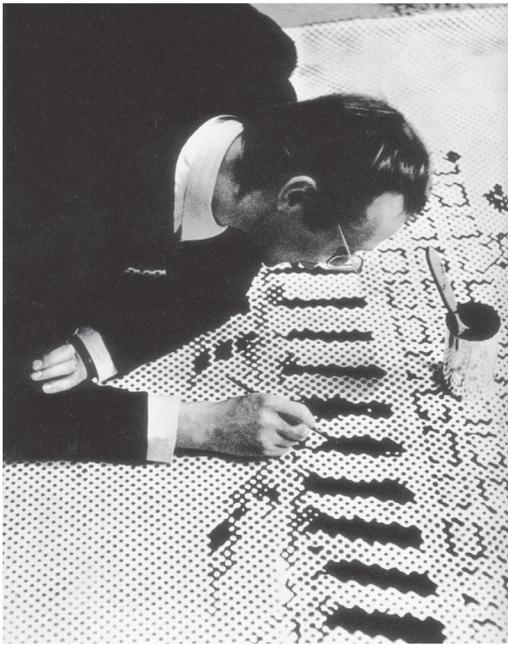


## La trame et le hasard



Sigmar Polke vers 1970.

## La trame et le hasard

*Trama* désignait déjà en latin la trame du tissu. L'étymologie indique l'idée de « traversée » : le *trans* latin qui renvoie au *tar* sanscrit. On distingue, dans le vocabulaire technique du tissage, la chaîne et la trame, les fils de chaîne et les fils de trame. Le tisserand fait passer les fils de trame transversalement, avec la navette, entre les fils de chaîne, préalablement tendus. Dans une même étoffe, la trame et la chaîne peuvent donc être constituées de textiles de nature différente, laine et soie par exemple.

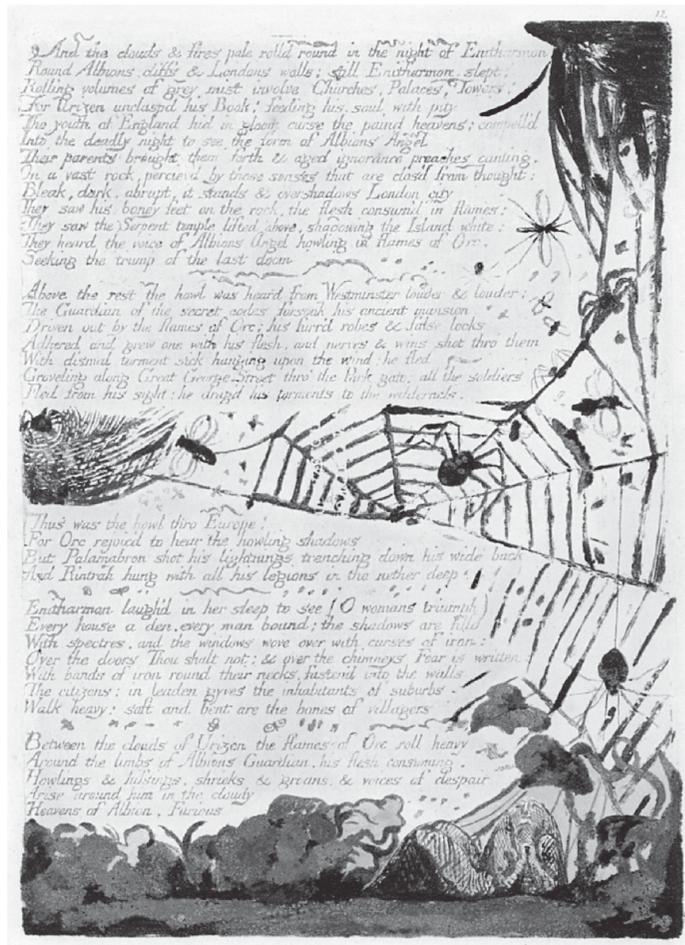
De manière figurée, à travers la métaphore du tissage, la trame désigne aussi le complot, l'intrigue ; on trame une conspiration. Dans tous les cas, le mot suggère une idée de régularité et de continuité. Cette continuité peut être rompue. La trame peut être déchirée comme le fil peut être coupé.

Le mot « trame » a été adopté également dans le vocabulaire de la reproduction photomécanique, où il désigne le quadrillage qui est interposé entre l'original et le support sensibilisé. Enfin, il est couramment utilisé dans le langage de l'architecture et de l'urbanisme. Je vais essayer de convoquer, sinon de tisser, ces différentes significations.

\* \* \*

Une première version de ce texte a paru en espagnol dans *Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo. XIV jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*, éd. Sergio Rubira et Beatriz Herráez, Madrid, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2008. Version revue et augmentée.

## La trame et le hasard



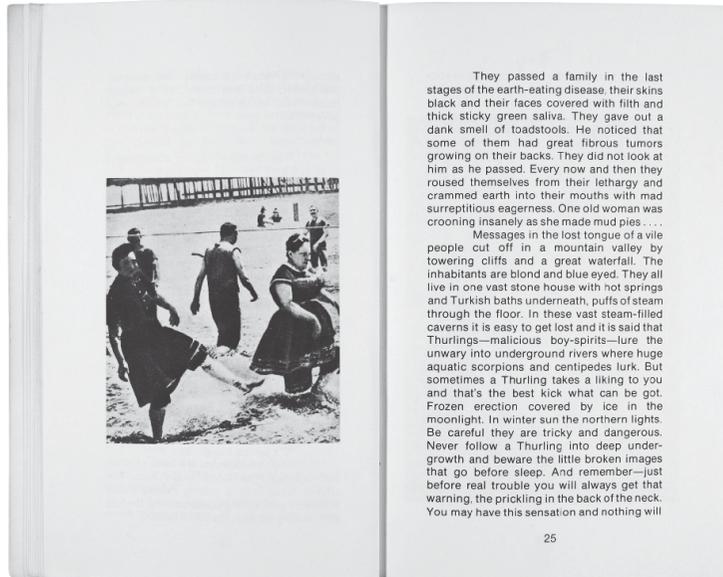
William Blake. *Europe a Prophecy*, 1794, pl. 12. Estampe, eau-forte en relief imprimée en couleurs rehaussées d'aquarelle, 37,3 x 26,9 cm.



Max Ernst. *Les Coups de fouet ou Ficelles de lave*, 1925. Frottage, crayon sur papier, 27 x 42,5 cm.

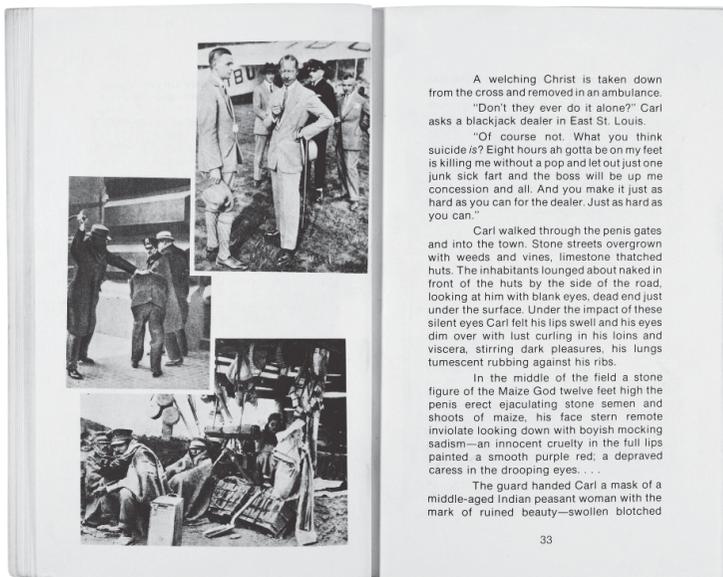


Helen Levitt. *New York*, vers 1940.  
Tirage argentique noir et blanc, 22,2 x 10,4 cm.



They passed a family in the last stages of the earth-eating disease, their skins black and their faces covered with filth and thick sticky green saliva. They gave out a dank smell of toadstools. He noticed that some of them had great fibrous tumors growing on their backs. They did not look at him as he passed. Every now and then they roused themselves from their lethargy and crammed earth into their mouths with mad surreptitious eagerness. One old woman was crooning insanely as she made mud pies . . . .

Messages in the lost tongue of a vile people cut off in a mountain valley by towering cliffs and a great waterfall. The inhabitants are blond and blue eyed. They all live in one vast stone house with hot springs and Turkish baths underneath, puffs of steam through the floor. In these vast steam-filled caverns it is easy to get lost and it is said that Thurlings—malicious boy-spirits—lure the unwary into underground rivers where huge aquatic scorpions and centipedes lurk. But sometimes a Thurling takes a liking to you and that's the best kick what can be got. Frozen erection covered by ice in the moonlight. In winter sun the northern lights. Be careful they are tricky and dangerous. Never follow a Thurling into deep underground and beware the little broken images that go before sleep. And remember—just before real trouble you will always get that warning, the prickling in the back of the neck. You may have this sensation and nothing will



A welching Christ is taken down from the cross and removed in an ambulance.

"Don't they ever do it alone?" Carl asks a blackjack dealer in East St. Louis.

"Of course not. What you think suicide is? Eight hours ah gotta be on my feet is killing me without a pop and let out just one junk sick fart and the boss will be up me concession and all. And you make it just as hard as you can for the dealer. Just as hard as you can."

Carl walked through the penis gates and into the town. Stone streets overgrown with weeds and vines, limestone thatched huts. The inhabitants lounged about naked in front of the huts by the side of the road, looking at him with blank eyes, dead end just under the surface. Under the impact of these silent eyes Carl felt his lips swell and his eyes dim over with lust curling in his loins and viscera, stirring dark pleasures, his lungs tumescent rubbing against his ribs.

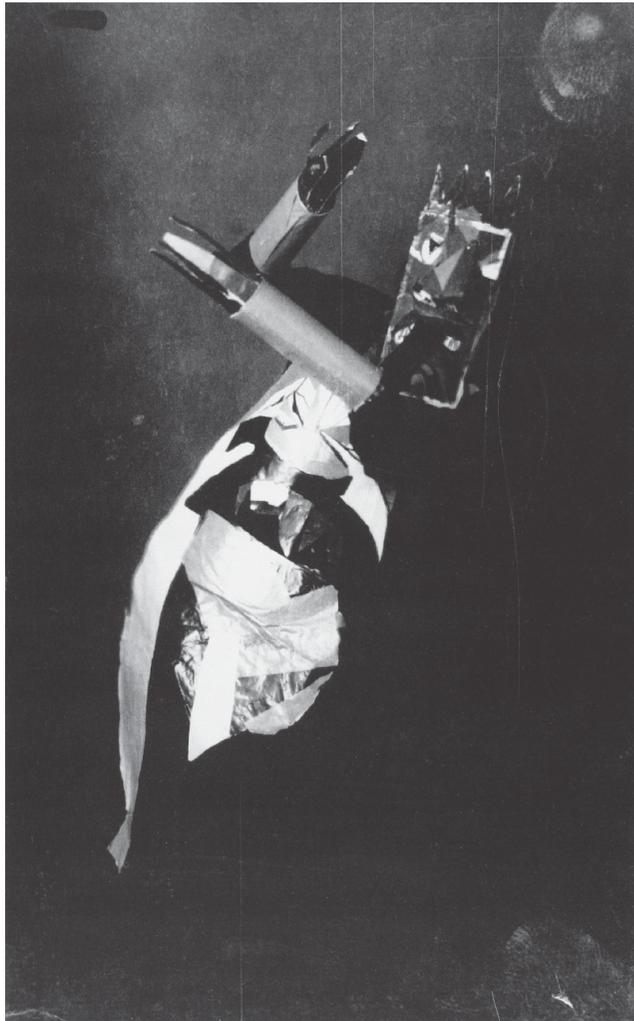
In the middle of the field a stone figure of the Maize God twelve feet high the penis erect ejaculating stone semen and shoots of maize, his face stern remote inviolate looking down with boyish mocking sadism—an innocent cruelty in the full lips painted a smooth purple red, a deprived caress in the drooping eyes.

The guard handed Carl a mask of a middle-aged Indian peasant woman with the mark of ruined beauty—swollen blotched

le nombreux, le scintillant sont autant de métaphores de l'écriture éclatée. Les variations sont infinies, qui portent sur une impossibilité du récit de la mémoire, le retardement du dernier mot. L'accélération opère sur un ralentissement nécessaire. C'est un brouillard d'or jeté sur une vérité impossible, sur un mystère qui doit rester voilé. On a là une écriture dont le principe est la répétition. Le livre rassemble la monnaie du récit.

On distingue deux manières de prendre acte du temps, d'écrire avec le temps : la nostalgie et la destruction. La sexualité, l'amour viennent sur le fond des fausses constructions, des décors de film, des fantaisies provisoires ; l'homosexualité est un artifice de plus dans un panorama de gestes et de situations brouillés. Tout souvenir prend la forme du simulacre sous la contrainte de la culture, dans sa destruction. La dérision est l'autre forme de la nostalgie, quand la mémoire ne peut plus faire abstraction des lieux communs de la culture. Le film-réalité s'écroule. *« The film is running out by twilight's last gleamings. One push and it went down like a house of cards. »*

Pluie, rafales, saccage. Autant de gestes rapides, d'élanements, multipliés, qui visent à détruire la phrase pour conserver un souffle qui entraîne les mots dans une continuité plus longue que le récit. Car un souffle, une odeur tiennent la mémoire, la rapportent à une origine incertaine mais nécessaire. La répétition renvoie à un tremblement de la voix, à un frémissement des sens dans les mots, à la violence négative des fixations anales. Dès le premier paragraphe les motifs du livre sont posés : *« gardens separated with high wooden fences overgrown with morning glory and rose vines and at the back of the yard an ash pit »*. Le jardin familial séparé par une haute clôture, la submersion végétale, l'odeur secrète. Au-delà des images, plus loin que l'unité en miroir refaite à partir de la fragmentation du corps du drogué, il existe une mémoire attachée aux odeurs : une mémoire de l'espèce, trace d'une existence primitive, animale, antérieure à la station verticale. La photographie participe de cette mémoire, car, à la différence de la peinture qui fait face au regardeur, elle est ce qui tombe du film, jetée à terre, couleur sépia, tombée du corps comme les mots. Couleur de boue, couleur des murs de la ville préhistorique qui obsède le livre. *« Vieilles photos brun-violacé qui se racornissent et craquèlent comme boue au soleil... » (Le Festin nu)*. *« Cité aux murs de boue élevés... City of towering mud walls and narrow streets, so narrow and dark like the bottom of a river channel where the sad people ebb through. »* « Carl entra dans le port fluvial miasmatique de Quevedo... *Carl came to the miasmal river town of Quevedo, pervaded with sullen languid violence and the gray phantoms of malaria*



Sophie Taeuber dansant dans un costume de Marcel Janco pour l'ouverture de la galerie Dada à Zurich, mars 1916.

création de la Galerie Dada, Hugo Ball se prit à rêver à une nouvelle actualité de l'intégration des arts ou «Art total»<sup>16</sup>. Mais cette visée était opposée à la sobriété autant qu'à l'esprit de fantaisie des cabarets.

Dans le contexte dada, la notion d'art géométrique ne pouvait être une norme, sauf à induire une pureté contredite par le burlesque et l'extravagance grotesque du corps. L'idée d'«art géométrique» suggère une idée ascétique et la visée d'un Style auxquelles correspondent mal les expériences de Sophie Taeuber, même quand elles semblent souscrire à des mots d'ordre d'époque. En octobre 1921, les signataires de l'*Appel pour un art élémentaire* réagissaient aux multiples rappels à l'ordre de l'après-guerre dans lesquels ils voyaient, non sans raison, une résurgence des styles composites favorisés par l'éclectisme. Ils affirmaient une exigence du «style» – au singulier – comme invention individuelle et collective, où l'artiste se fait «l'interprète des énergies qui mettent en forme les éléments du monde»<sup>17</sup>. Le spectre de l'éclectisme a hanté l'art moderne, quand les artistes adhéraient encore au principe, revu et corrigé, de l'imitation de la nature. Mais, sous la notion d'éclectisme passait aussi l'évidence d'une diversité de cultures irréductible aux normes européennes<sup>18</sup>. L'art de Sophie Taeuber, comme celui de Arp, témoigne d'une permanence du modèle romantique de la nature comme production de formes; il participe également d'une intégration de modèles multiples empruntés à des cultures et des domaines d'activité hétérogènes. En d'autres termes, l'unité de la nature se démultiplie dans la diversité des cultures. Cette idée est anti-historiciste. Elle suppose une *mémoire des formes*, des plus anciennes aux plus récentes, inscrite (actualisée) dans l'activité artistique. D'où l'inclusion dans les trames géométriques de multiples figures (ou motifs) empruntées à des cultures distantes dans le temps comme dans l'espace: chevalier, orante ou porteuse de vase, oiseaux, etc. Taeuber condense des apports exotiques et un savoir-faire familial, en particulier dans le domaine de la broderie<sup>19</sup>.

Pour les artistes de la mouvance constructiviste – qui tendait à se confondre avec l'idée d'art géométrique, sur la base de la recherche d'un style moderne –, l'architecture, art géométrique par excellence, occupa dans les années 1920

<sup>16</sup> Hugo Ball note dans son journal le 8 avril 1917: «Hier ma conférence sur Kandinsky; j'ai réalisé un de mes vieux projets favoris. L'Art total: des tableaux, de la musique, des danses, des poèmes – nous y voilà.» (*La Fuite hors du temps*, op. cit., traduction légèrement modifiée, p. 205).

<sup>17</sup> *Appel pour un art élémentaire* (Berlin, octobre 1921), signé par Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Pougny et László Moholy-Nagy, dans Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, éd. Marc Dachy, Paris, Allia, 1992, p. 191.

<sup>18</sup> J'entends l'idée d'éclectisme au-delà de son acception spécifique dans le domaine architectural durant le dix-neuvième siècle. Pour cette définition, on peut se reporter à l'ouvrage de Jean-Pierre Épron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Éditions Norma, 1997.

<sup>19</sup> Voir Greta Stroeh, «Sophie Taeuber et la réforme des arts appliqués», dans *Sophie Taeuber*, cat., Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, 1990, p. 95-98.