

Collège de France La Chaire Européenne de Victor Stoichita: l'Europe des Images
le 02 Février 2018: séminaire de Giorgia Fiorio



L'ARCHÉOLOGIE DE L'ÊTRE

L'ARCHÉOLOGIE DE L'ÊTRE

Je remercie Victor Stoichita qui me fait l'honneur d'accueillir la présentation de ce travail le long duquel il m'a guidée durant cinq ans ; je remercie également Carlo Ossola qui avait entrevu ce cheminement avant qu'il ne commence.

Les mots ne sont pas mon langage et c'est avec reconnaissance et une grande humilité que je prends la parole dans cette salle.

La fracture visible dans le principe d'un contact, le *symbolon* (du grec συμ-βάλλω) recompose l'ensemble de deux parties disjointes. Le symbole indique autre chose que ce qu'il représente, non pas un point sur la circonférence, mais le centre autour duquel elle tourne ; ce centre qui fuit tout raisonnement est l'objet d'une reconnaissance immédiate de la part de chacun.

Avant de se mettre en chemin les voyageurs de l'Antiquité fendaient une pierre en deux en en laissant la moitié à l'hôte dont ils abandonnaient la demeure, afin que leurs descendants renouent le lien sacré de l'hospitalité en rassemblant dans le temps le tout primordial. Je vous proposerais aujourd'hui d'entreprendre un voyage similaire pour rejoindre *l'origine* d'une reconnaissance inscrivant « l'Être au monde » dans sa présence invisible au principe de l'Histoire et rétablir le contact avec l'Être qui, du fond de notre personne, projette à chaque instant le présent où l'on vit.

Un parcours d'abord horizontal dans l'espace, à travers cinquante-six Pays et qui, avec la dernière recherche, procède verticalement en arrière dans le temps, depuis l'éclosion de la pensée Occidentale dans la Grèce du VI^e siècle avant J.C. pour s'étendre à la nuit des civilisations antiques, d'où elle tire son origine.

D'un dehors à un dedans, d'un après coup à un avant, un parcours de trois décades qui interroge la *figure humaine*. Avant d'introduire les deux projets conduisant à *l'Archéologie de l'Être – Des Hommes et Le Don* – précisons qu'avec le terme *figure* nous entendons ici non seulement son sens français de visage humain, mais que nous l'entendons aussi dans le sens de "face", littéralement la *façade* de ce qui apparaît devant le volume et remplace la forme cachée, *figurant* pour son absence.

Durant la dernière décennie du millénaire qui vient de s'écouler, de 1990 à 2000, le premier projet, *Des Hommes*, interroge la condition apparente de l'existence, juste en dessous de la surface la plus extérieure de l'Être. En partant *de la mémoire de choses jamais vues*, ce qui guide la recherche est une compulsion aveugle : voir, regarder atteindre tout ce qui semble impossible à atteindre : la réalité submergée d'un "idéal" du mâle occidental, à l'écart du quotidien de la société et appartenant à l'imaginaire collectif d'un passé récent.

Des Hommes qui vivent dans un monde à part, enfermés dans des communautés closes, faisant face à une confrontation physique extrême dans une *vis à vis* quotidien avec la mort. C'est dans ce sens-là que l'on parle – non de *catégories* sociales – mais de communautés humaines liées par des liens vitaux et de fraternité, scellés par des codes d'honneur : Combattants noirs de la boxe aux Etats Unis ; Mineurs de charbon des mines du Donbass en Ukraine, Légionnaires avec les onze Régiments de la Légion Etrangère : Toreros d'Espagne ; Hommes du Feu, pompiers des villes et forêts aux Etats Unis ; Hommes de la Mer, en Méditerranée, Mer du Nord et Océan Atlantique.

Communautés impénétrables, puisque la confrontation directe avec la vie, tout comme celle avec la mort, est solitaire et cachée. Communautés uniquement masculines, puisque, si elle ne perd pas ou ne renonce pas à sa condition maternelle, la femme est le vecteur passant, la *matrice* même de la vie et le premier anneau dans la chaîne de la communauté humaine.

Durant dix ans, chaque année change l'angle de perception. Au fil du temps les attributs stéréotypés s'effacent, tout comme la spécificité des diverses communautés, en dévoilant, non pas la figure du mâle, incarnation d'une force présumée mais la personne nue, effarée face à sa condition éphémère.

Au cours de l'année où s'accomplit ce projet autour de réalités apparemment si différentes se définit l'arc d'un seul horizon : la *mémoire imaginaire* d'une confrontation vitale avec l'existence.

Après *Des Hommes* jaillit une réalité bien plus impénétrable, étendue non plus à la spécificité de l'individu, mais à la *personne*, qui, devant l'évidence du Mystère, incarne l'humanité toute entière. Contrairement aux hommes qui *figurent* dans le travail précédent, les sujets ici *ne sont pas* le sujet de la recherche.

Au centre d'une roue où converge chaque rayon, le sujet est caché, invisible.

C'est l'objet que tous cherchent et auquel s'adressent les actes se répétant, différemment, depuis le début des temps partout dans le monde. Sans savoir par où commencer, comment chercher, quoi, le terme *don* surgit dès le début comme la seule certitude le long d'un parcours tortueux, encore une fois de dix ans.

Le langage raconte l'histoire manifeste, l'échange entre les humains.

L'histoire de la Croyance retrace l'origine de la conscience de soi et de la connaissance du monde. Devant les cycles de la Nature, la voûte du Cosmos, le passé ancestral, le futur intangible, les dimensions, les distances, les proportions des choses, un même frisson déploie un labyrinthe de cheminements, où la trame des gestes codifie l'espace-temps du rituel.

Dans le langage muet des écritures archaïques, le terme *don* articule la signification multiple des signes divers qui absolvent la jonction transitive de l'offrande et du remerciement : consécration, ornement, hommage, grâce..., mais *don* c'est aussi le sacrifice, et prendre et rendre, il incarne surtout son sens le plus secret, celui où les contraires s'entrelacent : comme il apparaît dès les premiers pictogrammes sumériens vers le milieu du troisième millénaire avant notre ère, *un x au centre d'un cercle* : "dans le coeur", "caché dedans". *Être*.

L'écho de résonances et de correspondances incompatibles fluctue d'une civilisation à l'autre, mais quel est ce tournant du mot *don* où s'enchevêtrent tous les rituels autour du mystère de l'évidence corporelle dans son terme terrestre ?

Le Don est la vie, c'est le souffle qui la traverse, celui que l'on inspire et l'on expire de cet Esprit que "l'on rend" quand nous expirons (A. K. Coomaraswamy 1939). C'est ce qui reste, au-delà de l'individu ; l'essence transmise dans le sang des descendants vivant dans le nom de la personne, *présent* dans le temps, pour ceux qui restent.

Cette *présence* qui, de l'image humaine, nous conduit à rebours à la figure invisible qui l'inscrit au commencement de l'Histoire, *L'Archéologie de l'Être*.

Arrêtons-nous maintenant un instant : faits de temps, faits de mémoire, nous vivons aujourd'hui dans un temps d'oubli, non seulement du passé et des choses concrètes, mais de l'oubli d'être ce que nous sommes. *Être*, comme nous le sommes ici, présents à ce moment, ne nous semble plus "réel". Nous ne sommes pas sûrs d'exister sans la trace d'une preuve de notre apparition visible ; sans le "partage" simultané d'une image avec un témoin distant. Sans trace, sans ombre, détachée de la présence intérieure de la personne, l'apparence d'exister traverse la mémoire transitoire d'un flux indistinct qui remplace la conscience de *l'être au monde* et en disperse le sens. Mais qu'est-ce que le sens sinon même la texture d'un passé dont le reflet tisse son futur en engendrant notre présence, présente à chaque présent. Réflexion d'une mémoire qui se recueille et se transmet dans sa mémoire de soi. (Sant'Augustin, *Confessions*, livre X, 8.14; 8.15).

Dans le livre X des *Confessions*, Saint Augustin nous dit que la mémoire accueille non « pas les réalités mêmes mais seulement les images des réalités perçues. » (*Ibid.* 8.13) Sans la réflexion de ces images, la mémoire ne serait qu'une « collection d'éléments épars (*Ibid.* 8.13 et 11.18) », sans la conscience d'être beaucoup plus que ce qui affleure à la surface du présent.

Il y a en effet, une mémoire de la mémoire qui se souvient de se souvenir ; une mémoire de la compréhension, et il y a une mémoire de l'oubli, une absence qui en nous se fait présence (*Ibid.* 16.24).

Cette réflexion est pour Plotin le « retournement en soi », (*Ennéades*, I, 2, 4, 15-16, in R. Calasso, 2016) d'une « contemplation qui crée en tant que contemplation (*Ibid.* III, 8, 3, 20-22) » et qui appartient à celui qui « voit en soi ce qui est vu (*Ibid.* V, 8, 10, 30-36) ». Cette même image – comme l'explique Roberto Calasso – se reflète en traversant la Grèce antique jusqu'à Plotin (R. Calasso 2016) depuis l'Hymne Ier, 164 du *Rgveda* : « Deux oiseaux, un couple d'amis sur la même branche de l'arbre. L'un mange la douce baie du *pippal*, l'autre, sans manger, regarde (R. Calasso 2010) ».

Nominatif et accusatif, le terme *humanum* est la marge d'un sujet-objet, « le *il y a* que la vision contient (M. Merleau-Ponty 1964) » de Merleau-Ponty.

Le projet *Humanum, l'Archéologie de l'Être*, reconsidère la perception de la figuration humaine dans la statuaire archaïque, dans son principe autoréflexif, à partir de l'héritage sémantique d'une sélection d'idéotypes de l'Antiquité.

C'est un jour d'orage à la fin de l'été 2010. Je traverse les salles vides du Musée archéologique National d'Athènes. La lumière court sur les murs, elle tombe par éclairs des hautes fenêtres. En m'arrêtant deux fois devant la même statue, je pense soudain : *elle a bougé*. Je ne le pense pas, c'est une certitude, cependant, je ne pourrais pas vraiment dire que j'ai *vu* cette "animation" transfigurant la statue.

À cette époque, je ne distingue pas la fonction, la période, la signification d'une statue, mais l'être qui est apparu ne rentre dans aucune catégorisation et n'était certainement pas le portrait de « quelqu'un ». *L'impression* de cette statue – d'ailleurs jamais retrouvée dans le musée – *est* encore présente en cet instant.

Combien de fois avons-nous aperçu la forme d'un dragon sur le profil d'un rocher ? Au moment où l'on reconnaît le dragon sur le fond du ciel, il se dresse à jamais dans le terme qui le désigne. Il est impossible de ne plus voir le dragon, comme il est impossible d'arrêter d'espionner cette animation latente au contour mouvant du rocher, figée au milieu de la mer. De la même manière, il est impossible de ne pas penser à ce mouvement où la vie semble s'accrocher au volume de la statue immobile. Dire "penser", "voir", n'est pas correct.

La lumière est quelque chose de distinct de la *source lumineuse* et n'est pas quelque chose qui puisse être vu ou pensé. Dans un échange de photons qui pénètre la transparence du vide à une vitesse de 299.000 km par seconde, la lumière est la condition qui, dans l'œil, génère l'excitation des sensations visuelles au-delà de l'ordre du visible. Quand j'ouvre les yeux, avant de voir quoi que ce soit, *je vois que je vois* ; je vois *si* je vois la clarté qui unit et sépare les choses de mon regard (M. Heidegger, 1997). Comme l'explique si bien Heidegger dans son commentaire au *mythe de la caverne* de Platon, cette clarté qui me permet de voir et de reconnaître ce que je regarde en transperçant l'épaisseur de l'air, c'est la lumière que je ne peux pas voir (*Ibid.*).

Si maintenant on ferme les yeux, dans le noir que l'on aperçoit sous les paupières, le manque de lumière active les cellules qui produisent la perception de l'obscurité, (H. von Helmholtz 1962 ; R.L. Gregory 1990) on s'aperçoit alors que l'on voit sans *un objet de la vue*. À cette faculté, qui contemple sa propre perception vivante, Aristote assigne le principe de la connaissance (*De anima* 418a26-418b31).

Si soudain ici manque la lumière – je le sais, je le vois – je n'ai pas besoin de regarder. Nous voyons beaucoup plus de choses que nous en regardons. La perception de la réflexion sur la rétine provoque les liens de *vigilance optique* d'une mémoire ancestrale, mais les données visuelles de la sensation optique n'atteignent l'élaboration du cortex que 250 millisecondes plus tard, et seulement si la *fixation* focale s'est posée sur un objet précis ; alors je *reconnais* ce que je regarde et me souviens de ce que j'ai vu. Comme nous le rappelle Derrida dans ses *Mémoires d'aveugle*. (J. Derrida 2003), je le vois, je le sais, *idein, eidos, idée*, toute la sémantique de l'idée européenne attribuée, dans sa généalogie grecque, le voir au savoir.

Si dans le sens Occidental, la vision est synonyme de « connaissance », la tradition Orientale, tout comme notre tradition archaïque, attribuent l'échange entre la perception rétinale et l'impulsion du cortex au souffle vital du Cosmos.

Pour Homère, l'homme voit à travers *l'esprit* ou dans les poumons et perçoit l'imagination visuelle à travers le souffle, *thumos*. Un attribut de la conscience, le *thumos*, habite l'être vivant dont il abandonne « les os blancs » quand la créature expire. Intrinsèque au principe de la vie, *psychē*, est *l'esprit "respirant"*.

Homère identifie *psychē* avec l'ombre, *skiá*. L'âme, qui de la vie est l'ombre, survit dans le royaume d'*Hadès* (R. B Onians 2011). La *pupille* n'est pas seulement le vecteur des données visuelles entre la rétine et le cortex, elle est avant tout *Kórē*, enlevée par *Hadès* dans le Royaume des Ténèbres, le contact entre la dimension manifeste du monde visible et l'invisible. Conçue par l'inceste de Déméter avec Zeus, nous lisons dans le *Περί Αγάλματων* de Porphyre, *Kórē* « Couronnée des épis ... est le symbole de la fertilité (Porphyre, *Περί Αγάλματων*, Fr. 6) », elle incarne le principe vital au cœur de la Terre, *Hestía*, l'essence intérieure des choses au centre de la Terre et du Cosmos.

« Le dedans d'un dehors qui est le dehors d'un dedans » ainsi, Merleau-Ponty (1964.) définit-il l'intersection en forme de X grec (*khi*) où les fibres optiques rencontrent dans le chiasme les impulsions du cortex.

Indivisible de sa propre présence invisible parmi les choses dans le monde, ce passage dans la cavité au centre de la pupille est l'inverse d'un souffle.

« Je ne regarde pas un *chaos* (*Ibid.*) » – continue Merleau-Ponty – le regard se dirige en traversant la scène visuelle comme l'acteur la scène au théâtre et tout comme l'acteur connaît son texte par cœur, “l'œil du cerveau”, même sans regarder, reconnaît d'un coup d'œil la scène visuelle dans ses minimes altérations.

L'esprit *pré-figure* et projette face à soi le monde comme il l'imagine dans un continuel inversement temporel dont nous faisons l'expérience en tant que perception (G. Vitiello 2001 ; G. Vitiello ; W.J. Freeman 2005/2006).

Dans les mots de Platon: « Quand nous regardons dans l'œil de quelqu'un face à nous, notre visage (*tò prósforon*) se reflète dans ce que nous appelons la pupille (*kórē*) comme dans un miroir où celui qui regarde voit sa propre image (*eídōlon*) (*Phèdre*, 225 d.).». Les Grecs appellent *eídōlon* l'ombre de l'Être qui, après la mort, s'arrête dans l'*Hadès*. *Eídōlon* du thème *Fid-* correspond au Latin *vidēre* “avoir vu” et à l'allemand *wissen* qui signifie “savoir” (G. Groddek, 2005).

Prenons un exemple concret, encore une fois, d'après *l'Essence de la Vérité* de Heidegger : si maintenant quelqu'un ici demandait – où est la sortie ? – et si on lui répondait, « vous voyez bien la porte, elle est là, qu'est ce qui nous dit que là c'est la porte et que par là on peut sortir ? ... Il est clair qu'il y a *voir* et *voir*. Qu'est-ce que je vois de mes yeux et qu'est-ce qui est aperçu en tant que *qu'est-ce que c'est* ? (M. Heidegger 1997) » c'est-à-dire quel est l'objet qui est le sujet de notre attention ?

L'Art dans l'Antiquité, et tout particulièrement la *tékhne* de la Grèce antique, n'est pas une production – comme nous entendons l'Art aujourd'hui, un “produit du commerce”. Ce qui prend forme dans l'acte humain de la *tékhne*, c'est plutôt le dévoilement de ce qui ne se manifeste pas immédiatement dans la Nature. L'essence même de ce qui est absent de la manifestation immédiate du visible et pourtant présent, reconnaissable pour nous, c'est ce qui nous *touche* dans l'Art.

Répétons ces mots de Benjamin « Les statues n'apparaissent pas pour *être vues* comme des “œuvres d'art” mais pour *exister* comme des objets de culte (W. Benjamin 1936) », et transcender les limites du corps dans son terme temporel.

De *μῦεῖν* “commencer” et *μύειν* “fermer les yeux” ou “les lèvres”, le mot *mystère* (*μυστήριον*) ne signifie pas “incompréhensible” et se réfère plutôt à ce qui est *inexprimable*.

La fermeture des yeux du *mýstes* voilé – nous rappelle Karl Kerényi

(K. Kerényi¹⁹⁷⁹) – marquait l'initiation des *Mysteria* à Eleusis: littéralement une "entrée" dans l'ombre et l'éclosion aveuglante de l'expérience métaphysique.

Dans le livre VI des *Ennéades*, où il évoque la progression des Mystères, Plotin parle de « l'image originaire », l'*archétypon* que « l'on rencontre au bout du voyage » où se dévoilent « la source de la vie, la source de l'esprit, la racine de l'âme (En. VI, 9,11 45, in *ibid.* R. Calasso (2016) ».

[04. *Dia Archetipa* - 45 sec.]

Lorsque j'ai rencontré Victor Stoichita, il a dit, mettant immédiatement le doigt au cœur de l'énigme : « il faut comprendre quel est le critère du choix, quelle civilisation, quelle période, quelles sont les œuvres que l'on recherche ». Reconnaissables, à travers les différentes civilisations, ces têtes parsèment comme des astres la voûte du monde antique : de *race* indéfinissable, d'âge incertain, toutes sous-tendues par un même principe androgyne, nues, elles sont toutes habitées de l'idée même de l'*être*. *Idéotypes* s'écria Alain Schnapp, « le *modèle*, l'idée même d'une forme invisible ».

Suspendue entre l'Être et le Non-Être, la représentation anthropomorphique de la statuaire archaïque – selon la signification et la fonction de la civilisation où elle apparaît – interroge le principe de la manifestation dans son double *passage*: là le "corps" des dieux dans la déclinaison d'une présence hétéroclite, ou transcendance absolue dans la plénitude de l'unité; là le corps humain, dans les marges d'un périmètre où il éclot au devenir de la multiplicité vivante; un corps de son vivant écartelé par des milliers de pulsions et qui, dans son dernier seuil, redevient entier un instant avant de se défaire dans l'indéterminé.

Jean-Pierre Vernant, souligne combien cette unité au cœur même du passage de la vie est le lieu d'un contact inversé entre l'être transcendant et l'être terrien (J.P. Vernant 1996, 20023).

Le *týpos*, littéralement l'*empreinte*, est la figure de l'archétype incarnant le contact avec l'origine, l'*Arché*, bien au-delà de la notion temporelle, du « principe vivant ».

Nous lisons dans le *Phèdre* de Platon : « Ombre de sa forme, comme le corps est l'image de l'âme qui est appelée la forme du corps ».

Nous avons parlé du temps où la réflexion de la mémoire est celle d'une tension qui, du passé, s'étend vers son devenir à chaque instant dans notre présent.

Considérons maintenant que les statues sont des corps dans l'espace. L'espace, comme le temps, n'existe pas en soi, il est lui aussi une forme de l'intuition du sujet qui conçoit un espace donné avec les corps qu'il contient. Au sens grec, l'*espace*, dans l'Antiquité, est pensé à partir de la limite des corps. Cette limite, loin d'être celle où le corps se termine, est celle à partir d'où s'étend l'espace qui l'enveloppe, celle de la relation du corps avec ce qui l'entoure.

[05. Morph - *Tête Salt* - QT 04:09']

Dans les *Remarques sur art-sculpture-espace*, Heidegger (1964) soulève la question « A quoi nous fait penser l'idée d'espace ? Qu'est-ce qui lui est propre en tant que tel ? L'espace fait de l'espace », il *fait place* en s'inscrivant en nous comme une empreinte sur le sol. Mais alors qu'est-ce qu'une empreinte ?

Pensons aux traces de nos pas, toutes différentes. Toutes identifiant la personne invisible en les inscrivant dans le monde qu'elles traversent. L'empreinte est l'*impression* de l'essence de ce qui nous porte à chaque pas. Cette impression est-elle celle du *geste* du sceau en pierre qui l'imprime, ou celle de la *matrice* que l'on voit dans la cire qui l'accueille ? Selon Didi-Huberman, l'empreinte scelle le passage invisible dans *le contact d'une absence* (Didi-Huberman 2008). De même, *l'archétype est chacun face à l'archétype - tout comme le dit Plotin*, l'image qui s'anime et “ prend vie ”, unique et différente, au fond des yeux de qui la *contemple*.

Cela pourrait arriver ici à Paris à qui, traversant la Seine, monterait au premier étage du Département Egyptien au Musée du Louvre. En haut de l'escalier en marbre où s'ouvrent en L deux grands salons. En tournant vers la droite, après avoir dépassé la première salle, on atteint une pièce aux parois en bois.

Là, au milieu de deux grandes fenêtres, apparaît La Tête Salt. Rose, nue, une tête humaine d'une époque controversée datant du 20e au 18e siècle av. J. C. Si lointaine, il suffit d'essayer un instant d'imaginer l'immensité des millénaires qu'elle inscrit dans son volume, les dynasties, les empires, les temples, les jardins, qui s'effondrent derrière elle, ou simplement les millions de regards qui l'ont traversée et qui s'effacent, rien qu'au fil des deux siècles passés au Louvre. Regards et visages dont, à chaque instant, s'imprègne son bloc en calcaire pendant qu'intacte et immobile, elle nous dévisage face à elle. Cela se passe devant et dans le regard qui, au-delà des yeux, sur elle se pose et en elle se *fixe*, là où le regard se confond avec la vision « de ces choses que nous ne pourrions pas rêver de voir complètement nues, parce que l'œil lui-même les entoure de sa chair [...] si bien

que la vision nous semble venir d'elles (M. Merleau-Ponty 1964) », comme dit encore la voix de Merleau Ponty dans *Le visible et l'invisible*.

[06. *Paradeigma Tête Salt Ca. 2284 - QT 01:04'*]

Suite à ma rencontre avec la Tête Salt en 2013, j'avais tout de suite envoyé à la Direction du Département Egyptien une demande pour travailler sur l'œuvre.

La demande est restée longtemps sans réponse. Puis un jour la réponse, un *non* sans appel. Huit mois plus tard, j'ai réessayé. La convocation du nouveau Conservateur, M. Vincent Rondot, est arrivée en deux semaines : « Pourquoi, a-t-il demandé, parmi tant d'autres dans tout le musée, avez-vous choisi cette oeuvre? Veuillez s'il vous plait nous expliquer ce que vous voudriez faire exactement.

Selon les statues, il s'agit d'un protocole d'exécution de 8 à 12 heures, de 9 à 12 films argentique de 12 images chacun. La dynamique des séances implique 12 positions de lumière et autant de variations millimétriques du parallaxe à une distance constante du point de fixation au milieu des yeux. Le trépied est rivé au sol. A chaque lumière correspond une variation de l'angle de prise de vue ; le procédé inscrit le signe d'une lumière continue sur un support analogique, continu également.

L'idée de mouvement de la première intuition impliquait une séquence ordonnant le flux des images d'une transfiguration dans le temps. La projection de la séquence, disons qu'elle "fonctionne" dans le cadre d'une projection, sans la statue elle-même.

Cependant, le sens ultime de ce travail n'étant pas celui d'"exposer" des photographies – dans la mesure où on ne pourrait pas vraiment exposer ce qui est *invisible* par définition – plus humblement, la réflexion de l'œuvre aspire à atteindre l'invisible que la statue contient au fond de notre esprit afin que sa présence affleure en nous.

La ressemblance de la *mimesis* photographique ne reproduit pas ce qui nous entoure et, contrairement à ce qui est généralement pensé, ne prouve nullement l'existence de quelque "réalité". La photographie a ici son sens littéral de « trait lumineux » (*phōs-graphy*) donc de ce qui, *de l'obscurité vient à la lumière*.

Il s'agit plutôt d'un face à face projetant l'expression d'une réalité intérieure et antérieure à sa réflexion extérieure.

[06. *Paradeigma Tête de Réserve* ÄS 778 - QT 01:03]

Bien plus étonnant que la séquence figée d'un film, existe l'ordre libre d'une dynamique invisible où la séquence à chaque instant renaît, différente.

Quand, pour la première fois, j'ai commencé à monter la séquence, j'avais découpé et placé sur la table de nombreuses figurines de la statue que mes doigts tournaient et retournaient dans tous les sens, c'est là que je me suis aperçue qu'il m'était impossible de détourner le regard, mais surtout impossible de le contrôler. Là où je me suis aperçue que ce n'étaient plus les yeux qui fixaient les images, mais les images qui fixaient les yeux.

Dans un nombre multiplié par lui-même, symbole d'une déclinaison infinie, j'avais alors composé trois ensembles d'images différentes: respectivement, deux carrés - de 4 et 9 images - et une frise de 9 images. Le *paradigme* d'un verbe décline la possibilité de son être à tout moment où on l'imagine. Du grec *παράδειγμα*, le mot *paradigme* exprime l'exemplaire de ce qui se montre à côté de ce qui apparaît ; le modèle invisible qui accueille dans son être ce qui - au-delà de son être - est exprimé et intrinsèque à une transfiguration illimitée. J'ai nommé ces ensembles *Paradeigma*.

[07. *Morph Tête de Réserve* ÄS 778- - QT 03:03]

Simone Weil nous rappelle que lorsque nous observons attentivement l'image d'un cube, nous réalisons que ce que nous percevons, ce sont toujours et seulement des faces où les angles ne semblent pas droits et où les lignes ne semblent pas avoir la même longueur. Cependant personne n'a jamais douté que l'objet observé n'était pas un cube. La forme invisible du cube apparaît dans son entier à l'œil de l'esprit qui reconnaît son volume. (S. Weil 1009-1943 vol. IV tome III, in R. Calasso 2017,p.55).

L'information, comme le dit Gilles Deleuze (1987), nous notifie une impulsion extérieure dont – que cela nous plaise ou non – nous faisons une réception passive, puisque telle est la nature binaire, non seulement des *nouvelles*, mais de toute relation informatique. Quelle est la différence entre l'information et le sens ?

Qui décide que quelque chose a du sens ou non ? Le sens, je le *re-connaiss*, je le connais deux fois, il est déjà en moi. Tout comme depuis le cœur bat la vie, du centre du corps, partout et jusqu'au sommet des poils hérissés sur la peau, la nature *ternaire* du sens est le vecteur d'un lien simultané. Quand je lève les yeux pour regarder l'horizon, la pupille se rétrécit pour atteindre le lointain de ce point et le ramener à son intérieur. Si l'idée d'horizon n'était pas déjà en moi avant de lever les yeux, je ne pourrais même

pas imaginer le regarder. Le sens est une immanence où deux points éloignés dans l'espace-temps se regardent et se touchent ; où le principe et son terme, l'intention et la fin, sont le même point, le même instant.

[08. *Dia Musée Imaginaire* - 40 sec.]

En 2012, dans le volume de l'édition originale de *Les Voix du Silence* d'André Malraux, j'ai vu pour la première fois une tête mystérieuse ressemblant à un Brancusi. Les années ont passé ainsi que les têtes de statues d'autres civilisations, jusqu'au jour où finalement je suis allée en Iraq. J'ai traversé Bagdad et atteint l'entrée du Musée, traversé les contrôles armés, les scanners, les grilles métalliques, les salles silencieuses et j'ai monté l'escalier conduisant à l'Aile Sumérienne au 1^{er} étage : face à moi, une tête en pierre de 21cm de haut, 15 cm de large, de 3.9 Kg, apparue dans monde depuis 52 siècles, suspendue à l'air qui l'entoure. C'est alors que j'ai revu la figure qui vivait en moi depuis quatre ans : *La Dame de Warka*.

[09. *Paradeigma, Eikona, Planches, La Dame de Warka* - QT 02:20']

Cette tête, volée et mystérieusement réapparue après le pillage du musée en 2003, avait été découverte par une mission allemande en 1939 dans le sanctuaire de l'Eanna, au centre de l'ensemble des temples de la ville d'Uruk, la première *urbanisation* du Proche-Orient Ancien. La Dame de Warka apparaît à Uruk au même moment où apparaissent les premiers pictogrammes qui codifieront l'écriture cunéiforme des Sumériens.

Elle apparaît au sein du millénaire où prend forme le premier ordonnancement de la communauté humaine, où le travail s'organise dans les métiers, où l'invention de la roue, de la charrue et l'irrigation des terres étalent la vie dans toutes les directions, où les premiers systèmes d'énumération et de calcul définissent la perception de l'espace et la durée du temps dans les termes stables des nombres sacrés.

La Dame de Warka apparaît au cœur de l'éclosion de la connaissance du monde et de ce qui deviendra le premier Etat dont elle est le symbole de la naissance : la *Terre entre les deux fleuves*, pas seulement le Tigre et l'Euphrate. La Mésopotamie est "la terre du milieu", comme ce vase d'où jaillissent les eaux et appelé *vase jaillissant* – que, dès 700 ans plus tard, l'on retrouve serré contre le cœur des Gudéas, les eaux du fleuve d'où la vie découle et s'écoule. La Dame de Warka incarne le *mythe* de la Déesse Inanna qui, représentée par le faisceau de roseaux, enfonce ses racines, à moitié dans la terre sous

l'eau – *le voile de la vie* – élançant son autre moitié vers le ciel. Symbole de la vie et de la fertilité, première étoile du matin, lumière dans la nuit, la déesse Inanna, alias la Dame de Warka, est l'aube de la vie, comme celle(s) que je ne nomme pas, elle incarne le contact entre le visible et l'invisible.

Depuis début Décembre 2017 et jusqu'au 6 Mars 2018, au Musée de l'Iraq de Bagdad, *la Dame de Warka et l'Archéologie du Sens* présente le premier dispositif muséographique de ce projet. Comme l'écrit le conservateur Lucio Milano : « Le concept de *présence* est un instrument heuristique où l'objet contemplé s'inverse continuellement entre le sujet de l'original sculpté et le sujet observateur [...] La présence d'une statue - *alam* en Sumérien suffit-elle à la déclarer présente, existante, réelle ? Et comment pourrait-il en être autrement si l'homme, créé à partir d'un grain d'argile, tout comme une statue, est un produit - *on dirait une figure* - de la divinité invisible ? [...]

Pour nous, la réappropriation du sens des images et des œuvres du passé n'est plus seulement celle d'une vision épisodique d'œuvres individuelles, mais celle d'un regard plus conscient, tenant compte des éléments du sens dont l'œuvre était dotée dans l'Antiquité et projetés en avant dans une expérience, *active*, qui prenne en compte celle de l'observateur d'aujourd'hui ».

En plus des œuvres *Paradeigma*, placées face à la Dame de Warka dans l'aile Sumérienne du Musée de l'Iraq, le dispositif comprend deux autres Muséographies : *Eikona*, 3 œuvres composées chacune de 36 images, extraites de la photogrammétrie de 3600 images d'après la topographie à 360° degrés de la surface sculptée du corps des statues. Et l'Atlas. A partir des *Eikona*, en collaboration avec *l'Institut de Communication, Information et Perception* de la Scuola Sant'Anna de Pise est en cours d'actualisation le premier *Atlas* interactif d'une œuvre archaïque. L'*Atlas* sera présenté à Venise à la fin de cette année accompagné du dispositif muséographique de Bagdad et de la tête de l'œuvre originale, pour la première fois en dehors de l'Iraq et en Europe – à Venise – à l'occasion du 150ème anniversaire de l'Université Ca 'Foscari avec laquelle j'ai réalisé ce travail. Le dispositif présente aussi trois planches de dessins qui, à partir de la photogrammétrie, reconstruisent le volume statuaire dans trois ordres de sa réalité : – les *mesures invisible* intérieures au volume, à partir du système du *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca ; les *projections orthogonales*, et la *structure physique* du corps sculpté dans les dénivellements de ses lignes de contours.

L'évolution humaine ne repose pas sur l'accumulation d'informations mais sur la *mémoire du sens* ; elle repose sur l'*enracinement* dont parle Simone Weil et d'où l'être renaît à chaque instant au sein de son origine culturelle et humaine, cet enracinement qui – bien avant les *Droits de l'Homme* –, est l'obligation première envers toute *personne* dans sa stature vivante.

Aujourd'hui, alors que la perception humaine est "défigurée" de sa présence dans le monde par la prolifération aveuglante de ses images, elle semble s'effacer de l'Histoire où s'était inscrite la *figuration* invisible de sa reconnaissance de soi et dont l'archétype humain est le contact avec l'autre moitié de la pierre de notre voyage.

GF 2018

Références

Saint Augustin, Livre X, 8.13; 8.14; 8.15; 8.16.

Aristote, *De anima* 418a26-418b31, in G. Agamben (2005), *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza (La Quarta Prosa).

Benjamin W. (2011), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi editore (ed. originale: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 1936, vier Fassungen 1935-1939).

Calasso R. (2016) *Il cacciatore celeste, X. Il Contemplante* pp 287-325, Milano, Adelphi Edizioni, Plotin, *Ennéades*, I, 2, 4, 15-16; III, 8, 3, 20-22; V, 8, 10, 30-36.

Calasso R. (2010) *L'ardore*, Edizioni Adelphi, Milano, p. 206 *Ṛg-Vēda*, Inno I,164.

Calasso R. (2017) *L'innominabile attuale*, Edizioni Adelphi, Milano, p. 55.

A.K. Coomaraswamy (1939 ; 1977; 2017) *Il Vedānta e la tradizione occidentale*, in *La Tenebra Divina*, Adelphi Edizioni Milano, p. 41; ed. originale 1977 Princeton University Press (d'après un discours à la Phi Bata Kappa Society du Radcliff College publié par « The American Scholar », VII, 1939).

Didi-Huberman G. (2008), *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, Ch. I. *Formes techniques l'empreinte comme geste*.

Deleuze G. (1987) *Qu'est-ce que c'est que l'acte de création*, conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis –le 17 Mai 1987.

Derrida J.(2003), *Memorie di Cieco*, Milano Abscondita. p. 23.

Cf. Groddek G., (2005), *Il Linguaggio dell'Es*, Milano, Adelphi Edizioni, pp 88-172; ed originale: *Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik*, 1966, Limes Verlag Wiesbaden.

Heidegger M. (1997), *L'essenza della Verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*; Milano, edizioni Adelphi, pp. 78-83. ed. originale: 1988, Frankfurt AM Main, Vittorio Klostermann; *Vom Wesen der Wahrheit, Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*.

Cf. Heidegger M. (1964) *Remarques sur art-sculpture-espace*, (2009) Rivage poche, petite bibliothèque.

Cf. von Helmholtz H. (1962), *Treatise on Physiological Optics*, J.P.C. Southall, New York, Dover Publications, pp. 431, 432 ; Gregory R.L. (1990), *The Eye and the Brain: The Psychology of Seeing*, Princeton, Princeton University Press, p. 64.

Merleau-Ponty M. (1964) *L'Œil et l'Esprit*, Paris Gallimard.

Merleau-Ponty M. (1964) *Le visible et l'invisible*, Paris Gallimard p. 174.

Onians R.B. (2011), 4. *La cognizione i cinque sensi* (pp. 97-98); 3. *La materia costitutiva della coscienza* pp. 72-73. Homère *Odyssée* X. 495 ; Pindare «αἰῶνος εἶδωλον», *Phyt.*, III, 101; *Olympiques* VIII 3.

Porphyre, Περὶ Ἀγάλματων, *Fragment 6*.

Platon, *Phèdre*, 225 d.

Cfr. Kerényi K.(1979), “The Meaning of the Term ‘Mysteria’,” in *The Mysteries. Papers from the Eranos Yearbooks*, Vol. 2, ed J. Campbell (Princeton, NJ: Princeton University Press), 32–59.

Cfr. Vitiello G. (2001), *My double unveiled. The dissipative quantum model of brain*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company (Advances in Consciousness Research), en particulier : *My double Myself*, pp. 140, 145. ; Freeman WJ et Vitiello G., (2006). *Nonlinear brain dynamics as macroscopic manifestation of underlying many-body field dynamics*. *Phys. Life Rev.* 3, 93–11810.1016/j.plrev.2006.02.001

Vernant J.P. (1996), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Editions La Découverte (La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales, 13) *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, pp. 340-343 ; *La figure du corps*, pp. 347-349; *La figure du mort*, pp. 349-351.

Vernant J.P. (2003), *Corps des hommes, corps des dieux*, in Malamoud C., Vernant J.P. *Corps des dieux*, Paris, Gallimard (Collection Folio Histoire, 120), pp. 20-33.