

De l'objet d'art à l'événement d'art

Liliane Louvel

Université de Poitiers, FORELL EA 3816

Ce travail posera une série de questions à « l'objet d'art », tout autant d'interrogations seront jetées ici pour susciter le débat. Je proposerai donc de nous interroger d'abord sur la différence entre objet et chose, puis d'opérer quelques variations sur l'art et l'objet avant d'envisager l'art comme événement et enfin de vous proposer un nouvel objet critique pour rendre compte de l'événement littéraire particulier que constitue le texte qui tente de traduire l'objet d'art en mots.

Objet-chose

En réfléchissant au sujet de recherche proposé pour ce séminaire : « l'objet », je me suis interrogée sur la question de la différence entre l'objet et la chose. J'ai déjà abordé cette dernière lors d'un colloque sur « things »¹, en particulier sur un passage de V. Woolf dans *To the Lighthouse*, celui du bœuf en daube de Mrs Ramsay, moment où l'arrangement de choses devient un « arrangement esthétique »², au moment où les objets (au sens de placés là, devant, en pleine lumière) se muent comme par métamorphose en « objets » d'art en un « arrangement artistique » qui n'est pas encore une œuvre d'art, encore moins un chef d'œuvre, mais une forme entre-deux. Qui dit objet ne dit pas forcément chose, mais l'objet d'art s'en approche, ce qui conduit à poser la question de l'art et de la beauté.

La différence entre la chose et l'objet serait de l'ordre de l'opposition entre la lumière et l'ombre, le visible et le visuel. La chose, *res*, semble s'opposer à l'objet posé là devant, sous les yeux, donc visible, la chose pouvant elle-même être invisible, mal déterminée, ou encore de l'ordre de l'idée comme celle du Beau. Elle pencherait volontiers du côté de l'accès à un ailleurs transcendantal ou esthétique, voire à la mort comme dans le fantastique. Son équivalent du côté du langage serait l'innommable, du côté de l'art, l'anamorphose.

¹ « Love with a Fruit-Dish, An Instance of Pictorial Eroticism », *Things in Virginia Woolf's Works*, dir. C. Reynier, C. Bernard, Colloque de la SEW, 1999, EBC, Numéro hors série, Automne 1999.

² Je me réfère à la typologie que j'ai proposée dans L. Louvel, « Nuances du pictural », *Poétique*, Seuil, N°126, avril 2001.

Je m'appuierai un peu plus loin, sur l'essai de Jeanette Winterson « Art Objects »³, mais d'abord, écoutons Hubert Damisch qui, à la suite de Kant discute de la beauté, de l'art et ...d'autre chose :

Il en va tout autrement quand l'objet se présente comme un produit de l'art, lequel suppose une fin et son principe, sa raison même, et comme sa cause [...]Le jugement portant sur la beauté artistique ne saurait s'en tenir au seul objet : par-delà la forme, il doit prendre en compte ce qui fait la perfection de la "chose" et qui la constitue comme telle (qui constitue l'objet en tant que chose [...] là où il y avait un objet, la chose doit advenir) Mais une femme? [...] Le jugement n'est pas seulement affaire de goût, mais se double d'un jugement téléologique, lequel porte sur cela qui, d'une femme, fait une *chose*, et non un simple objet. [...]Kant comme les Grecs ne "pensait qu'à ça" [...]A la chose dont il est question dans la beauté, sinon dans l'art, comme il en serait question dans la femme. A la chose à laquelle se ramène la question de la beauté, sinon celle de l'art, comme s'y ramènerait celle de la femme. Ce que la psychanalyse a pu avoir à dire, par la bouche de Freud, sur la beauté, se résumant en définitive à l'injonction qui fut celle de Nietzsche : *cherchez la femme*, - comme elle l'était déjà du Balzac du *Chef d'œuvre inconnu*. Il y a une femme là-dessous.⁴

Le lien entre la sexualité, l'art, l'érotisme est mis en œuvre dans la réalisation de l'objet d'art aboutissement du processus de sublimation : "l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles, elle serait (on notera ici l'emploi du conditionnel) un exemple typique de tendance inhibée quant au but"⁵ On se rappellera un exemple de déplacement d'objet particulièrement « osé » : Écoutons Schapiro parlant du *Berger amoureux* de Cézanne:

La place centrale accordée aux pommes dans un thème d'amour invite à s'interroger sur l'origine affective de sa prédilection pour les pommes dans la peinture. L'association que l'on observe ici des fruits et de la nudité ne nous permet-elle pas d'interpréter l'intérêt habituel de Cézanne pour la nature morte et, de toute évidence, pour les pommes, comme le "déplacement" (au sens psychanalytique) d'une préoccupation érotique?⁶

Ce déplacement d'objet, je l'ai retrouvé d'ailleurs dans le passage du bœuf en daube de Virginia Woolf où, pendant un moment, le glissement des regards de Mrs Ramsay plongée dans la contemplation du compotier le change en un tableau-palimpseste composé de plusieurs souvenirs de tableaux. Le compotier se métamorphose à son tour en un paysage dans lequel elle s'aventure et fait

³ Jeanette Winterson, *Art Objects, Essays on Ecstasy and Effrontery*, London, Vintage, 1995

⁴ Hubert Damisch, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992, 59

⁵ Note de H. Damisch citant S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 29.

⁶ Meyer Schapiro, « Les pommes de Cézanne », *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, *Tel*, 1993, p. 178

l'expérience d'une communion esthétique et érotique avec Augustus, le poète du groupe rudoyé par Mr Ramsay, qui, placé près d'elle, lui aussi, contemple le comptoir. Le passage se conclut par : « and looking together united them ». Il y a donc de l'érotique dans l'objet d'art lorsqu'il travaille et fait œuvre.

Variations entre l'objet et l'art, jeux de prépositions et autres objets grammaticaux

L'objet dans l'art, vaste programme. C'est celui de la nature morte dont on voit qu'elle recèle des trésors insoupçonnés sous son aridité et sa simplicité apparentes. Symbolisme des objets, leur disposition fait œuvre de signification. Ainsi, dans une nature morte, certains objets présentés ouverts : pain tranché, citron à demi pelé, huîtres ouvertes, symboliseraient la vérité des choses, leur dedans. Mais c'est aussi une manière de représenter leur évolution et leur transformation, sous l'action du temps, avant la pourriture. Touchant à l'idée, les objets se muent alors en « choses ».

Quand l'objet devient d'art il acquiert des pouvoirs : celui d'arrêter le spectateur comme l'ont noté Louis Marin⁷ et J. Winterson pour qui il s'agit d'un : « art process »⁸, d'un processus. Le statut de l'objet change : il semble accéder à une catégorisation esthétique difficile à définir : où est la limite? Qu'est-ce qui est de l'art? Quelle différence y a-t-il entre l'objet d'art et l'œuvre d'art? entre l'œuvre d'art et le chef-d'œuvre? On le voit c'est une question de gradation, de qualité plus que de quantité.

L'objet de l'art serait de l'ordre de la quête esthétique, avec des enjeux anthropologiques, de l'ordre du magique aussi, du sacré parfois et de la transcendance. L'objet de l'art serait le résultat d'une sublimation.

L'art et ses objets (évoquer l'art et son objet supposerait un ordre d'idées différent) : c'est le titre de l'ouvrage célèbre de Richard Wollheim⁹. On peut se demander quelle relation l'art articule avec ses objets. Quel est son objet quand il fait œuvre d'art?

La peinture comme objet : et non plus comme image, manière de poursuivre la réflexion de Patrick Vauday dans *La peinture et l'image. Y a-t-il une peinture sans image?* Où il rappelle l'effet de la « double perception » à la Merleau-Ponty. L'exemple fameux étant celui de la peinture rupestre préhistorique dont on perçoit à la fois le support et le motif. On ne pourrait donc pas séparer la matérialité de la peinture de ce qu'elle représente, ce qu'affirmait aussi Richard Wollheim évoquant le « seeing-as » et le « seeing-in ». La matérialité de la peinture constituerait la peinture comme objet et non plus comme chose, ce que propose l'une des formes de la modernité et l'abstraction si concrète dans sa suite. Une question de dialectique entre objet et sujet comme le rappelait Barthes commentant l'usage

⁷ Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.

⁸ J. Winterson, *op. cit.*

⁹ Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

français et la possible confusion ou distinction entre le sujet et l'objet d'une réflexion. Comme si, en histoire de l'art l'on était passé d'un idéal de transparence (l'art comme représentation du réel, le mimétisme), à l'opacité de la peinture, de la représentation à la présentation, lorsque la peinture se présente dans sa réflexivité, et va jusqu'au constat de l'impossibilité de représenter. Ce qui provoque aussi le déplacement de l'art à l'objet et de l'objet à l'art comme chez Duchamp. Va-t-on alors vers une objectivation progressive de la peinture? Le passage de la transitivité à l'intransitivité en tout cas, aurait débouché sur un vide d'objet d'art, alors que l'objet (l'urinoir, le porte-bouteilles) prenait la place de l'œuvre d'art devenue plastique et autre. Pour Damisch, il n'y aurait pas d'image dans la peinture abstraite qu'il voit comme terriblement « concrète », insistant ainsi sur la matière. Pour lui, chez Mondrian, il n'y a plus d'image, rien qu'un tableau et encore faut-il définir ce qu'est un tableau lorsqu'il devient un objet. D'où la séparation entre l'image et la peinture, entre la peinture et les arts plastiques. La faute à Duchamp? Iconoclaste jusque dans ses titres.

Le titre-objet : Prenons l'exemple de son *objet-dard*. Ici, par un jeu de mots Duchamp refuse le statut d'objet d'art à son dard équivoque. A remarquer qu'il ne joue pas sur "œuvre" d'art dont il aurait pu faire un "hors d'œuvre" (le jeu de mots risqué aurait disparu), mais sur l'objet, puisqu'il s'agit bien d'un objet, détourné, d'ailleurs. En même temps, il ne remet pas en question l'intitulation du tableau puisque, à son objet, dûment, il donne un titre. La dérision est une forme détournée de célébration tout comme le titre détourné qui persiste à affirmer sa fonction habituelle dénominative et descriptive. Après tout il n'y a qu'un *Objet dard* dans l'histoire de l'art.

De l'objet d'art à l'événement

L'objet dard donc, jeu de mots, titre méta-réflexif, avec humour et distance signifie l'inversion, renvoie au spectateur la mise en crise de l'art : « faire de l'art en posant des questions à l'art » selon la formule de Duchamp, portée à l'extrême lorsque l'objet d'art devient des excréments comme dans le cas de Piero Manzoni *Merda d'Artista* N° 0 47, 1961¹⁰, voire des empreintes, des traces avec le travail de Parmiggiani par exemple *Delocazione*, 1970¹¹, Dans le premier cas, il s'agit bien d'un objet, en l'occurrence d'une boîte de conserve emplies de merde et ce qui le fait accéder au statut d'œuvre, c'est l'intention de l'artiste, la place qu'on lui attribue dans une galerie, le geste qui devient de l'art alors que l'art est désacralisé. Dans le second cas, celui de Parmiggiani, il s'agit d'empreintes, de traces : où est l'objet alors, est-ce le mur affecté par la disparition, à l'instar des stencils primitifs sur les parois des cavernes? Pour Winterson, tout art serait art des cavernes. On pourrait se poser la même question pour l'art éphémère, celui des installations, des

¹⁰voir Jean-Pierre Criqui, *Un trou dans la vie, Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

¹¹voir Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

performances. Quand l'art semble avoir perdu son objet et qu'il devient expérience, « événement d'art » plus qu'objet, il fait quand même « œuvre » d'art. On n'est plus dans la fétichisation, on ne confond plus alors le beau et l'art. L'art peut alors être laid, sentir mauvais, être constitué de restes, ou de lumière pure, ou encore être une citation où l'envers devient l'endroit. Je précise : au Musée d'art moderne de Strasbourg, se trouve une œuvre qui est un objet (où l'on observe la coïncidence de l'objet et de l'œuvre), soit, une robe translucide, robe longue avec corset et vertugadin comme au XVII^{ème} siècle. Robe de fée au premier coup d'œil, enveloppe pour Peau d'âne. Mais la matière, indiquée sous le titre, est faite de ce qu'il y a de plus interne au corps, des intestins séchés et assemblés en une peau cousue dont on aperçoit les veines en s'approchant. L'objet s'appelle *Barocco*, il est de 1996 et de Javier Pérez ; il rappelle les robes en vogue à la cour d'Espagne, au XVII^{ème} siècle, comme dans *les Ménines*, de Vélasquez, tableau canonique s'il en est. Comme avec l'œuvre de Parmiggiani on est ici dans le souvenir, la trace, le vestige d'une ombre, d'une œuvre, d'une époque, d'un style, de ce qui a été et ne peut se renouveler, et, dans le cas du pochoir au noir de fumée de ce qui n'est plus quelque part dans le monde. Comme l'écrivait Barthes à propos de la photographie : « ça a été ». Ne peuvent subsister que des photographies-témoignages de l'œuvre, comme c'est le cas du « land art » avec par exemple, Richard Long, ou les installations et emballages de Christo. Ce qui pose la question de l'objet d'art et de sa relation au temps, lorsqu'il s'agit de réactualiser le passé d'une œuvre présente :

That is one reason why the calling of the artist, in any medium, is to make it new. I do not mean that in new work the past is repudiated ; quite the opposite, the past is reclaimed. It is not lost to authority, it is not absorbed at a level of familiarity. It is re-stated and re-instated in its original vigour. Leonardo is present in Cézanne, Michelangelo flows through Picasso and into Hockney. This is not ancestor worship, it is the lineage of art. It is not so much influence as it is connection.(Winterson 12)

En tant que processus, l'objet (l'œuvre) d'art, même contemporain, rejoint le tableau ancien : forme vivante, évolutive elle aussi, même si elle est un temps figée, gelée. « The thing in being », « the being of the thing » pour Winterson¹². D'où l'idée de l'énergie emmagasinée puis restituée lors de la contemplation.

Se posera alors la question de la performance, de l'art-événement mis en texte. Car le texte littéraire très souvent rend compte de l'objet d'art au sens classique du terme, à savoir souvent la peinture de chevalet. Mais *quid* de l'art contemporain, composé de performances de vidéos, comme celles de Matthew Barney qui oscillent entre le cinéma, le clip, la sculpture vivante et l'arrangement esthétique, entre le tatouage, le masque, le costume et le théâtre en un tableau vivant réactualisé. L'objet d'art a changé et avec lui l'objet de l'art depuis *l'objet dard* de Duchamp et ses avatars qui constitue une rupture fondamentale dans l'art moderne.

¹² J. Winterson, *op.cit.*, p. 12.

On dit d'ailleurs des œuvres contemporaines qu'elles sont des plastiques et non plus picturales, on parle de « pièces » mot tout à fait « parlant ». On assiste à des « installations » éphémères à l'instar de celle de Buren de l'été 2002 qui, au Musée G. Pompidou a affiché le déni du lieu avec « Le musée qui n'existait pas ». Autre manière de mettre en scène la dématérialisation des images, leur enjoignant de « flotter » définitivement (je pense ici à Descartes et à ses « images en l'air ») sur l'écran virtuel numérique d'où elles disparaissent dès qu'on l'éteint. D'où aussi la notion d' « arts numériques ».

Résumons, avec Winterson :

L'objet d'art est « a piece of work », une œuvre donc, à laquelle s'attache la valeur travail, et j'ai parlé de pièce plus haut. *quid* de Duchamp, alors et de l'objet ready-made ou « trouvé »¹³.

L'objet d'art met en danger le spectateur qu'elle tire : « so outside the safety of your own experience »¹⁴

L'objet d'art agit sur le corps

The picture on my wall, art object and art process, is a living line of movement, a wave of colour that repercusses in my body, colouring it, colouring the new present, the future and even the past, which cannot be considered now outside the light of the painting. I think of something I did, the picture catches me, adds to the thought, changes the meaning of thought and past.¹⁵

Impression que tout visiteur ayant contemplé l'œuvre de Rothko, par exemple, aura bien ressentie avec les vibrations de lumière en longues plages de couleur alternée. Pour Winterson, on le voit dans la citation plus haut, « This is not ancestor worship, it is the lineage of art. It is not so much influence as it is connection. », l'objet d'art serait de l'ordre de la connection/déconnection. Posons alors que d'un côté on aurait ce qui est de l'empathie rassurante, de l'autre : le trouble, le rejet, l'interrogation, l'inventaire ou le collage d'objets appartenant à des espaces différents mais réunis sur l'espace de la toile comme dans le cas de Rauschenberg. D'un côté, la nature morte « décorative », de l'autre, la *vanité*. L'art pose un défi : « True art challenges the 'I' that we are »¹⁶. Ce qui pose aussi la question du Canon et l'art demande un effort et il lutte contre l'ignorance.

Quand l'événement pictural devient événement littéraire : le surgissement de l'hétérogène.

¹³ Je fais là référence à un ouvrage de W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want ? The Lives and Loves of Pictures*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005. et en particulier au chapitre « Founding Objects ».

¹⁴ J. Winterson, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ *Idem*, p. 19.

¹⁶ *Idem*, p. 15.

Se pose ensuite la question de l'objet d'art importé dans le texte littéraire, lui-même objet d'art, lorsqu'il est mis en mots. Quels effets produit-il? Pourquoi son insertion dans un tissu de langage? Comment se produit-il? lorsqu'il s'agit d'ouvrir « l'œil du texte »¹⁷. Quelque chose de l'ordre de la dilatation a lieu.

« L'arrangement esthétique » fait système pour moi dans l'ordre du descriptif avec la description picturale, l'effet-tableau etc. Tous « nuances du pictural »¹⁸. Un arrangement d'objets, en art, pourra désigner l'arrangement de « tout ce qui est visible sous le soleil » pour parler comme Poussin, résultant en un tableau, plutôt une nature morte, mais pas seulement puisque les êtres animés peuvent aussi appartenir à la classe des objets. En tout cas, l'objet devient d'art sans être pour autant une œuvre d'art.

Le tableau peut devenir à son tour un « objet » de convoitise et donc un objet volé, comme le montrent certains romans : *The Book of Evidence* de Banville, mais aussi certains polars comme ceux de Iain Pears : *The Raphael Affair*, *Giotto's hand*, *The Bernini Bust*, *The Titian Committee*, *The Immaculate Deception*,

Mis dans un musée, l'objet est canonisé, tué, mort. Il en va de même pour le cabinet de curiosités. Oscar Wilde dans *The Picture of Dorian Gray* fait du chapitre XI un capharnaüm, un fourre-tout d'objets collectionnés par Dorian et le chapitre se mue en un cabinet de curiosités à son tour, à l'image de celui de Des Esseintes dans *A rebours*. Au point, dans ce dernier roman, de transformer un animal vivant, une tortue, en objet d'art en la caparaçonnant d'or ce qui amènera, à brève échéance, la mort de l'animal. On ne survit pas à une tentative esthétique visant à plaquer de l'inanimé sur de l'animé. La collection, l'accumulation, visent à substituer le quantitatif au qualitatif, ce qui est plus facile avec des objets d'art qu'avec des œuvres d'art.

Dans le cas de la description d'un objet d'art, il s'agit encore de langage et non pas de « voir » au sens plein du terme, un objet, mais d'entre-voir une vision transmise par le langage ce qui s'accompagne d'une perte forcément. Mais, force est de constater que le texte littéraire s'échine à vouloir « rendre » l'œuvre d'art qui lui est hétérogène. Entreprise de vampire s'il en est. Le cas est différent quand des images sont reproduites dans l'ouvrage sans qu'il soit question d'illustration, comme dans le « livre de dialogue » pour reprendre le terme d'Yves Peyré ou de la coopération de deux artistes, voire de l'inspiration qu'un artiste tire d'une œuvre écrite. C'est le cas de Bunyan et des nombreuses séries inspirées de *The Pilgrim's Progress*, de Mervyn Peake et de *L'île au trésor*, de William Blake et de la Bible, de Francis Bacon et de *Sweeney Agonistes* de Eliot, etc. Il peut s'agir d'un cahier d'illustrations jointes au texte comme dans *Tulip Fever*, de Deborah Moggach, ou

¹⁷ L Louvel, *L'œil du texte*, Toulouse, PUM, 1998.

¹⁸ L Louvel, *op. cit.*

de photographies insérées dans le texte comme dans *Emigrants* et *Austerlitz* de W. G. Sebald. Le texte devient livre d'art ou dans le second cas il acquiert une valeur référentielle plus forte. Il lorgne aussi du côté de l'objet d'art, du livre illustré.

Proposition : Le tiers pictural : un nouvel objet théorique

L'image en texte ajoute à ce dernier un surplus esthétique, un surcroît d'intensité, tout comme la beauté qui chez Freud, rappelle Damisch, se présente « au moins au départ, comme un *supplément* destiné à renforcer l'excitation sexuelle, à la soutenir et à la relancer au risque d'une déviation toujours possible »¹⁹.

N'oublions pas, et Winterson nous le rappelle si cela était nécessaire : L'image sur le corps agit. L'image m'attrape, ajoute à la pensée, change le sens de la pensée, « comments on the totality of what I am »²⁰,

D'où ma proposition de nommer tiers pictural ce phénomène. Si l'image-en-texte apporte quelque chose d'autre qui serait de l'ordre de l'altérité, d'une hétérogénéité qui attrape le lecteur, le captive (capture), elle ajoute une pensée au texte, un autre type de pensée :

L'œil n'est pas seulement, comme le voulait Aristote, l'organe le plus "théorique" de tous les sens : la perception visuelle l'emporte sur toute autre dans la construction de l'image du monde qui est celui de l'homme (au point qu'on se soit justement inquiété de savoir comment un aveugle pouvait y avoir accès : voir la *Lettre sur les aveugles* de Diderot).[...] Comme le signifie sans équivoque la langue grecque, savoir, c'est voir (*ideîn*).²¹

Un surplus esthétique donc, un surcroît de pensée et de "sentir" analogue au surcroît d'excitation qui entre dans l'activité de représentation y est comme retenue avant sa libération.

En appelant comme il le fait à la perception, il a nécessairement partie liée avec le travail de pensée qui a son départ dans l'activité de représentation et qui implique, en même temps qu'il l'autorise, la suspension de la décharge motrice par laquelle l'appareil psychique se débarrasse, sous le règne du principe de plaisir, d'un surcroît d'excitation.²²

Cette sur-charge du texte qui véhicule une œuvre d'art visuelle est de l'ordre de la valeur ajoutée. Elle englobe tout ce qui relève de l'effet de l'image, de ce qui ressortit de ce que je propose de nommer le tiers pictural qui est de l'ordre de l'événement. C'est une fluidité qui agit, une zone de passage entre texte et image, une circulation, une monnaie d'échange dans la médiation Comme le note Damisch

¹⁹ Hubert Damisch, *op cit.*, 52.

²⁰ J. Winterson, *op. cit.*, p. 19.

²¹ *idem*, p. 32.

²² H. Damisch, *op. cit.*, p. 14.

dans *Le Jugement de Pâris* : « Comme l'énonçait Freud, 'force est de se servir de la monnaie qui a cours dans le pays que l'on explore – 'la monnaie névrotique'[...] dans le cas de l'analyse, la 'monnaie artistique' dans celui de l'histoire et de la théorie de l'art. »²³ « [M]onnaie artistique » que Damisch d'ailleurs, une page plus loin, transforme en « monnaie esthétique », simple lapsus ?, oubli ?. Image de la transaction monétaire qui évoque l'histoire de Simonide de Ceos et de Castor et Pollux qui paient le prix du poème en lui sauvant la vie. Simonide alors permet d'identifier les cadavres en se remémorant la place des invités écrasés sous le toit de la salle du banquet. Le lien entre la mémoire et l'image, pour Cicéron les "lieux" de mémoire : *loci* et *topoi*, a été affirmé depuis longtemps.

Cet événement qui a valeur de surgissement est entre-deux; c'est une énergie, un mouvement. C'est ce que dit aussi Winterson pour qui l'art agit à travers ses objets et ses œuvres. Elle propose alors de faire du nom qui est au centre des travaux de ce séminaire, un verbe : « art objects », c'est d'une « force active » qu'il s'agit, d'une force qui fait objection et se fait entendre. Avec « art objects » la critique verse à nouveau du côté du langage. L'art « s'oppose » au reste, le contredit, soulève une objection, obstrue le bon déroulement du texte. L'art fait bouger les choses, il déplace le sujet. Quand l'art « objecte », il met en tremble le grand théâtre du monde. Il ébranle, fait avancer, autrement, à chaque fois, comme par déboîtement.

Au surcroît de l'art en texte fait écho l'art lui-même qui est aussi un surcroît. Il est en plus de notre programme biologique, il offre un surplus, une valeur ajoutée, un supplément, un luxe. Et le tiers pictural serait ce supplément entre-deux. Ce nouvel objet entre texte et image : un objet virtuel, un livre virtuel, composé d'un texte et d'une image suggérée mais jamais visible et donc modulable à l'infini selon l'infinité des lecteurs. Un événement donc, du visuel en mémoire. De l'affect aussi.

Liliane Louvel est professeur de littérature britannique à l'Université de Poitiers. Son domaine de recherche concerne la nouvelle et les rapports entre texte et image. Elle a écrit de nombreux articles et a publié un ouvrage sur la nouvelle avec C. Verley : Introduction à l'étude de la nouvelle, Toulouse, PUM 1998 ainsi que trois ouvrages sur les rapports entre texte et image: L'il du texte (Toulouse PUM 1998), The Picture of Dorian Gray, Le double miroir de l'art (Ellipses, 2000) Texte/image, images à lire et textes à voir (Rennes PUR 2002). Elle a aussi publié trois recueils d'articles sur le sujet : The Written and the visible, EJES, 1999, ŠLike Painting, La Licorne, Poitiers, 2000, et, avec H. Scepi, Texte/image, nouveaux problèmes (Actes du colloque de Cerisy-La-Salle), PURennes 2005. L. Louvel est aussi, depuis 2004, Présidente de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur.

²³ H. Damisch, *Le Jugement de Pâris*, op. cit., p. 14.