

Véronique MAURON

La bibliothèque en feu : naissance des images. Installation picturale de Claudio Parmiggiani à Montpellier

ARTICLE

Mettre le feu. Attiser le feu. Laisser se consumer les matériaux. Eteindre le feu. Alors les images se déposent. L'incendie engendre les images.

La méthode est simple mais dangereuse, extrême aussi. Claudio Parmiggiani crée des œuvres sur le mode de la combustion ^[1] qui se nomment *Delocazione*. Invité en 1970 à investir l'espace du Musée de Modène, l'artiste italien découvrit une salle qui fonctionnait comme réserve où se trouvaient quelques objets anodins. Il s'appropriä le lieu tel qu'il était, organisa un grand feu dont la fumée transporta des cendres qui se déposèrent sur les parois, le sol et le plafond. L'artiste retira ensuite un à un les objets et l'image apparut : une image d'ombre, une image de l'absence.

A propos des *Delocazione*, il écrit : « Les matériaux pour réaliser ces espaces, poussière, suie, et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes, exactement comme après un incendie, un climat de ville morte. Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs d'Hiroshima. » ^[2]

A partir de l'œuvre inaugurale de 1970, l'artiste réalisa par la suite une série de *Delocazione* dans différents lieux culturels : Le Fresnoy, (Tourcoing), Fattoria di Celle (Pistoia), Hôtel des Arts (Toulon), Centre Georges Pompidou (Paris), FRAC Bourgogne (Dijon), MAMCO (Genève). Une des plus récentes *Delocazione* a été réalisée en 2002 dans la salle de lecture de la Bibliothèque municipale de Montpellier sise au Musée Fabre. Cette intervention enträit dans le cadre du projet réaménagement du Musée et de ses annexes datant de 1840. Avant l'intervention des ouvriers et des pelles mécaniques, ces espaces désaffectés ont été investis par l'artiste italien.

Claudio Parmiggiani a une certaine habitude de mettre le feu à des endroits insolites et souvent chargés symboliquement : des salles ou des réserves de musées, des pièces de maisons particulières. Mais jamais jusqu'alors il n'était intervenu directement dans une bibliothèque même si dans des installations antérieures (Toulon, Turin), il a fait monter comme décor

des rayonnages de bibliothèques chargés de livres. Le feu ne convient pas aux livres, c'est le moins que l'on puisse dire et Parmiggiani, conscient de la gravité de son action, se réfère non seulement aux épisodes tragiques du XXe siècle mais aussi à la Bibliothèque d'Alexandrie. Toutefois, ces références demeurent extérieures à l'œuvre et son geste n'est ni une provocation esthétique ni une illustration du thème de la bibliothèque en feu. Son œuvre, par un processus violent de destruction, conduit à une construction : la naissance d'une image. Le feu pour Parmiggiani est plus qu'une technique, c'est une poétique et son œuvre une morphogenèse. Avec le feu l'artiste forme des images et son œuvre se comprend alors comme une *Bildung*.

Processus

La salle de lecture de la Bibliothèque de Montpellier est d'ordonnance néo-classique avec sa mezzanine, ses fenêtres toutes situées sur un mur et deux entrées. Que s'est-il passé dans cette salle investie durant plus d'un siècle et demi par des lecteurs, des étudiants ? Parmiggiani a investi la bibliothèque en la débarrassant de ses objets, de son mobilier. Il a fait restaurer certains murs et repeindre les parois. Il a conservé des signes distinctifs du lieu : les corniches, ou encore les inscriptions définissant les zones de catalogage des livres, comme l'espace réservé à la philosophie ou aux sciences, par exemple. Avec une équipe de volontaires, il a disposé dans ce lieu des étagères sur lesquelles ont pris place toutes sortes de livres de différents formats. Puis la mise à feu a eu lieu. Avec un collaborateur artificier, il a orchestré un feu en plusieurs endroits. Le lieu était clos, hermétiquement. Le feu s'est développé, a gagné l'ampleur voulue, a dégagé une épaisse fumée. Après combustion, la fumée s'est dissipée, a répandu de toutes parts la suie et la cendre. Avec un soin extrême et beaucoup de délicatesse, les livres et les étagères ont été retirés. L'œuvre d'art est née.



On découvre alors une salle grise sur les murs de laquelle apparaissent les formes résiduelles des livres. Formes blanches sur fond gris ou noir. On se trouve face à une immense *grisaille* ^[3]. La suie et la cendre ont dessiné les contours par empreintes négatives, telles les mains de nos lointains ancêtres projetées dans les grottes préhistoriques. L'absence règne comme l'image totale d'une présence disparue, soufflée.

Mettre du feu dans une bibliothèque procède de la *catastrophe*. Il est nécessaire d'utiliser ce terme car il est à la mesure de l'effet produit par cette œuvre.

La catastrophe

La majesté du feu, sa force, sa chaleur, l'exubérante danse de la fumée sont d'abord une catastrophe. Celle-ci signale une chute selon son étymologie grecque *kata* qui signifie bas. La combustion réduit les matières, bribes infimes qui s'évanouissent en poussières. La chaleur qui se dégage provoque l'ascension des matières qui voltigent. Les cendres refroidies retombent, se répandent partout, s'incrument dans les moindres interstices, recouvrent tous les objets. Le feu, associé à l'air, son véhicule, projette les résidus de matière consommée, les répand dans l'espace telle une semaison qui féconde le lieu. L'air les transporte en une dérive, voyage cosmique et tourbillonnaire dans l'espace de la gestation de l'œuvre.



Lorsque la chute, lorsque la catastrophe se produit, naît la splendeur de l'image. La *Delocazione*, comme processus de création par la destruction convoque l'idée de l'apocalypse. Il y a chez Parmiggiani une propension à repérer certaines formes du désastre et à les introduire dans l'œuvre. Le feu constitue une donnée essentielle de sa vie et de son travail artistique. Par exemple, Parmiggiani parle de la maison de son enfance, une maison rouge construite dans la campagne. "Dans cette maison, que j'ai quittée vers quinze ans, je revenais de temps en temps. Et c'est dans cette maison à la campagne qu'entre dix-sept et dix-huit ans j'ai eu mon premier atelier. Aujourd'hui cette maison n'existe plus. Un jour, en revenant, je l'ai vue complètement incendiée, et puis elle a été abattue, et, dans la campagne, il n'est plus resté que le brouillard et quelques peupliers. Il me semble que c'était hier mais, si j'y pense, j'ai l'impression que tout cela s'est passé il y a mille ans." ^[4] Le feu de la maison rouge a produit une grisaille évoquée ici par la présence du brouillard. Nul doute que cette expérience visuelle du feu et du brouillard soit fondatrice pour l'œuvre de Parmiggiani.

L'omniprésence du feu révèle un attrait irrésistible pour la puissance et la destruction, mais aussi pour ce qui reste, c'est-à-dire quelque chose qui est de l'ordre de la trace, de l'empreinte.

Le feu, dans son opération destructrice et créatrice, agit comme cause originelle. Dans la peinture occidentale, il est associé à la catastrophe – incendies de villes antiques, jugement divin, éruptions volcaniques dévastatrices. Chez Parmiggiani, sa puissance se révèle dans le principe créateur allié à la destruction. L'artiste ne dissocie jamais ces deux composantes, au contraire, il les confronte et les articule ensemble. Il utilise certaines propriétés du feu, celles qui permettent les transmutations. Le feu couve chez Parmiggiani, jamais il ne se montre en action. En effet, l'artiste ne conçoit pas l'acte créateur comme une scène visible de tous, qui exhiberait, sur le mode spectaculaire, la naissance de l'œuvre. La mise à feu de la bibliothèque n'a pas été une performance visible d'un public d'initiés. Cela s'est passé de manière secrète et confidentielle, sous le seul contrôle de l'artiste, de son assistant pyrotechnicien et d'un corps de pompiers mobilisé en cas d'accident. Parmiggiani use du feu, respecte la puissance occulte de son action. Chez lui, le feu est invisible et ne luit pas. Il consume, il détruit, mais dans le secret.

Lorsqu'elle se produit, l'apocalypse révèle quelque chose de caché dans une manifestation violente, destructrice. Jacques Derrida explique : "L'*apocalypsis* n'est que révélation ou mise à nu, dévoilement qui rend visible, vérité de la vérité. [...] elle dévoile aussi selon l'événement d'une catastrophe ou d'un cataclysme" ^[5]. La *Delocazione* qui signifie "déplacement" met en scène le mouvement de dévoilement de la catastrophe. Des cendres, elle exhume des images latentes : traces de livres dont les lettres, les mots, les pages, les significations ont disparu à jamais mais dont la présence métonymique (la trace) et métaphorique (l'image) s'inscrit sous la forme d'un vestige. La catastrophe permet la venue de l'image. Oui et cela fait écho, comme le dit Parmiggiani lui-même, à la venue d'autres images terribles : celles produites en 1945 par les bombes lâchées sur Hiroshima et Nagasaki. Des hommes, des femmes et des enfants meurent, réduits en poussière dans un instantané foudroyant et, simultanément, des images noires et blanches, des silhouettes s'impriment sur les murs, sur les pierres. Littéralement, ce sont des *ombres projetées* ^[6]. L'image naît de la brûlure la plus intense - l'éclair gigantesque de la bombe atomique - celle qui anéantit la vie. L'image survient ici après la *prise de vie*. L'image consiste en un vestige, preuve d'une catastrophe et trace d'une révélation. Penser l'image comme apocalypse, entre une destruction et une naissance subite,

c'est inscrire l'origine dans la fin, nouer la vie dans la mort.

La genèse



L'acte de création, chez Parmiggiani, passe donc par une destruction qui génère les images. Et l'on peut penser à ces quelques vers de Mallarmé qui résonnent avec le brouillard entrevu par Parmiggiani au moment où il aperçoit sa maison rouge détruite :

Brouillards. Montez ! Versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux.

Ces vers, et ce n'est pas anodin, sont tirés du poème intitulé *L'Azur*. Aspiration, genèse, silence sont des termes que l'on trouve à l'œuvre chez le poète et chez le plasticien italien. L'envol ne suppose que la chute ; et la catastrophe est offrande, promesse de l'œuvre à venir. La création se joue sous le double signe de l'écrasement et de l'exhaussement, de la dégradation et de l'éclat.

Feu, fumée, air, cendres composent les quatre éléments plastiques d'un lexique qui donne à l'œuvre sa signification. Ils se transforment en une *manière* (*maniera*) de catastrophe et d'effusion.

La fumée

La fumée véhicule les particules de matière consumée, elle les disperse dans les airs, les propulse dans les moindres interstices du lieu. Substance vaporisée, la fumée est, dans un premier mouvement, la part aérienne du feu. Elle capture et réfléchit les flammes, les prolonge au-delà d'elles-mêmes. Elle transforme le feu en un condensé de lumière opaque, une "obscur clarté", comme le dirait Corneille.

Dans la salle de lecture de la Bibliothèque l'atmosphère s'épaissit, l'air se colore en gris et en noir. La fumée transporte le feu, telle une projection, sur les écrans des murs. Mobile, elle se soumet à toutes les errances. Informe, elle *prend* toutes les formes. Dynamique, toujours en voie de formation et de déformation, elle met l'espace en mouvement, crée des mutations incessantes. Instable, sans contour ni consistance, elle participe des puissances d'une matière capable de faire advenir et d'abolir les figures. Elle uniformise l'espace, accomplit un effacement du monde et assimile tous les éléments à sa propre substance. Le lieu est absorbé et il sommeille.

Par sa seule divagation, la fumée possède le pouvoir de générer des images. Cette force du hasard confine à une sorte de magie naturelle qui œuvre au gré de la Fortune. La fumée engendre des *mirabilia*, images merveilleuses et des images achéropoïètes, non faites de mains humaines.

La cendre

La matière de la fumée est la cendre. Celle-ci constitue la poussière de la destruction, son plus infime matériau. En suspens dans les airs, la cendre chute lorsque le feu s'éteint ; elle s'accroche à la moindre aspérité, se dépose partout, envahit les moindres espaces, s'amasse sur le sol, se colle au plafond. Elle s'identifie, dans notre culture, à la matière ultime, celle de la mort ^[7]. Indice de notre finitude, elle désigne la fatalité du corps condamné à tomber, un jour, en poussière. Manifestant une dernière fois le feu, elle en est la matière *survivante*. Envahissante, elle souille et hante le lieu, l'habite comme un fantôme. La cendre porte en elle le souvenir de la lumière et de l'éclat. Issue de l'apothéose, elle en exprime le décombre. L'encendrement procède de l'embrasement, comme si l'éclat ne peut que s'anéantir, comme si la lumière ne peut que se noircir.

Telle une trace, la cendre est le spectre du feu, l'effritement de l'azur. Accomplissant le feu, elle en éteint la clarté, immobilise l'élan des flammes. Corps astral et infernal, la cendre métamorphose, chez Parmiggiani, le lieu en une image à la couleur étale, à la texture poudreuse. Elle macule, recouvre, enveloppe comme une sorte de voile uniforme, une pellicule flétrie. La cendre correspondrait au fané de la fleur, quelque chose de déchu après une éclosion majestueuse. Le fané et la cendre désignent la distance entre l'apothéose et la catastrophe, une distance qui s'étire dans un épuisement sans fin, mélancolique. La douceur grise et poudrée de la cendre offre la paradoxale profondeur d'une matière déposée en surface, fragile, prête à disparaître et où le temps lui-même repose. Appartenant à la mémoire, elle donne matière au souvenir : sépulcrale, elle donne corps à l'absence. Présence envahissante, éparpillée dans les moindres replis du lieu, la cendre exprime le frisson de la disparition. Pour l'artiste, il s'agit d'élever la matière, dans son effondrement en particules infimes, à la subtilité d'une *matière de l'absence*. Exténuées, réduites en poussière, les matières de Parmiggiani relèvent d'une transsubstantiation aboutissant à une désincarnation.

Comme matière résiduelle, la cendre est un vestige qui indique la présence d'une absence. Presque rien, le vestige *poursuit* (*vestigium* vient de *vestigare*, suivre à la trace) et *prolonge* une présence perdue. Jean-Luc Nancy affirme que "ce qui *reste* est aussi ce qui *résiste* le plus" ^[8]. La cendre se révèle comme un débris visuel engendré par une catastrophe, révélant une conservation et une destruction, une permanence et une perte, bref, le vestige est une *persistance*. La cendre de la *Delocazione* ne se contente pas d'exister en tant que telle, d'être visible pour elle-même mais elle porte un destin : elle *préfigure*, c'est-à-dire elle contient une puissance de figuration.

Actes

Dans la *Delocazione*, se manifeste une double pulsion de destruction et de construction. Un enchaînement de gestes procède de l'effacement et de la reconstruction, de la transformation et de la conservation. La *Delocazione* se réalise dans de nombreux "déplacements" qui sont autant de manipulations antagonistes : vider et remplir, blanchir et noircir, enlever et remettre, désagréger et recomposer.

Pour Parmiggiani, *peindre* équivaut à *brûler*, et *représenter* se confond avec *transformer*. La destruction engendre les images, images qui surgissent à partir d'une chute et d'une poussière. La transmutation des gestes et des matières aboutit à la création de l'image. De la mise au tombeau de la lumière dans la cendre sourdent les images, empreintes et ombres. La *Delocazione* est une œuvre sépulcrale, "immatériel deuil" ^[9]. Apparaissent des images *sublimes* dans le sens philosophique du terme, c'est-à-dire qui expriment l'apothéose et la ruine.

Pétrifiée et pulvérisée, la cendre n'est pas matière morte. Active, elle *donne vie* aux images. Lorsque la cendre et la suie glissent sur les murs de la salle de lecture, elles remplissent l'espace vide – murs, plafond, sol – dessinant et épousant les contours des livres. Les livres retirés, l'image naît, figure blanche se détachant de la surface funéraire. La matière résiduelle de la cendre garantit une apparition "native", celle de l'image. La *Delocazione*, image fulgurante car issue du feu, s'inscrit en clair dans les décombres. Comme l'éclair, le processus de la *Delocazione* procède de la combustion pour produire une image. Aussi ces figures claires ressemblent-elles autant aux images créées par la foudre qu'à un négatif photographique.



La figure née de l'encendrement est un *charaktèr*, mot qui appartient au langage de l'imprimerie et donc du livre et dont l'étymologie grecque rappelle la notion d'empreinte. Des livres disparus, les images de la *Delocazione* exhument des *impressions*, images imprécises et flottantes, prêtes à disparaître elles aussi. Émergeant de la ruine, l'image se donne elle-même comme ruine. L'image ruinée chez Parmiggiani est moins le reste d'un monument hier intact, que la figure "native" de l'absence.

L'empreinte des livres serait alors une *présence endeuillée*. En anticipation, Parmiggiani construit le tombeau de la bibliothèque qui sera détruite. La *Delocazione* devient une véritable *présentation* de l'absence.

L'ombre à l'origine

Parmiggiani écrit : "C'est à l'ombre que se rattache le sens de la naissance et de la mort et elle est le lieu occulte où prennent forme, images et idées. Elle est la première image spéculaire de l'homme qui signifie à l'homme son état de tout et de rien. L'ombre est le sang de la lumière [...]." ^[10] L'ombre concerne donc la naissance et la mort. L'ombre et la mort forment un couple bien connu. L'ombre à la naissance est moins évidente. Mais il faut se souvenir qu'elle figure en place centrale dans le récit de l'Annonciation, celui de Luc en particulier. En effet, le texte dit de manière explicite: "Le Saint-Esprit viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre." ^[11] Dans le texte grec, couvrir de son ombre, *obombrer*, est donné par le verbe *épiskiazein*, terme dans lequel nous retrouvons le nom de *skia*, l'ombre. Ce verbe signifie donc la venue de Dieu s'inclinant sur la Vierge Marie. L'ombre a, tout autant que le rayon lumineux émanant de la figure divine, la puissance de la fécondation. Elle possède le pouvoir de faire passer de l'invisible (Dieu) au visible (le Christ, Image de Dieu), de produire une image que l'on pourra regarder.

Obombrer, c'est-à-dire l'action de l'ombre dans les entrailles rouges de Marie, signifie alors créer, engendrer, provoquer la naissance d'un corps. On retrouve fortuitement l'association du rouge et de l'ombre grise évoquée par Parmiggiani dans l'expérience fondatrice de la maison rouge incendiée, devenue brouillard. *Obombrer*, dans tout son travail de clarté et d'obscurité, permet à une chair d'être conçue, à des images d'apparaître. L'ombre grise se rapporte à l'origine et à la fécondation. La genèse opère par une ombre en grisaille. La couleur inchoative, celle du commencement, est le gris, celui de l'ombre, la même couleur qui transformera, plus tard, le cadavre en fantôme.

Cette dualité est en jeu dans la *Delocazione* : l'ombre exprime autant la vie que la mort, la naissance que la fin.

L'ombre a ce pouvoir de faire advenir l'image, d'en provoquer l'apparition. La visibilité de l'image, sa venue dans la champ du visible se produit chez Parmiggiani sur le mode "négatif" et saturnien de la défection, de la destruction et de l'absence. Mais c'est un mode "natif" aussi, car l'ombre, selon Plin l'Ancien racontant la légende de la fille de Dibutade, est l'enfance de l'art. Les livres de la bibliothèque encendrée, présents dans leur disparition, prennent forme grâce à la puissance de l'ombre.

La bibliothèque devient alors un lieu nouveau et même ce que nous pouvons appeler une *figura*. La *figura* dans sa définition antique et chrétienne signifie une forme d'où naît la figure : une sorte de moule. La bibliothèque incendiée n'est plus le lieu de réserve des livres, le dépôt du savoir, elle possède maintenant une dimension "figurale" qui permet une réincarnation visuelle des livres. *Figurer*, pour Parmiggiani, signifie *donner un corps d'ombre* aux images et cela dans le mouvement vacillant du distinct et de l'indistinct.

Le lieu se transforme en un réceptacle, capable d'engendrer les images. La bibliothèque devient *khôra*, moule ou "porte-empreinte" dont Platon a défini, dans le *Timée*, la fonction de lieu de création du monde ^[12]. La *khôra* (comme la fumée, la suie, la cendre), constitue le *ce en quoi* les figures se forment. Elle permet et protège la genèse des figures. Le monde issu de la *khôra* devient une image, et cette image, selon Platon, constitue son âme (*psuchè*). Dans la cavité de la *khôra*, les formes prennent place et, lumineuses comme des constellations, s'inscrivent en creux. Les représentations issues de la *khôra* sont moins des copies que des formes d'origine. De même, la *Delocazione* apparaît moins comme une simple empreinte que comme un ensemble de formes originaires, c'est-à-dire donnant naissance à une nouvelle génération d'images. Le lieu de la *Delocazione*, est autant le sépulcre des images anciennes, des mémoires enfouies, des souvenirs oubliés que le lieu "natif" des images nouvelles. Réceptacle cinéraire du visuel, la bibliothèque grise consacre le lieu d'engendrement de l'image.

Matricielle et dramatique, la bibliothèque féconde les images. Bref, avec Claudio Parmiggiani, la bibliothèque encendrée conçoit.

BIBLIOGRAPHIE

- SUR CLAUDIO PARMIGGIANI
- Roland RECHT, *Claudio Parmiggiani*, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, Ancienne Douane, 1987.
- Christian BERNARD, Dieter RONTE, *Claudio Parmiggiani*, Turin, Umberto Allemandi, 1988.
- Sous la direction de RECHT Roland et DUCROS Françoise, *Saturne en Europe*, Strasbourg, Éditions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988.
- Christian BERNARD, «Claudio Parmiggiani, le regard infini», *art press*, 142 (1989), pp. 26 à 29.

- Pier Giovanni CASTAGNOLI, Roland RECHT, Klaus WOLBERT, *Claudio Parmiggiani*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1991.
- Sous la direction de Pier Giovanni CASTAGNOLI, *Claudio Parmiggiani*, Bologne, Villa delle Rose, Galleria d'arte moderna, Nuova Alfa editoriale, 1991.
- Sous la direction de Nathalie ABOU ISAAC, *Invitation à Claudio Parmiggiani*, Marseille, Chapelle de la Vieille Charité, 1995.
- Annie CHEVREFTLS DESBIOLLES, « Claudio Parmiggiani », *art press*, 205 (1995), p. 75.
- Christian BERNARD, « Claudio Parmiggiani. Monuments à un désastre obscur », *art press*, 212 (1996), pp. 35 à 43.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001 Catalogue, *Claudio Parmiggiani*, Arles, Actes Sud, 2002.
- SUR LA CATASTROPHE, LE VESTIGE, LA MÉMOIRE
- AGAMBEN Giorgio, *Stanze* (1977), traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981.
- AGAMBEN Giorgio, *Le langage et la mort* (1982), traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998.
- BENJAMIN Walter, *Agesilaus Santander*, in Gershom SCHOLEM, *Benjamin et son ange* (1983) traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, Payot/Rivages, 1995.
- BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passages*, Paris, Le Cerf, 1997.
- BLOCH Ernst, *Traces* (1959), traduit de l'allemand par Pierre Quillet et Hans Hildebrand, Paris, Gallimard, 1968.
- BORUTTI Silvana, « Lexique épistémologique de la fiction », colloque de Nice, mai 1995, *Fictions et sciences humaines*, texte photocopié du cours *Fiction et connaissance. Anthropologie des textes et des cultures*, 3e cycle, Université de Lausanne, 1995-1996.
- COURTINE Jean-François, DEGUY Michel, ESCOUBAS Eliane, LACOUÉ-LABARTHE Philippe, LYOTARD Jean-François, MARIN Louis, NANCY Jean-Luc, ROGOZINSKI Jacob, *Du sublime*, Paris, Belin, 1988.
- DEGUÉ Michel, *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, Collège international de philosophie, PUF, 1998.
- DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1990.

- DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995.
- DERRIDA Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.
- DENIZOT René, « Le monde en éclats, l'œuvre en effraction », *Rivista d'arte e di cultura*, 3 (1993), pp. 24-33.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- DUBOIS Philippe, « Figures de ruine », *Rivista di estetica*, 8 (1981), pp. 8-20.
- DUBOIS Philippe, « L'ombre, le miroir, l'index », *Parachute*, 26 (1982-1983), p. 16.
- FEDIDA Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.
- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture* (1930), traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, PUF, Quadrige, 1995.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), traduit de l'italien par M. Aymard, C. Paoloni, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989.
- KOFMAN Sarah, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985.
- LAVIE Jean-Claude, « Le soupir et la catastrophe », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 14 (1976), pp. 217-229.
- LECLER Eric, « La réalité tangible du simulacre », *L'inactuel*, 6 (1996), pp. 127-138.
- LEMAGNY Jean-Claude, *La matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan, Bibliothèque nationale de France, 1994.
- MAKARIUS Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.
- MARIN Louis, « Logique du secret », *Traverses*, 30 (1984), pp. 60-69.
- MARIN Louis, « Trois gloses sur le pouvoir généalogique de l'image », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 44 (1991), Destins de l'image, pp. 129-150.
- MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Le Seuil, 1993.

- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1994.
- MARIN Louis, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, précédé de DIDI-HUBERMAN Georges, « Préface. Savoir-mouvement (L'homme qui parlait aux papillons) », Paris, Macula, 1998.
- Sous la direction de MOUREY Jean-Pierre, *Figurations de l'absence*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1987.
- MÜNSTER Arno, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire*, Paris, éditions Kimé, 1996.
- NANCY Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.
- NOUDELMANN François, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *L'Idée d'image*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995.
- STOICHITA Victor, *Brève Histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 1999.
- VERNANT Jean-Pierre, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983, pp. 25 à 37.
- Sous la direction de VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Édition de l'Étoile, 1988.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1989.
- Sous la direction de VON FURSTENBERG Adelina, *De la catastrophe*, Genève, Centre d'art contemporain, 1982.
- YATES Frances A., *L'art de la mémoire* (1966), traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

NOTES

[1]

Claudio Parmiggiani est un artiste italien né en 1943. Il vit à Bologne et dans la campagne parmesane. Son œuvre se rapproche parfois de l'arte povera même s'il n'a jamais fait partie de ce mouvement.

[2]

C. Parmiggiani, *Stella, sangue, spirito*, Parme, Nuova Pratiche Editrice, 1995.

[3]

Sur la grisaille chez Claudio Parmiggiani et pour une lecture complète de son œuvre, G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

[4]

C. Parmiggiani, *Le Sang de la couleur*, dir. Claude Bernard et Roland Recht, Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 1988, pp. 134-135.

[5]

J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1990, p. 123.

[6]

Sur ce sujet, V. Mauron, "Introduction", *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001.

[7]

"Memento, homo, quia pulvis et in pulverem reverteris", *Genèse 18, Job 34*, 15.

[8]

J.-L. Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 135.

[9]

Mallarmé, *Tombeau (de Verlaine)*, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1984, p. 96.

[10]

C. Parmiggiani, *Stella, sangue, spirito*, *op.cit.*, pp. 8-10.

[11]

Luc, 1, 35.

[12]

Sur le sujet, lire entre autres les livres de J. Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993 et de S. Margel, *Le tombeau du dieu artisan*, précédé de *Avances* par Jacques Derrida, Paris, Minuit, 1995.

BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

Véronique MAURON

Professeur à l'Université de Lausanne. Ses domaines de recherche sont l'analyse des représentations et la construction du regard. Depuis 2003, elle dirige un programme de recherche intitulé *La procréation et ses représentations* mettant en résonance des images médicales produites dans le laboratoire de l'Unité de médecine de la reproduction du CHUV-Lausanne et des images issues du monde artistique. Spécialiste de l'art du XXe siècle et de l'art contemporain, ses principales publications dans ce domaine sont *Oskar Kokoschka, Figures et voyages* (Villa dei Cedri, 1995), *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain* (Hazan, 2001), *L'exposition comme genre artistique* (Lausanne, EPFL-ENAC, 2003). Responsable éditoriale (en collaboration avec Claire de Ribaupierre) de *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire* (Payot/Centre de recherches sur les lettres romandes), *Figures de l'idiot* (Léo Scheer, 2004).



Télécharger l'article