont tout aussi intéressantes car elles témoignent de la duplicité axiologique de cette figure qui synthétise à son échelle un mélange des valeurs généralisé chez Beckman¹³.

Dans cet article consacré à une théorisation générale du renversement, celui-ci est associé au *beau geste* de Greimas¹⁴ dont il réalise les trois conditions séminales. Tout d'abord, le beau geste est une théâtralisation de la pratique collective (c'est un « *spectacle intersubjectif* », explique Greimas). Ensuite, il révèle le fondement conventionnel de cette pratique en donnant accès à un stéréotype qui, sans son entremise, resterait hors de portée de la signification. Le beau geste assure ainsi la relecture *a posteriori* du stéréotype. Une autre particularité tient à sa capacité à révéler le caractère idéologique du stéréotype, c'est-à-dire la part axiologique d'une forme de vie, ce qui permet de libérer l'axiologie, d'initier un devenir axiologique. Enfin, il procède à une pondération de la sémiosis qui révèle l'asymétrie du stéréotype dont le plan d'expression est pléthorique et le contenu épuisé par un usage excessif. La réénonciation du stéréotype se conçoit dès lors comme un effort de densification du plan du contenu.

Dans *Tod*, l'inversion révèle la polysémie du sens, à la fois orientation et signification. Elle dévoile le fondement idéologique de la textualité en la mettant en crise. Cette fonction idéologique trouve confirmation dans les propositions de Gandelman¹⁵ pour qui les figures renversées de Beckman sont des « *allégories politiques* » restituant « *l'irreprésentable réalité* »

¹⁰ Anne Beyaert-Geslin, « La figure renversée. Semi-symbolisme et signification spatiale », E/C, revue de l'association italienne de sémiotique, www.ec-aiss.it 2008 ; version persane « La figure renversée. Semi-symbolisme, signification spatiale comme méta-discours », Research journal of the iranian academy of arts, Teheran, Académie des Arts, v. 3, n° 12, spring 2009, pp. 95-111.

¹¹ Abtstürzender, 1950, National gallery of art, Washington.

¹² *Das Trapez*, 1923 du musée de Tolède, Ohio ; *Luft akrobaten*, 1928, musée de Wuppertal

¹³ Comme si leur utilisation pour des scènes de jeu valait aussi pour une utilisation morbide, les nombreuses scènes de torture représentées par Beckman (*das Martyrium*, 1919 ; *die Nacht*, 1918-19 par exemple) ne contiennent aucune figure renversée.

¹⁴ Algirdas-Julien Greimas (Jacques Fontanille), « Le beau geste », RSSI vol. 13 n°s 1-2, 1993, pp. 21-35.

¹⁵ Claude Gandelman, « Das symbol der « verkehrten Welt » im Werk Max Beckmans » texte de la conférence prononcée lors du symposium Max Beckman organisé par la ville de Cologne, les 15 et 16 mai 1984, pp. 9-14.

hitlérienne »¹⁶. Gandelman note que le peintre recommande de retourner ses tableaux : « *Ne prenez pas mes tableaux à la lettre ! Retournez-les ! Surtout ne vous laissez pas égarer par mes titres : mon Persée n'est pas un Persée, mon Prométhée n'est pas un Prométhée, mes rois (...) ne sont pas des rois* ». ¹⁷.

Si cette interprétation doit être prise en considération, il reste que ces figures ne ressortissent pas d'un simple semi-symbolisme qui validerait l'homologation de la catégorie spatiale haut/bas avec la catégorie axiologique mais qu'elles renvoient à un *geste axiologique*, à une *pratique* de renversement qui maintient la tension entre deux modes existentiels sans valider l'homologation des termes. Ce geste que le concept de *beau geste* semble parfaitement synthétiser a du reste été aperçu par Gandelman qui évoquait alors un « *geste figuratif* »¹⁸ devant alerter l'observateur et l'amener à se soulever pour inverser le sens d'un monde inversé. Mais le cas particulier de *Tod* appelle une précision. Dans ce tableau, et à la différence de l'homme qui tombe (tout seul) du gratte-ciel, il s'agit d'inscrire les figures renversées dans une organisation spatiale particulière où le binarisme est mis en crise par la circularité.

Le débordement sémantique

Le dépassement de la structure binaire manifesté par l'organisation spatiale apparaît aussi dans l'iconographie. Un premier repérage révèle une opposition masculin/féminin mais aussi un troisième terme, l'ange qui, pourvu d'ailes blanches pourrait faire office de *terme neutre* si un sexe masculin n'introduisait une nouvelle complexité sémantique. S'impose également l'opposition homme/bête, elle aussi mise en défaut par la participation d'êtres hybrides, des *termes complexes* qui conjoignent humanité et animalité. De surcroît, si l'on revient à l'ange, on s'aperçoit que son corps est velu et surmonte de grandes pattes qui le réfèrent, non plus à la catégorie /masculin vs féminin/ mais à la catégorie /humanité vs animalité/. A nouveau, un principe discret est affirmé, exemplifié et aussitôt débordé par des formulations intermédiaires. Une étude éidétique plus attentive révélerait toutes les hybridations possibles, toutes les façons de séparer et d'unir les sèmes opposés convoqués deux par deux. La figure centrale du veilleur peut être interprétée comme un homme (cheveux courts) ou une femme (une robe) mais elle devient un monstre lorsqu'on fait le compte de ses

¹⁶ Nous avons traduit. Le texte précise : « *Dieses Zeichen der Umkehrung, ist keine "Repräsentation", keine Darstellung, sondern die unrepräsentierbare hitlerische Wirklichkeit* ».

¹⁷ Nous avons traduit.

¹⁸ « *Das Zeichen der « Verkehrung » (ist) ein richtiges « performativ », eine Art « Bild-Akt »* », note Gandelman. Nous avons traduit.

six ou sept pieds... Et il en va de même tout autour de la défunte où le déploiement figuratif apparaît comme une tentative d'épuisement du paradigme.

Un regard attentif permet pourtant de structurer cet univers. Les deux groupes de gauche se laissent décrire respectivement comme des humains (un homme et une femme plus précisément) et comme des bêtes : ils introduisent la polarité et un principe de *tri* des valeurs avec lequel les autres groupes, qui pratiquent le *mélange*, feront contraste. Le veilleur est monstre obtenu par démultiplication des traits humains. Le couple de droite est un hybride qui associe un humain et un poisson. Les choristes auraient l'air d'« humains normaux » si leurs visages n'associaient la face et le profil et n'actualisaient le *mélange perceptif* popularisé par Picasso. A côté d'eux, une grosse tête plus ou moins humaine surmonte deux pattes animales. L'ange est une neutralisation des sèmes masculin et féminin mais aussi un mélange humain-bête. Au demeurant, les mêmes *valeurs* sont donc mises en jeu pour chaque occurrence mais le mélange des traits sémantiques procède d'*opérations* différentes : l'*emballage* sémantique à l'intérieur de la même catégorie (le veilleur), la *fusion* en un seul actant (l'ange), la *séparation/association* en deux actants (le couple femme-bête), le *mélange perceptif* (les choristes) ou le *raccourci* (la tête humaine à pieds de bête).

Au demeurant, il s'agit donc de poser et d'exemplifier les valeurs séparément et, en même temps, de les confondre comme au carnaval ou comme dans les rites magiques décrits par Mauss¹⁹. En ce sens, la confusion évoque les quatre similitudes décrites par Foucault : la *convenance* (*convenientia*, similitude par contact), l'*émulation* (*aemulatio*, similitude à distance), l'*analogie* et la *sympathie*²⁰. Mais, au-delà de ces procédures d'assimilation, il convient de souligner la nature structurale de cette organisation où, comme l'a montré Lévi-Strauss²¹, plus que les termes eux-mêmes, importent les relations qui argumentent métaphores (ressemblances) et métonymies. Parce que jaune et bleu sont des contraires, leur relation se conçoit comme une ressemblance négative comparable à celle qui oppose le masculin et le féminin, l'humanité et l'animalité. Mais le rapport du jaune et du vert est également métonymique parce que le jaune est une partie du vert, comme l'animalité constitue une partie de l'ange. Les valeurs étant exposées, chaque nouvelle figure exemplifiée devient pour l'observateur le lieu d'une investigation pour assembler les valeurs et mettre à jour l'opération qui les met en relation, ce qui procure une sorte de plaisir taxinomique.

¹⁹ « La magie implique une confusion d'images sans laquelle, selon nous, le rite même est inconcevable. De même que sacrifiant, victime, dieu et sacrifice se confondent, de même magicien, rite et effet de rite donnent lieu à un *mélange indissociable* ». Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1960, pp. 55-56.

²⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 2007 (1966), p. 32 et sv.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 2009 (1962).

On a souvent commenté le recours à une scénographie théâtrale chez Beckman dont les décors « *traduisent en éléments picturaux tout l'appareillage habituel du théâtre* ».²² Ce dispositif est ici constitué par les cierges enflammés placés de part et d'autre du cercueil²³, mais essentiellement parce qu'ils éclairent la scène aérienne constituée de planches rayonnantes, elle-même encadrée de rideaux orange et verts et de trois choristes disposés sur un bord de scène. Le métadiscours qui met en abyme la représentation picturale dans le dispositif théâtral souligne le régime véridictoire de la représentation en mettant tout naturalisme à distance. Il projette une modalité aléthique indiquant que cela *ne doit pas être*, une incrédulité qui, tout en la récusant, autorise l'énonciation de la violence la plus extrême et sa description détaillée. En assimilant l'iconographie la plus tragique à celle du music-hall ou du cirque, le procédé rhétorique tend à rejoindre le tragique et le comique (le comique qui modalise le tragique par un *pouvoir être* et le rend tolérable).

Ainsi conçue, cette iconographie parfois qualifiée de « *surréaliste* »²⁴ n'est pas sans évoquer la mythologie d'un Picasso qui, lui aussi introduit dans ses tableaux des êtres fantastiques. La comparaison mérite notre attention car elle permet de saisir la spécificité de cet univers. En effet, Picasso expose une *mythologie partagée* constituée de figures stabilisées et sémantisées. Si la figure du minotaure semble exemplaire de cette mythologie « mise en mémoire », on observe que ce peintre tend également à puiser dans un répertoire de *motifs* au sens de Panofsky²⁵, à utiliser des figures assumées culturellement pour les soumettre à une réénonciation. Qu'il s'agisse de Don quichotte ou de l'infante des Ménines, ces motifs restent identifiables comme tels en dépit des déformations et témoignent simplement de la polyphonie sémantique du motif²⁶. Beckman²⁷ élabore en revanche une *mythologie personnelle* à partir d'un assemblage de traits sémantiques repérés, préférant aux motifs porteurs d'une « *signification secondaire ou conventionnelle* » comme les décrit Panofsky,

²² Voir pour cette discussion le très beau texte de Robert Storr, « L'effet Beckman », catalogue de l'exposition *Max Beckman un peintre dans l'histoire*, Editions du Centre Pompidou, 2002, pp. 43-59, spécialement p. 53.

²³ Fréquents dans les tableaux de Beckman, ces cierges et bougies s'ajoutent aux miroirs, aux fleurs et aux rideaux et leur donnent peu ou prou des allures de vanité, comme l'a observé Daniel Arasse. Voir à ce sujet « Les miroirs de Max Beckman », catalogue de l'exposition *Max Beckman, un peintre dans l'histoire*, *op.cit.*, pp. 249-257.

²⁴ C'est plus particulièrement à partir du séjour parisien, en 1930 que Beckman introduit ces « motifs *surréalistes* » qui ressortissent d'un « *irréalisme* » ou d'un « *symbolisme* ». Voir à ce sujet Didier Ottinger, « Le somnambulisme lucide de Mx Beckman », catalogue de l'exposition *Max Beckman un peintre dans l'histoire*, *op.cit.*, pp. 17-29.

²⁵ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, 1997 (1939).

²⁶ « Le motif est déjà polyphonique, un élément d'une mélodie intervenant dans le développement d'une autre et faisant contrepoint » explique Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de Minuit, 1991, p. 180.

²⁷ Dans « Sur ma peinture », il évoque la kabbale, ce qui ne l'empêche pas de construire une mythologie par assemblage de traits sémantiques.

des figures porteuses d'une « *signification primaire ou naturelle* » qui, mises en relation, produiront une nouvelle signification. Plus précisément, il procède à partir de « *processus hallucinatoires intérieurs* »²⁸ qui réfèrent à ce que Carl Einstein appelle une « *pensée de nature mythique* ». La différence entre les deux registres fait apparaître la notion de nouveauté et révèle un écart entre la temporalité de la *reconnaissance* et celle de la *découverte* sur lequel il faudra revenir.

Le noir opérateur de monstruosité

Mais la description de la dimension chromatique serait incomplète si elle ne tenait compte de l'introduction de la couleur noire dont l'étude permettra de faire le lien entre une lecture figurative et plastique. Beckman a souligné la dualité chromatique de ses tableaux qu'il décrit plutôt à partir d'une polarité axiologique noir/blanc.

*« Toutes ces choses m'assaillent comme la vertu et le crime, en noir et blanc. Oui le noir et le blanc sont les deux éléments auxquels j'ai affaire (...) Une seule de ces couleurs serait beaucoup plus simple et beaucoup plus nette, mais elle serait alors inexistante. C'est pourtant le rêve de beaucoup de gens de ne vouloir voir que le blanc, le blanc pur, ou bien le noir, le noir laid et destructeur. Personnellement, je ne peux me réaliser que dans les deux éléments à la fois »*²⁹.

Le noir introduit ici une similitude par *sympathie* parce qu'il assimile les formes, plus exactement parce qu'il « *attire les choses les unes vers les autres par un mouvement extérieur et visible, (et) suscite en secret un mouvement intérieur, -un déplacement des qualités qui prennent la relève les unes des autres* »³⁰. Omniprésent, il intervient sous forme de cerne, de plage ou d'ombre propre. En tant que cerne, il délimite toutes les figures en faisant une exception pour les plages chromatiques du décor.³¹ En même temps qu'il confirme le statut de figure et l'existence de la figure à laquelle il appartient perceptivement, ce *contour épais* accentue le contraste de la *figure* sur le fond et permet ainsi de la détacher pour en faire un plan séparé. Il découpe pour ainsi dire une *imagerie* sombre qui apparaît « devant » le fond coloré, concourant à la « *dénaturalisation* » des scènes. Une telle opposition du clair et du

²⁸ Carl Einstein, « Probleme heutiger Malerei » (Problèmes de la peinture actuelle), *Werke*, 1929-1940, tome 3 Vienne et Berlin, Medusa, 1985, p. 576. Cité par Didier Ottinger, *op.cit*, p. 19.

²⁹ Max Beckman, « Sur ma peinture », catalogue de l'exposition *Max Beckman, un peintre dans l'histoire*, *op.cit*, pp. 378-379.

³⁰ M. Foucault, *Les mots et les choses*, *idem*, p. 38.

³¹ « Le cerne est un contour épais. Ligne désignera un concept, i.e., l'idée d'un tracé immatériel sans épaisseur, d'origine phénoménale, alors que le trait sera une ligne matérialisée par une technique graphique déterminée, dans une image technique par l'homme (ou la machine) ». Francis Edeline, « Sémiotique de la ligne », *Studies in communication Sciences*, vol. 8, number 1, 2008, p. 191.

sombre ne saurait être assimilée à l'opposition clair/obscur dont Floch a souligné le caractère historique³². Le clair-obscur est en effet une organisation spatiale qui fait disparaître le fond du tableau dans l'ombre alors que celui-ci est traité comme un aplat coloré, l'ombre étant réservée aux figures. En somme, le noir n'est pas seulement de l'ombre mais se trouve utilisé dans ce cas comme une couleur. Cerne, ombre ou plage, il s'affirme non seulement comme un outil de l'énonciation visuelle qui permet de différencier les plages, mais comme une couleur qui, s'appropriant chacune des figures, y introduit sa dramaturgie, sa dysphorie et assume son opposition à une autre couleur. Contour hypermodalisé qui projette une modalité de *devoir-être*, le noir « saisit » alors les figures fermement et participe à la construction d'une temporalité très caractéristique.

Dans une étude consacrée à la temporalité de la peinture, une tension entre une *lecture figurative* et une *lecture plastique* était mise en évidence³³. Une peinture peut faire l'objet d'une lecture figurative qui met à distance la plasticité ou d'une lecture plastique qui met entre parenthèses le contenu des figures. Au demeurant, toute peinture autorise ce jeu de modalisation existentielle actualisation/potentialisation car les éléments texturaux peuvent être intégrés dans la continuité de la lecture figurative ou en être extraits, ce qui produit une désintégration des figures. Or dans le tableau de Beckman, il n'est pas si aisé de mettre le contenu plastique ou figuratif entre parenthèses, en raison d'une utilisation idiosyncrasique de la peinture qui renvoie avec insistance à la main du peintre, comme elle fait hésiter entre les différents statuts du noir. Les cernes noirs renvoient-ils à des ombres propres (comme sur la grosse tête montée sur pattes) ou à la matérialité du trait ? Cette hésitation n'est pas sans conséquence sur la temporalité de la lecture. En effet, une ligne fait toujours circuler le regard, lui indiquant même un point d'entrée et de sortie, comme l'a souligné Matisse³⁴. D'abord gestualité, elle se libère du geste qui l'a engendrée pour se stabiliser dans la textualité, cependant le regard peut la remettre en action. Lorsqu'elle forme un contour, elle permet de débrayer une figure qui, au lieu de faire circuler le regard, l'arrête. L'alternative détermine donc des moments critiques qui aspectualisent le parcours du regard et introduisent tensions et seuils. Parce qu'il constitue une plage continue, une figure sans aspérité, le pantalon des choristes tend à arrêter le regard alors que les infinies délinéations qui constituent les cernes de la robe de la femme enlacée à droite le feront au contraire circuler, suscitant l'intensité d'une scrutation de l'intimité texturale. Ainsi le parcours du regard se

³² J.M. Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, op.cit., p. 24.

³³ Anne Beyaert-Geslin, « Espace du tableau, temps de la peinture », Prépublications du séminaire intersémiotique, en ligne sur les Nouveaux actes sémiotiques <<http://revues.unilim.fr/nas>>

³⁴ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, D. Fourcade (dir.), Hermann, 1992 (1982), p. 66.

trouve-t-il aspectualisé par l'hésitation entre cette lecture figurative et plastique auxquelles engagent les différents statuts du noir (cerne, ombre, figure). Il hésite sans cesse entre saisie globale et locale, l'arrêt et la circulation.

Entrecroiser les temporalités

Avec ce point, nous ouvrons la question de la temporalité. Le tableau se prête à plusieurs lectures selon qu'on adopte un parti narratif ou perceptif. En toute première approximation, la temporalité est celle d'une *historia* conforme à la lecture de Carla Schulz-Hoffman par exemple. Pour cet auteur, les différentes scènes de *Tod* correspondent aux séquences de la mort inspirées par la théosophie anglo-indienne. Les soignants de gauche représentent la vie passée (la séquence révolue de l'hôpital), le veilleur, les cierges et la couronne mortuaire, le présent (la cérémonie d'enterrement) et le couple femme-poisson, la vie future incarnée par les conditions matérielles de la réincarnation³⁵. Ce récit du cycle de la mort (non de la vie) qui désigne la défunte comme *sujet* adopte un ordre syntagmatique et un sens de lecture gauche-droite conforme au sens de l'écriture linguistique occidentale. Cette direction n'est en rien exclusive car le tableau ne prescrit aucune orientation *a priori*.³⁶ D'autres configurations sont possibles car c'est toujours le regard qui convertit la spatialité en temporalité par le principe de l'aspectualisation, c'est-à-dire le double débrayage d'un actant sujet de l'action, installé dans l'énoncé, et d'un sujet cognitif qui observe et décompose cette action en la transformant en un procès et en séquences. Un second parcours mettrait donc en évidence le caractère de nouveauté de chaque figure. Comme nous l'avons indiqué, Beckman introduit ici une mythologie personnelle dont les éléments, s'intercalant entre des figures plus ou moins familières (une morte dans un cercueil, des cierges, une couronne de fleurs, des infirmiers...) interrogent la notion d'assomption culturelle. Pour chaque figure, l'observateur est rappelé à ses routines perceptives et convié à une nouvelle expertise iconographique à partir de la grille de lecture des grandes catégories fondamentales (humain/monstre ; masculin/féminin). La confrontation à l'inconnu instaure une quête figurative aspectualisée par la tension habitude/nouveauté, la reconnaissance d'une figure familière et la découverte d'une forme d'hybridation. Marquée par la succession de séquences de reconnaissance de formes assumées par la culture et la découverte de figures, la lecture révèle des différences

³⁵ Ces deux actants incarneraient un reste de désir de vie inscrit dans la matière conformément au cycle de la vie. « Sie bilden gewissermassen einen « lebensgierigen Rest », der sich in einem ewigen Kreislauf an die Materie hängt und sind Ursache für die Kontinuität des Lebens » (Nous avons traduit). Carla Schuz-Hoffman, *Max Beckman Retrospektive*, München, Prestel-Verlag, 1984, p. 169.

³⁶ Comme l'admet Goodman, « l'image ne comporte pas d'ordre nécessaire, ni même préférentiel de lecture ». N. Goodman, *L'art en théorie et en action*, traduction française, Gallimard, 2007 (1984), p. 14.

rythmiques où domine néanmoins un infini ralenti, le tempo lent marqué par l'intensité forte et le faible déploiement qui caractérise la scrutation³⁷.

Avec cette nouvelle expérience du temps, une correspondance particulière s'établit alors entre la production et l'interprétation, par laquelle le processus d'identification des figures renoue avec le processus d'assertion des formes au gré des « *hallucinations intérieures* » (Einstein) de l'artiste, comme si l'expérience de l'observateur consistait à retrouver les formes de l'expérience du producteur et produisait finalement elle-même la nouveauté. Il y a donc un parallélisme des expériences créatives, le producteur inscrivant une forme potentielle que l'observateur pourra actualiser.

C'est à ce niveau que l'hésitation entre le figuratif et le plastique vient modaliser la lecture en confondant les formes et en hypothéquant la « prise iconique » : telle forme noire est-elle un nouvel appendice monstrueux (niveau figuratif) ou une tache renvoyant au geste du peintre (niveau plastique) ? L'exposé des catégories mises en jeu et l'exemplification des opérations de montage fonctionnant telles des instructions de montage, l'observateur est certes incité à voir mais ce *vouloir voir* bute sur un *ne pas pouvoir voir*. La modalisation/démodalisation du regard apparaît avec la plus grande acuité avec les figures animales situées en haut à gauche qui accumulent tous les *empêchements*. Tout d'abord, l'animalité des actants les renvoie à l'altérité, à l'inconnu. Ensuite, ils sont intégralement traités en noir et, le statut de cette couleur restant problématique (cerne, plage, ombre ?), on ne sait si ce sont des monstres au sens figuratif ou au sens plastique. Ceci amène d'ailleurs à décrire le noir comme un opérateur de monstruosité qui, lorsqu'il dispense sa connotation tragique, mélange les traits sémantiques pour construire des êtres hybrides et confond figuratif et plastique.

Mais un troisième empêchement doit être mentionné. En effet, le renversement de ces figures et la complexité de la pose (celui de gauche est cul par-dessus tête ; où est la tête de celui de droite ?) n'arrangent guère l'identification et seul un retournement du tableau permettrait, sinon d'identifier ces êtres absolument inouïs, du moins de les spatialiser, de les latéraliser pour envisager d'en faire d'éventuels alter egos. A ce stade, la quête figurative ne consiste plus à accompagner de nos « *hallucinations intérieures* » (Einstein) celles de l'artiste, le mouvement de l'interprétation accompagnant celui de la production, mais plutôt d'inventer

³⁷ La scrutation relève d'une stratégie particularisante qu'il faut ici resituer dans un ensemble l'opposant aux stratégies englobante, élective et cumulative. L'observation du tableau mobilise différents points de vue, pour comprendre la totalité de la structure diagrammatique, focaliser sur une figure, la replacer dans l'ensemble et scruter les figures néanmoins elle reste ici dominée par une alternance contemplation/scrutation. Voir à ce sujet, Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, PUF, 1999, p. 41 et sv.

un plan d'expression au-delà du visible, une forme dans l'informe, sans le secours d'instructions d'assemblage devenues inopérantes.

Comment l'espace pictural de Beckman représente-t-il le temps ? En reprenant nos résultats s'impose l'alternative entre un temps narratif et un temps de l'expérience, un *temps du texte* et un *temps de la pratique*, si l'on préfère. Le premier organise le récit du cycle de mort autour de la défunte. Le second, qui fait le lien entre la textualité et l'expérience interprétative est aspectualisé par la tension connu/inconnu et suppose la participation de l'observateur convié à reconstituer la signification à partir des valeurs exemplifiées. Prendre le parti d'une temporalité narrative ou d'une temporalité déterminée par l'expérience revient à reconnaître une organisation *syntagmatique* de la textualité ou une organisation *paradigmatique* supposant la simultanéité des séquences mais cela renvoie surtout à une possibilité de mise en relation des actants. Le *temps syntagmatique* suppose une continuité sémantique, le partage d'un même monde, une possibilité pour les actants de « faire quelque chose ensemble » alors que le *temps paradigmatique* tend à les renvoyer à des univers séparés. L'alternative se résume donc à une différence entre la continuité et la rupture³⁸.

Pour conclure : du schéma semi-symbolique au diagramme

Quelque soit la dimension abordée, l'énonciation tend toujours à singulariser un actant, la défunte. *Sujet* au sens narratif, elle est aussi le centre de l'organisation spatiale et correspond à la plage la plus claire. De surcroît, alors que les figures disposées autour d'elle réclament une expertise pour confronter leurs traits sémantiques aux catégories fondamentales (/humanité vs animalité/ ; /masculin vs féminin/), celle-ci se laisse clairement identifier. Ainsi aperçoit-on une tension, ce « *tirage* » décrit par Claudel³⁹, à la fois narratif, spatial, chromatique et sémantique qui rassemble toutes ces propriétés pour opposer le centre et la périphérie, l'horizontalité et la verticalité, le clair et le sombre, la simplicité et la complexité sémantiques.

La défunte s'impose dès lors comme une *figure témoin*⁴⁰ au sens de Deleuze. Témoin de la ronde des valeurs, elle indique « *une constante, une mesure ou cadence, par rapport à laquelle on estime une variation* ». Pour être ce témoin de la variation sémantique, il importe qu'elle soit « *séparée* » spatialement et aussi immobile que la petite fille « *raide comme un*

³⁸ Un peu d'attention suffit à écarter l'hypothèse d'une métamorphose car si l'exposé des termes catégoriels dans la partie gauche du tableau permet de visualiser l'écart sémantique (les humains/les bêtes), la métamorphose suppose la continuité d'un processus alors que chaque actant est ici un nouveau support. On se reportera pour ce point à Marion Colas-Blaise et A. Beyaert-Geslin (dirs.), *Le sens de la métamorphose*, PULIM, 2009.

³⁹ Paul Claudel, *L'œil écoute*, *ibidem*.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Le Seuil, 2002 (1081), p. 68 et sv.

piquet » observée par Deleuze⁴¹. C'est donc son horizontalité même qui instaure un *rythme témoin*, en se proposant comme un point de repos où poser le regard, en incarnant l'a-phorie qui permet de mesurer les écarts de la phorie. A partir de cette horizontalité, la distribution des valeurs devient un rythme dont le mouvement, forcé par les variations, produira un effet temporel. Ainsi l'assimilation, l'*émulation* (Foucault) figurative et sémantique peut-elle avoir lieu. Cette fonction de témoin figuratif et rythmique pourrait au demeurant être appliquée à un tableau tout entier, en l'occurrence au panneau intitulé *Geburt* qui s'offre de même comme un point de repos à partir duquel se mesure la ronde des valeurs de *Tod*⁴². De ce point de vue, le « diptyque désynchronisé » délivrerait une signification en forme de parabole, où la vie incarnée par la scène d'accouchement ne serait qu'une façon de « regarder » la mort et de lui donner du sens, les valeurs se trouvant totalement investies du côté de la mort.

Mais revenons à la figure horizontale de la morte. Celle-ci apparaît au centre d'un diagramme qui déploie le paradigme des valeurs dans l'espace pour le rendre commensurable. Ainsi la signification n'est-elle plus restituée par une schématisation semi-symbolique mais par un diagramme qui spatialise les valeurs dans le tableau. Plus exactement, on s'aperçoit que le diagramme vient *conjur*er le binarisme des catégories fondamentales. *Conjurer* c'est être « ensemble » et « contre » en même temps, c'est en l'occurrence engager toutes les dimensions de la textualité pour désavouer les dichotomies dont elles procèdent elles-mêmes.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation, op.cit.*, p. 69.

⁴² Deleuze accorde ce rôle de figure-témoin à la figure du panneau central d'un triptyque de Bacon.