

# Sens Sens et figures et figures de l' l' de l'histoire

Jacques Rancière

**De quatre sens de l'histoire**

L'histoire se dit en plusieurs sens. Retenons-en quatre, diversement combinables. Elle est d'abord le recueil de ce qui est digne d'être mémorialisé. Non point nécessairement ce qui a été et que des témoins attestent, mais ce qui, par sa grandeur, mérite d'être retenu, médité, imité. La légende le propose autant que la chronique et Homère plus que Thucydide. Ce n'est pas, quoi qu'on ait dit, l'événement qui est le cœur de cette histoire, mais l'exemple. La peinture d'histoire, ce n'est pas le fracas des batailles ou l'éclat des cours, mais le vieux soldat devant Bélisaire et sa sébile, Mucius Scaevola tendant ses mains au feu, Brutus méditatif sur le coin de la toile, tandis qu'apparaissent à demi seulement, à l'arrière-plan, les brancards qui portent les corps de ses fils. Exemples des fortunes et des infortunes, des vertus et des vices. Pas si loin, en un sens, de l'intérêt de la nouvelle histoire pour les moments et les gestes qui signifient une manière d'occuper un monde. Seulement, l'histoire/mémorial ne propose pas de lire le sens d'un monde à travers ses signes, elle propose des exemples à imiter. Cela suppose une continuité entre la scène à imiter et l'acte d'imiter en son double sens : travail du peintre et leçon tirée par le spectateur engagé. Que cette chaîne soit rompue et la fonction mémoriale de l'histoire s'annule. Ceux qui nous disent de bien regarder la représentation des abominations de notre siècle et de bien méditer leurs causes profondes pour éviter leur retour oublient une seule chose : les temps de l'histoire/mémoire ne sont pas ceux de l'histoire/vérité. D'où l'étrange renversement qui, à notre époque, assimile de plus en plus le mémorial au temple vide de ce qui doit rester sans représentation.

Histoire se dit en un second sens. Sur le tableau, un moment spécifique, significatif de l'action, retient l'attention. Les mouvements des personnages convergent vers ce centre ou en répercutent l'effet jusqu'aux bords de la scène. Des regards le fixent, des mains tendues le désignent, des visages en transmettent l'émotion, des conversations mimées en commentent la signification. Bref le tableau lui-même est histoire : agencement d'actions, fable significative dotée de moyens d'expression appropriés. Aristote avait opposé la généralité de la poésie et de ses agencements nécessaires ou vraisemblables de causes et d'effets à la contingence du récit qui nous dit avec exactitude que tel événement a succédé à tel autre. Mais le récit des événements, depuis Polybe et Tite-Live, s'est constitué lui aussi comme présentation du nécessaire et de l'exemplaire. La peinture, depuis la Renaissance, a prouvé qu'elle était «comme la poésie». Et la «peinture d'histoire» est, par excellence, la peinture dotée du pouvoir de condenser dans la représentation d'un instant privilégié la puissance de généralité et d'exemple de la fable poétique. L'*histoire* que construisent la composition des parties et la disposition des formes sur la toile affirme son exacte coïncidence avec la fonction mémoriale et exemplaire de l'*histoire*.

Mais cette concordance de deux «histoires» est aussi la virtualité de leur dissociation, quand la composition expressive de la toile s'affirme aux dépens de l'échelle des grandeurs de la représentation. Diderot a ponctué cette dissociation dans son *Salon de 1769*. Greuze, le peintre qui sait faire exemple de toute scène domestique, tendre les corps et les regards vers le père mourant, le fils prodigue ou la mariée sage, ne sait plus donner à Caracalla la grandeur qu'un empereur romain, si crapuleux soit-il, doit manifester dans son attitude. L'histoire comme composition exemplaire des moyens expressifs et l'histoire comme recueil des grands exemples se disjoignent ainsi, vingt ans avant que les Révolutionnaires se proposent de renouveler les exemples glorieux de la chronique romaine. Mais aussi l'échec du peintre de genre à s'élever à la peinture d'histoire annonce le temps où c'est la peinture de genre, la représentation des vies quelconques, qui sera la manifestation exemplaire de l'historicité. Et les jeux mêmes de la jonction et de la disjonction de l'*exemplum* et de l'*historia* autoriseront en notre siècle les jeux de la peinture avec ses programmes. À l'incapacité de Greuze à représenter l'histoire en sa majesté répondra la capacité de tel peintre fasciste ou soviétique à servir sa cause en ne se préoccupant que de la composition des volumes et de la distribution de la lumière. Ainsi fait Deineka avec sa *Kolkhozienne au vélo rouge*, qui absorbe par sa «vitalité» toute symbolique de la couleur, et ses *Futurs Aviateurs* représentés de dos, face à l'épopée aéronautique que désigne le bras de l'aîné, mais dont les dos nus fixent tout l'intérêt, tandis que les hydravions deviennent en face d'eux les oiseaux d'un paysage surréaliste. «Ce qui me plaît, dit simplement le peintre, c'est l'homme faisant des gestes larges.» Symétriquement, la valeur politique donnée à la monumentalité des formes et au statisme même de la composition permet à Sironi ces étranges représentations officielles de travailleurs dépourvus de toute intensité conquérante, tel ce *Travail à la campagne* qui ne donne qu'un arbre mort comme décor au travail d'un obscur piocheur.

Entre-temps, une troisième histoire aura assuré son empire, ruinant l'harmonie entre la disposition expressive des corps sur une toile et l'effet d'une grandeur exemplaire communiquée par la scène. C'est l'histoire comme puissance ontologique, dans laquelle toute «histoire» — tout exemple représenté et toute action agencée — se trouve incluse. L'histoire comme mode spécifique du temps, manière dont le temps lui-même se fait principe des agencements d'événements et de leur signification. L'histoire comme mouvement orienté vers un accomplissement, définissant des conditions et des tâches de l'heure, des promesses d'avenir mais aussi des menaces pour qui méconnaît l'enchaînement des conditions et des promesses; comme le destin commun que les hommes font mais qu'ils ne font que pour autant que constamment il leur échappe, constamment ses promesses s'inversent en catastrophes. Si cette histoire-là défait les jeux ordonnés de la figure exemplaire et de la composition expressive, ce n'est pas pour autant qu'elle serait marquée d'un signe originaire de terreur et de mort. C'est plus simplement que, par principe, aucune action ni figure ne peut être adéquate au sens de son mouvement. Le propre de cette histoire est de n'avoir jamais de scène ni de figure qui lui soit égale. En témoigne, sur la toile de Goya, ce personnage aux bras en croix qui, seul, fait face, mais, aussi bien, ne crie pour personne, pris qu'il est entre deux masses de corps anonymes qui annulent toute portée de son geste et tout écho de sa parole : à ses pieds, l'amas des fusillés écrasés contre terre; face à lui, le groupe compact des exécuteurs, représentés de dos, le visage effacé dans la courbe qui va de la sacoche au fusil. Ce n'est pas simplement la figuration des «horreurs de la guerre», jusque-là réservée au genre mineur de la gravure, qui s'empare de la toile. C'est surtout la tradition de la peinture d'histoire qui s'inverse : la disposition des corps ne fait plus sens qu'en cessant de faire *historia*, en simulant la négation de toute *dispositio* relevant d'une puissance artiste. L'histoire n'est plus le recueil des exemples. Elle est la puissance qui dérobe les corps à la vertu de l'histoire et de l'exemple. C'est par l'excès brut de ce qui a été sur toute signification qu'elle s'indique désormais. Ce n'est pas pour autant l'irreprésentable qui impose sa loi. L'histoire ne s'atteste plus par la composition des attitudes et l'exemplarité de la figure. Elle s'atteste par l'analogie qu'en composent ces personnages sans consistance, comme nés de la matière et du tracé picturaux et près d'être emportés à nouveau par la puissance qui les a fait naître du chaos des matières colorées. Dans toute masse colorée, il y a désormais la virtualité d'un corps et celle d'un sens d'histoire. Il y suffira par exemple de ce mince filet de rouge ou de bleu qui fait émerger de la pâte épaisse de Fautrier la figure de l'otage.

Mais cette inversion n'épuise pas l'avenir de la peinture d'histoire. Parce qu'elle n'épuise pas le sens du mot «histoire». L'histoire n'est pas seulement cette puissance d'excès du sens sur l'action qui se retourne en démonstration du non-sens et renvoie la forme vers la matière d'où elle émerge et le geste qui l'en tire. Elle n'est pas seulement la puissance saturnienne qui dévore toute individualité. Elle est aussi l'étoffe nouvelle dans laquelle sont prises les perceptions et les sensations de chacun. Le temps de l'histoire n'est

pas seulement celui des grands destins collectifs. Il est celui où n'importe qui et n'importe quoi fait histoire et témoigne de l'histoire. Au masque de cire des fusillés du *Tres de Mayo* répond le rose des joues de la *Laitière de Bordeaux*. Le temps de la promesse d'émancipation est aussi celui où toute peau s'avère capable de manifester l'éclat du soleil, tout corps autorisé à en jouir à ses heures et à faire ressentir cette jouissance comme témoignage d'histoire. Hegel, déjà, célébrait dans la peinture de genre hollandaise la manière dont une scène d'auberge ou la représentation d'un intérieur bourgeois faisaient marque d'histoire. Mais, au temps de l'histoire, la peinture de genre quitte les intérieurs, les boutiques et les auberges. Elle envahit les prairies et les forêts, les rivières et les étangs réservés aux héros de la mythologie. Et, à la jonction du tableau de genre et du paysage mythologique, dans le soleil de la *Grenouillère* ou les ombres de la *Grande Jatte*, une autre forme de peinture d'histoire s'affirme. L'histoire s'y donne à voir, ordinairement, merveilleusement, comme la matière première dans laquelle se découpent les jeux de lumière sur l'eau, comme les jeux de séduction sur les berges, les canots ou les terrasses ensoleillées, comme le principe vivant de l'égalité de tout sujet sous le soleil.

## Histoire et représentation : de trois poétiques de la modernité

Recueil des exemples, arrangement de la fable, puissance historiale de destin nécessaire et commun, étoffe historicisée du sensible. Quatre «histoires», au moins, se joignent ou se disjoignent, s'opposent ou s'entrelacent, redéposant diversement les rapports entre les genres picturaux et les pouvoirs de la figuration. Il est trop simple en effet d'assimiler deux mouvements : celui qui éloigne l'art de la représentation et celui qui fait de l'histoire la puissance dévastatrice, trouvant dans les camps de notre siècle son achèvement. À l'ombre d'une parole hâtive d'Adorno, l'horreur irreprésentable des camps et la rigueur antreprésentative de l'art moderne célèbrent trop aisément des noces rétrospectives. «Ce qui ne peut se voir», il serait impossible et illégitime de le montrer. Mais la conséquence est fausse. «*No se puede mirar*», écrit Goya sur l'un de ses dessins. Mais il n'en fixe pas moins la vision. Car c'est le propre de la peinture que de voir et de faire voir ce qui ne se laisse pas voir. Un siècle et demi plus tard, Music s'attachera de même à restituer les champs de cadavres de Dachau, semblables à des «plaques de neige blanche» ou des «reflets d'argent sur les montagnes». Résister au destin d'effacement et de mutisme du camp, ce n'est pas seulement inscrire en témoin fidèle les traces de l'horreur. C'est obéir au devoir d'artiste qui commande au regard et à la main de «ne point trahir ces formes amoindries». C'est être fidèle à la tâche générale que l'art — figuratif ou non — s'est prescrite depuis qu'il n'est plus assujetti aux normes de la représentation : faire voir ce qui ne se voit pas, ce qu'il y a sous le visible, un invisible qui est simplement ce qui fait qu'il y a du visible.

Il faut donc complexifier la relation. Il est bien vrai que l'histoire, en son sens de puissance destinale, advient au temps où s'effondre l'édifice représentatif classique, celui qui tenait toute représentation sous la loi du *ut poesis pictura*, sous la loi donc d'une poétique qui définissait les rapports entre deux «histoires», entre la valeur exemplaire des sujets et les formes adéquates de leur *dispositio*. Mais le contraire du système représentatif n'est pas l'irreprésentable. Le cœur de ce système n'est pas en effet le seul impératif qu'il faut imiter et qu'il faut faire l'image semblable au modèle. Il tient en deux propositions fondamentales, définissant, l'une les rapports entre le représenté et les formes de sa représentation, l'autre le rapport entre ces formes et la matière dans laquelle elles s'effectuent. La première règle est de différenciation : à un sujet donné conviennent une forme et un style spécifiques, style noble de la tragédie, épopee ou peinture d'histoire pour les rois, couleur familière de la comédie ou de la peinture de genre pour les petites gens. La seconde est, au contraire, d'in-différence : les lois générales de la représentation s'appliquent également, quelle que soit la matière de la représentation — langue, toile peinte ou pierre sculptée.

Les deux règles sont solidaires. L'âge où les arrangements de l'*exemplum* et de l'*historia* sont bousculés par cette «histoire» nouvelle que les hommes font sans la faire, met aussi en évidence, avec Burke, Diderot et Lessing, l'irréductible hétérogénéité des moyens que chaque matière offre à l'expression. Mais on en conclut trop aisément que l'âge de l'histoire est celui de l'im-présentation sublime, de l'écart indéfiniment rejoué de l'idée à toute matière. La poétique de l'âge historique, en renversant les deux règles de la

représentation, multiplie bien plutôt les possibles de la figuration, les rapports possibles entre le sujet, sa forme et sa matière. D'un côté le sujet est indifférent, il ne prescrit aucune forme. Tous les représentés sont égaux en dignité et la puissance de l'œuvre tient tout entière dans le style comme « manière absolue de voir les choses » (Flaubert), dans la manière dont l'artiste, en tout sujet, impose à sa matière une manière, un apparaître de monde. De l'autre, la matière n'est pas indifférente. Le grain de la langue ou le pigment pictural appartiennent à une histoire de la matière où toute matière est une virtualité de forme.

À partir de là se définissent les trois grandes poétiques que l'âge de l'histoire a opposées aux canons de la représentation et qui se sont formulées dans la littérature et la pensée de la littérature au xix<sup>e</sup> siècle avant de prendre figure dans les œuvres et les manifestes picturaux de notre siècle. Ces trois manières d'identifier la puissance de l'œuvre à une puissance d'histoire croisent diversement les quatre histoires que nous avons tenté d'isoler et sont elles-mêmes susceptibles de croiser leurs principes et leurs effets. On essaiera ici de les qualifier, indépendamment des « écoles » spécifiques où elles ont pu s'incarner et des monopoles que celles-ci ont revendiqués sur tel nom ou tel concept.

La première poétique, que l'on pourrait appeler *symboliste/abstraite*, prend le plus radicalement en compte l'effondrement de l'univers représentatif dans sa globalité et fixe à l'art la tâche historique de le remplacer par un ordre équivalent : un ordre qui effectue un système d'actions équivalent à celui de la vieille *mimesis* et joue dans la communauté un rôle équivalent aux pompes abolies de la représentation. À l'imitation des choses ou des êtres, elle oppose l'exacte expression des rapports qui les lient, le tracé des « rythmes de l'idée », aptes à servir à la fondation d'un nouveau rituel, scellant le devoir qui lie l'« action multiple » des hommes. Ces termes de la poétique et de la politique propres à l'« action restreinte » mal-aimée, on en retrouve l'expression, conceptuelle et plastique, dans l'art abstrait, de Kandinsky à Barnett Newman.

La seconde poétique s'attache tout particulièrement à la révocation du principe d'in-différence de la matière. Elle identifie la puissance d'œuvre et d'histoire à la mise en évidence de la puissance de forme et d'idée immanente à toute matière. Cette poétique de la nature comme « poème inconscient » (Schelling) situe l'œuvre dans la continuité du mouvement par lequel la matière déjà se donne forme, dessine sa propre idée dans les plis du minéral ou l'empreinte du fossile et monte vers des formes toujours plus hautes d'expression et de symbolisation de soi. Convenons d'appeler *symboliste/exprimioniste* cette poétique dont les textes théoriques d'August Schlegel et les œuvres « naturalistes » de Michelet fixent les traits. Ces termes définissent moins les traits des écoles homonymes que des possibles picturaux traversant les écoles et les genres. Ce peut être la manière dont le « sujet » propre de l'œuvre émerge de la matière picturale épaisse, dans la peinture « politique » de *Les Condamnés-Hommage aux Rosenberg* de Karel Appel, ou dont il s'évanouit en elle dans les toiles « apolitiques » de l'Action Painting. Ce peut être la dé-figuration par laquelle Otto Dix, pour exprimer la vérité d'une guerre, inscrit dans la continuité boueuse d'une même décomposition les corps vivants, les cadavres amoncelés et la matière inerte. Mais surtout cette poétique fixe l'un des procédés majeurs par lesquels l'art de ce siècle se mettra « à l'heure de l'histoire », soit le jeu des métamorphoses par lequel le représenté, la matière et la forme changent de place et échangent leurs puissances.

La troisième poétique met l'accent sur la ruine du rapport de la forme au sujet. Elle ne joue pas seulement de l'égalité de tous les représentés mais, plus largement, des multiples formes que peut prendre la dé-subordination des figures à la hiérarchie des sujets et des dispositions. Le principe flaubertien « Yvetot vaut Constantinople » ne dit pas seulement qu'un petit sujet en vaut un grand, si seule compte la manière de l'artiste. Il dit plus profondément que l'on peut toujours faire apparaître Constantinople dans la représentation d'Yvetot et le vide infini du désert d'Orient dans l'étroitesse et l'humidité d'une salle de ferme normande. Convenons d'appeler cette poétique (*sur)réaliste* pour indiquer ceci : le « réalisme » n'est pas le retour à la trivialité des choses réelles contre les conventions représentatives. Il est le système total des variations possibles des indices et des valeurs de réalité, des formes de liaison et de déliaison entre les figures et les histoires que leur ruine rend possibles. On a appelé « réalisme magique » le devenir-fantastique de la froideur « documentaire » de la Nouvelle Objectivité, transplantée en terre hollandaise. Mais le réalisme et la magie ont d'emblée partie liée. Lorsque Carel Willink plante ses figures solitaires en tenue de soirée dans des ruines de Pompéi en carton-pâte, il ne fait que retourner le geste initial de Flaubert, transposant la fresque antique et orientale du *Saint Antoine* en scènes de mœurs contemporaines.

Et la suppression de la barrière du rêve et de la réalité n'est elle-même qu'une transformation particulière parmi l'ensemble des dé-figurations et des re-figurations qui définissent le réalisme comme toujours habité par le (sur)réalisme.

L'âge de l'histoire n'est donc pas celui d'une peinture conduite par son mouvement propre et par la catastrophe du monde vécu vers la raréfaction et l'aphasie. Il est bien plutôt celui de la prolifération des sens d'histoire et des métamorphoses qui permettent d'en mettre en scène le jeu. Reparcourons le texte célèbre où Kurt Schwitters décrit la fondation du Merz au lendemain de la Grande Guerre. « Il fallait que je clame ma joie à travers le monde. Pour des raisons d'économie, je pris, pour ce faire, ce que je trouvais, car nous étions un peuple tombé dans la misère. On peut aussi crier en utilisant des ordures et c'est ce que je fis en collant et clouant [...]. De toute façon tout était fichu et il s'agissait de construire des choses nouvelles à partir des débris. »

La situation historique d'exception, qui ne laisse que les débris du passé et les déchets du quotidien pour forger l'hymne à l'avenir, est tout autant l'occasion d'unir en une seule radicalité les trois poétiques de la modernité : mettre la construction des rapports à la place de la reproduction des choses; utiliser pour cela non seulement l'égalité de tous les représentés, mais aussi la capacité de toute matière à devenir forme et sujet. Le bric-à-brac des greniers et des poubelles peut prendre la place des couleurs du peintre pour une peinture « abstraite qui est immédiatement peinture d'histoire » et qui l'est en tant que peinture de genre radicalisée : la vie ordinaire représentée — c'est-à-dire supplantée — par ses matériaux mêmes, par les déchets de ce qui fait sa texture concrète. Mais le ticket de tram, le couvercle de boîte ou la coupure de journal collés sur la toile ne sont pas seulement des « traces d'histoire ». Ils sont des éléments métamorphiques, susceptibles d'être aussi bien sujets, formes ou matériaux. Si tout objet est immédiatement puissance de sujet, de forme ou de matière, ce n'est pas seulement, comme on le posera quelquefois un peu vite à l'âge pop, par sa valeur « documentaire » qui en fait le support d'une fonction critique. C'est parce que, à l'âge de l'histoire, tout objet possède une vie double, détient une puissance d'historicité au cœur même de sa nature d'objet perceptif et usuel. L'histoire, étoffe sensible des choses, double l'histoire puissance destinale. Déliant l'histoire/exemple et l'histoire/composition de leur assujettissement à la représentation, elle démultiplie les possibles figuratifs auxquels appartiennent dès lors toutes les formes de la dé-figuration. Et cette démultiplication soutient les diverses formes d'historicisation de l'art, rendant compossibles deux « destins de l'art » : le projet constructiviste/unanimiste de « transformer le monde entier en une gigantesque œuvre d'art » (Schwitters), mais aussi son apparent opposé : le projet critique d'un art qui supprime son propre mensonge pour avérer le mensonge et la violence de la société qui le produit. Accomplissement et auto-suppression de l'art vont de pair parce que c'est le propre même de l'histoire comme puissance destinale que toute forme existante y vise à un accomplissement identique à sa propre suppression. Et l'âge de l'histoire confère aussi à toute matière informe comme à toute écriture instituée la possibilité de se métamorphoser en élément du jeu des formes. L'âge de l'antreprésentation n'est pas l'âge de l'irreprésentable. Il est celui du grand réalisme.

## De trois formes de peinture d'histoire

À partir de là on pourrait, sans prétention à l'exhaustivité, définir trois grandes manières dont l'art de notre siècle a pu faire face à l'histoire, c'est-à-dire combiner les sens d'histoire et leurs possibles picturaux ou plastiques. La première serait la manière analogique. Celle-ci fait coïncider un certain sens de l'histoire, de la tâche qu'elle impose à l'artiste et des sujets qu'elle lui propose, avec le mouvement propre à l'agencement des éléments picturaux. Art symbolique donc en ce qu'il propose de l'histoire un *analogon* et qu'il identifie cet *analogon* avec la présentation de l'art par lui-même, du mouvement qui traduit l'idée en formes colorées ou fait émerger la figure de la matière picturale.

Mais le symbolisme lui-même prend deux figures différentes : l'une où le symbole est signe qui prend sens et corps à travers un rituel, l'autre où le symbole est partie détachée d'un tout, état d'un mouvement qui présente et signifie en même temps ce mouvement. Symbolisme abstrait ou expressionniste, avons-nous

dit. Du premier côté, on trouverait la logique «mallarméenne» d'un Barnett Newman. La peinture d'après les deux guerres mondiales ne peut plus, nous dit celui-ci, peindre, comme si de rien n'était, des fleurs, des nus allongés ou des joueurs de violoncelle. Mais elle ne peut pas davantage s'adonner au pur jeu des formes sans signification, qui serait consentement au désordre américain du monde. Reste donc à concevoir la toile comme l'organisation de l'idée en éléments plastiques qui sont aussi les éléments d'un rituel religieux. La bande noire sur fond gris d'*Abraham* ou la bande rouge sur fond brun d'*Achille*, ces «canaux de tension spirituelle», font face au chaos des guerres mondiales ou à la simple anarchie américaine, en créant sur la toile un espacement de l'idée analogue à celui de la page mallarméenne.

Le symbolisme, en revanche, prend sa figure expressionniste dans la série des *Otages* de Fautrier, où l'otage figuré est aussi bien l'otage de la puissance de présentation picturale : ligne de couleur indécise dessinant la courbe d'un nez à une bouche, multipliant ou soustrayant des yeux autour de cette ligne centrale, allant de l'ovale régulier de l'œuf à la ligne déchiquetée qui cerne l'empâtement plâtreux du *Fusillé*, lequel ne rappelle plus aucune forme humaine mais bien plutôt tel *Paysage de 1944*. Ces jeux de la défiguration inscrivent la peinture d'un «sujet d'histoire» dans la grande *mimesis* par laquelle le mouvement de la matière picturale vers l'expression imite le mouvement de la matière vivante qui prend forme, l'empreinte de la fougère fossilisée dans la pierre ou le retour de l'animal mortel au minéral. Entre ces deux symbolismes se tiendraient sans doute ces peintures «politiques» de Manessier où la multiplicité régulière des petites taches lumineuses étagées sur un fond sombre, à volonté, figure la tension spirituelle d'un hommage abstrait au prêtre combattant dom Hélder Câmara ou dessine le grouillement des *favelas* de son pays.

À cette construction des symboles, ou *analogia*, de l'histoire s'oppose une seconde manière. Celle-ci opère sur un autre type de métamorphoses, celui qui, dans l'ordinaire de notre monde, transforme incessamment les images en signes et les signes en images. Peinture *mythologique*, pourrait-on dire, en entendant le mot au sens de Barthes. Cette manière-là joue sur le caractère *feint* de toute image d'histoire et sur le caractère historique de toute reproduction d'un quelconque état de choses. Elle joue en somme sur le renvoi permanent de la grande histoire, avec ses portraits, ses emblèmes ou ses discours, et la petite avec ses étalages de marchandises, ou de détritus, ses portraits de famille ou l'affichage de ses fantasmes et fétiches, sur l'équivalence en dernière instance de l'historicisation généralisée et de la «fin de l'histoire». La prolifération étatique et marchande des images/signes lui fournit un répertoire infini d'*exempla* dont une *disposition* — une mise en scène — spécifique doit révéler la duplicité : l'image qui est signe ou le signe qui est image, la majesté politique qui est mensonge marchand ou l'affichage marchand qui est mensonge politique, l'extraordinaire qui est ordinaire ou le banal qui est fabuleux. Son répertoire, ce sont les images officielles des grands de ce monde ou les portraits auratiques de ses idoles, les instantanés d'histoire captés par l'appareil photographique, les images du quotidien semblables aux affiches et aux fantasmes de la marchandise, les emblèmes du pouvoir ou les images d'histoire devenues signes indifférents ou objets de récupération.

Ramener tout *exemplum* à sa banalité d'image et d'objet usuel, éléver toute image banale à la puissance de l'exemple. Dupliquer l'image pour qu'elle avoue sa duplicité, la détourner pour faire voir son autre côté, sont les armes essentielles de cette manière qui trouve dans le collage dadaïste son moteur premier et dans les multiples formes et dérivations du Pop'Art son accomplissement comme critique de l'image/signe coextensive à son règne. C'est le travail sur les variations et les combinaisons de l'image reproduction, icône, idole : multiplication banalisante de l'image du gouvernant ou de la star (Warhol), déplacement de l'image officielle du jeune Mao sur la place Saint-Marc (Erró), combinaison du portrait de Miss America 68 et de l'instantané du prisonnier vietnamien abattu (Vostell), momification supplémentaire du portrait momifié de Brejnev (Boulatov). C'est aussi le travail sur les emblèmes d'histoire : horizon rouge/tapis rouge du même Boulatov, drapeau américain peint/dépeint de Jasper Johns, emblèmes de la Révolution française ramenés par Polke aux articles publicitaires du bicentenaire ; tableau d'histoire peint par Larry Rivers, accusant l'étrangeté iconique du *Washington Crossing the Delaware* («Washington traversant le Delaware») par le jeu des perspectives contrariées. Le même Larry Rivers retourne la banalisation photographique du *Last Civil War Veteran* («Dernier Vétéran de la guerre de Sécession») en la repeignant avec la crudité de ses couleurs et la bizarrerie de ses perspectives et ressuscite la valeur d'histoire oubliée dans l'icône d'un Napoléon de billet de banque ou l'âge d'or hollandais dans l'image des *Syndics des drapiers* qui sert d'emblème à une marque de cigares. Ce sont ensuite les divers traitements

de l'affiche publicitaire ou politique : l'éraflure légère par laquelle Rotella remet en scène les images de la marchandise reine ou des stars légendaires; le jeu des superpositions par lesquelles Villeglé creuse les images et les messages d'une campagne électorale; la dilacération qui, chez Raymond Hains, ramène l'image et signe à la dispersion de fragments colorés révélant le support de toile. C'est encore le jeu iconique sur les messages de l'écriture : pages de journaux quasi effacées de Morris ou surchargées de têtes de Noirs dans les *Vanilla Nightmares* d'Adrian Piper, lettres grossies de Polke ou monumentalisées par Boulatov en surcharge des images officielles de comité central unanime ou de cosmos soviétique. C'est enfin la réexposition de la peinture par elle-même. Ainsi le tableau d'Equipo Crónica met-il en scène la visite à Guernica dans l'espace surréaliste d'un musée où les figures sortent à nouveau du tableau : bras porteur de lampe qui traverse le toile, fragments chus sur le sol de la salle, corps qui se relève. La peinture, en jouant la métamorphose incessante des images d'art et des images de monde, rejoue ainsi sa propre histoire.

C'est d'une manière plus discrète peut-être qu'elle le fait dans la troisième manière, qui ne joue plus sur la construction des symboles ou le commentaire des images/signes mais sur les possibles de la figure. Cette manière s'inspire de la poétique que j'ai dite (sur)réaliste. Celle-ci use de toutes les transformations de la figure et des rapports entre les figures qui caractérisent une figuration déliée des règles de la représentation. On se souvient du dilemme de la figuration naguère posé par Sartre. D'un côté, le peintre authentique des horreurs du siècle ferait fuir la Beauté et le spectateur. De l'autre, le «traître» qui peindrait un camp comme on peint un compotier serait également infidèle à l'exigence de l'art et à celle de l'histoire. À ce dilemme la tradition surréaliste a tôt trouvé l'issue. Elle ne peint pas les horreurs de la guerre ou des dictatures, elle ne les oublie pas au profit des compotiers ou des seules formes colorées. Elle peint ce qui ne provoque ni horreur ni indifférence : le devenir-inhumain du sujet humain. «Absence humaine dans l'homme.» La formule est de De Chirico, évoquant l'image, vue dans un vieux livre, de ce que nul homme n'a vu : un paysage de l'époque tertiaire. Ce paysage d'avant l'homme, De Chirico dit l'avoir retrouvé dans les paysages historiés de Böcklin, de Poussin ou du Lorrain. Mais c'est à lui que retournent aussi, à travers leur devenir végétal et minéral, les combattants de la Grande Guerre, sous le pinceau d'Otto Dix. Tout comme les mannequins et les perspectives urbaines «métaphysiques» du même De Chirico s'animent dans la *Rue de Prague* ou dans maint autre tableau, mariant la fureur expressionniste et la froideur «Nouvelle Objectivité», pour marquer la monstruosité d'une société. Tout comme ils se figeront à nouveau dans le réalisme magique ou le surréalisme pour produire ces peintures d'histoire d'un nouveau genre qui marquent un âge de l'histoire et auscultent une civilisation en plaçant des personnages modernes dans un décor antique ou des vierges antiques devant des gares ou sur des places flamandes. Illustrateurs de Spengler comme Carel Willink, lecteurs des classiques du rêve, de Dalí à Masson ou Bellmer, témoins à charge de l'effondrement de la démocratie en Allemagne, de Dix ou Grosz à Nussbaum ou Hofer, ils peignent ce qu'on pourrait appeler, en détournant encore un mot de De Chirico, le spectre de l'histoire.

L'absence de l'humain dans l'homme se marque de mille manières : par les déformations de la caricature et du montage qui font apparaître la férocité de l'animal ou la stupidité du végétal dans la figure du dirigeant (photomontages de Berman ou de Heartfield); par les métamorphoses et les simulacres de la figure humaine : masques à gaz de Dix qui se transforment en masques de comédie ou de mort; par la reprise de l'iconographie des vanités, des grotesques ou des danses de mort, de Mafai à Nussbaum; par les équivalences plastiques entre les grimaces du pouvoir et les jeux picturaux. André Bazin expliqua naguère comment *Le Dictateur* réglait, entre Chaplin et Hitler, une affaire de vol de moustache. De même une affaire de traits picturaux volés et à reprendre anime le contour caricatural de Kokoschka (*Das rote Ei*, «L'Œuf rouge»), le trait schématique des dessins de Klee (*Heil!* ou *Närrische Jugend : Krieg*), le masque de Pierrot d'Hitler chez Dix (*Les Sept Péchés capitaux*) ou sa figure anonymisée et fondu dans la foule chez Nussbaum (*L'Orage*).

C'est encore l'«apolitique» De Chirico qui a nommé l'une des grandes procédures de la peinture «(sur)réaliste» d'histoire : la «solitude plastique» des figures, soit la dissociation construite de leur disposition et de leur valeur exemplaire. Peindre l'«inhumain», c'est disposer les lieux et les figures d'une peinture d'histoire qui se récuse elle-même. Dans *Prisonniers à Saint-Cyprien* de Nussbaum, tous les éléments semblent réunis pour une scène significative. L'auteur décrit son expérience du camp, saisie sur le vif. Il distribue ses groupes de figures selon les lois de la composition. Et, au premier plan, il dispose la scène «concrète» d'une leçon de géographie qui réunit quatre figures allégoriques tirées de la Haggadah, le méchant, le

sage, l'indifférent et le naïf. Simplement, les figures n'entretiennent entre elles aucun des rapports que leur disposition suppose : l'expression réelle/allégorique se fige en grimace de masque, les regards ne se croisent pas, vont se perdre ailleurs, nulle part. La disposition annule l'histoire qu'elle racontait et la fable qu'elle suscitait en elle pour l'éclairer. L'humanité réalistelement représentée est une humanité qui se retire ; tel le visage du Juif à la fenêtre, visage moins de victime, effrayée ou résignée, que de voyant, soustrait déjà à l'humanité, témoin d'un cataclysme plus étonnant encore qu'horrible. Regard qui renonce à comprendre et, du même coup, laisse l'inhumain exposé, au-delà de toute banalisation.

Ainsi la démesure éprouvée de l'histoire ne cesse-t-elle de trouver son expression picturale. Au sortir de la Grande Guerre, De Chirico renouvelle la peinture d'histoire en re-peignant le plus émouvant des départs au combat : les adieux d'Hector et d'Andromaque, simplement remplacés par des mannequins. Dans les années quarante, l'exilé juif Felix Nussbaum, dans sa cachette d'Amsterdam, peint, avec ses figures à l'expressionnisme figé, l'allégorie des camps et de la mort qui l'attendent, tandis que, sur les bords du lac de Constance, Karl Hofer les spectralise à sa manière, dans la disposition calmement in-humaine des panneaux perpendiculaires et des personnages nus et solitaires de *La Chambre noire*. En 1990 le fils d'émigrants juifs Larry Rivers, le même qui avait démystifié l'iconographie de Washington, peint deux portraits tranquillement symboliques du témoin des camps Primo Levi. Sur l'un la figure de l'écrivain se dédouble pour laisser apparaître le visage de l'enfermé. Sur l'autre le mouvement de sa main déroule le paysage des murs et les silhouettes des victimes. Surimpression empruntée au cinéma, décomposition du mouvement empruntée à son ancêtre, la chronophotographie de Marey. L'histoire n'a pas fini de se mettre en histoires.