



Regards croisés

Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique
et de littérature comparée - Deutsch-französische
Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft &
Ästhetik

13 | 2023
Roger Caillois

Manfred Sommer, *Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus*

Julie Ramos



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/regardscroises/794>
ISSN : 2509-4750

Éditeur

Regards croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2023
Pagination : 115-119

Référence électronique

Julie Ramos, « Manfred Sommer, *Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus* », *Regards croisés* [En ligne], 13 | 2023, mis en ligne le 03 mars 2024, consulté le 18 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/regardscroises/794>

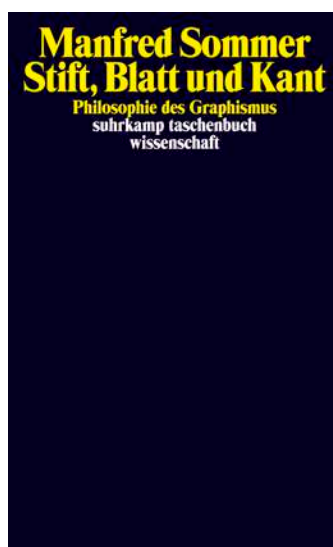


Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Manfred Sommer

Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus

Julie Ramos



Berlin : Suhrkamp Verlag, 2020,
386 pages

Dessiner s'effectue (aussi) avec la main gauche, (aussi) sans papier et (aussi) sans crayon : tel pourrait être la série de paradoxes qui ressort de la lecture du dense volume de 386 pages de l'essai de philosophie du graphisme de Manfred Sommer au titre mystérieux de *Crayon, feuille et Kant*. L'auteur pose dès l'introduction le constat d'un oubli de la main gauche dans la définition du « graphisme », un terme qu'il emprunte à André Leroi-Gourhan pour désigner toute trace, qu'elle relève par la suite de l'écrit ou du dessin (p. 11). Cet oubli s'enracinerait dans l'usage de la feuille blanche posée sur le pupitre ou le bureau, qui s'est progressivement substitué au rôle de support longtemps dévolu à la main gauche. L'indice, précise Sommer, lui en fut donné par l'étrange parenté visuelle de la position d'un écrivain grec représenté sur un vase antique du Ve siècle av. J.-C., qui tient d'une main un stylet et de l'autre une tablette de cire étrangement articulée et posée sur ses genoux (reproduit p. 13), avec l'utilisation actuelle de l'ordinateur portable, plus encore du smartphone. Cette récente « re-manualisation » (p. 15) lui permet, d'une part, de considérer feuille et crayon comme une « paire paradigmatique » : la première est « représentative de tout ce qui est plat, qu'il s'agisse de carton ou de papyrus, de tablette de cire ou de tableau blanc, de dispositif de visualisation [*display*] ou de quoi que ce soit d'autre », le second de « tous les instruments qui permettent d'appliquer ou de graver quelque chose sur une telle surface » y compris le simple doigt (p. 17). Elle lui fournit, d'autre part, l'intuition d'une singulière relation entre les deux mains dans le graphisme, l'une associée sans difficulté au crayon en mouvement, l'autre, de manière plus inattendue, au calme de la feuille. C'est cette dualité qui explique la référence à Kant du titre de l'ouvrage. S'appuyant sur la *Critique de la raison pure*, Sommer compare la feuille à la « réceptivité » des représentations par la sensibilité et le crayon à la « spontanéité » conceptuelle de l'entendement, toutes deux œuvrant conjointement à une connaissance du monde et une conscience de soi à la fois. Ce point de départ détermine les intitulés des deux grandes parties du livre – « Esthétique de la feuille » et « Logique du crayon ». Il ouvre toutefois surtout la voie à une phénoménologie du graphisme s'appuyant sur Edmund Husserl et Martin Heidegger (Chapitres 4 et 5 de la sous-partie « Comment la feuille existe »). De même, la présentation du schématisme kantien dans la cinquième et dernière sous-partie de l'ouvrage (« Autographismus »)

débouche sur la thèse du graphisme comme « auto-affection », dont la relation entre feuille et crayon n'aura finalement servi qu'à exemplifier le fondamental « contact de soi » « inter-manuel » qui s'y dissimule, autrement dit qui s'y manifeste dans une invisible « immédiateté » (p. 261). Avant d'arriver à cette conclusion, Sommer aura satisfait l'exigence première de la phénoménologie dont il se réclame : faire voir les réalités dont il parle, les placer devant nous, examiner pas à pas leurs manifestations pour en tirer les éléments d'un acte de connaissance, qui dépasse ainsi la seule question du graphisme pour engager un plus vaste rapport au monde.

Ce projet détermine la forme et le cheminement du texte. Sa forme d'abord : Sommer n'utilise qu'avec parcimonie les citations et les incursions historiques, délestant son texte de tout appel de note pour rassembler les références bibliographiques en fin de volume ; il use d'une langue claire et accessible au non-spécialiste pour nous guider dans une exploration au sein de laquelle les références savantes à Kant, Husserl et Heidegger ne servent que d'outils pour avancer dans la connaissance des modes d'apparaître de la feuille et des traces laissées par le crayon. Tout au long de la lecture, on a le sentiment d'observer Sommer lui-même en prise avec son objet : à son bureau, devant sa feuille, le crayon à la main, la pensée animée par un « champ visuel » qu'il prend soin de rattacher au « corps propre » (*Leib*) que la phénoménologie distingue du corps physique (*Körper*). Il adopte ainsi le rôle d'un « fonctionnaire de l'humanité », selon la formule de Husserl souvent raillée que l'auteur fait sienne à la fin de son ouvrage (p. 340).

Quant au cheminement proposé au lecteur, il épouse celui d'un « Être-avec » (*Mitsein*), oscillant entre observations et réflexions. On pourra trouver longs et fastidieux les délinéaments qu'il emprunte pour décrire la nature de la feuille, du crayon et de leurs contacts variés. On y trouvera toutefois des idées fructueuses. Que réfléchir véritablement à « la manière dont le papier existe » (partie 1, p. 25-96) nous contraint à suspendre « l'attrait du sens » et « la domination de la figure » pour en découvrir la tension entre deux extrêmes : maximiser la visibilité tout en minimisant sa matérialité. Que la feuille blanche, malgré sa distance, « exige un contact [...] qu'elle ne peut s'imposer à elle-même » (p. 46). Que Kant fait du corps « le modèle à partir duquel [peut être] pensée la feuille » (p. 67), ouvrant la voie à l'approche phénoménologique où, si l'on suit Heidegger, la feuille nous apparaît comme un compagnon de vie (un *Mitdasein*), pas moins déterminé que nous par la notion husserlienne d'« invitation intentionnelle », dont les modalités sont examinées dans la deuxième partie (« La feuille comme champ de vision », p. 95-151). Arrivé à ce stade de la réflexion, on pourra encore s'impatienter de découvrir la raison des longs développements qui suivent, dans la première sous-partie de la « Logique du crayon », sur les types de contacts et de tracés graphiques (« Ordres et retraits », p. 149-263). Retenons que pour Sommer, la nature des outils du graphisme nous « invite » (un terme cher à l'auteur) à déployer les procédures et méthodes à même de les saisir, c'est-à-dire les moyens d'accès à leur connaissance. Ainsi en est-il de la manière dont « avec le premier trait, le papier devient fond » (p. 167) affecté par un ustensile qui apparaît à Sommer indissociable de la main, elle-même conçue comme « l'intériorité la plus extérieure » de notre être (p. 215).

Ainsi en est-il aussi de la réintroduction de la main gauche dans le processus du graphisme, via l'idée neuve plusieurs fois abordée d'une « intentionnalité *a tergo rei* » (au dos des choses) (p. 77, 94, 195, 259), que les représentations des scribes antiques nous permettent de mieux visualiser que celles du dessinateur ou de l'écrivain modernes à leur pupitre (p. 246-260).

La dernière sous-partie du livre aborde les conséquences de ce trajet phénoménologique. C'est ici que la référence à Kant du titre revient au premier plan. Non seulement en raison de la fameuse formule des « Axiomes de l'intuition » de la *Critique de la raison pure* qui exemplifie la représentation interne du temps : « Je ne puis me représenter une ligne, si petite soit-elle, sans la tirer par la pensée. » Mais aussi parce que Sommer présente le rapport entre facultés conceptuelle et sensible qui se joue dans ce schématisme kantien pour mieux s'en démarquer. D'abord en insistant plus que Kant sur le rôle de l'imagination (graphique) comme articulation entre spontanéité (crayon) et réceptivité (feuille) (p. 281). Ensuite en faisant de l'imagination, moins une instance de reproduction que de production d'une auto-affection qui se manifeste dans un premier contact du crayon sur la feuille, équivalant lui-même au toucher des deux mains. L'emblème en est pour Sommer l'anecdote rapportée par Hans Georg Gadamer d'un séminaire de Husserl, durant lequel celui-ci « regardait souvent ses mains pendant son exposé, ces dernières étant tellement occupées que les doigts de la main droite tournaient lentement sur la paume intérieure arrondie de la main gauche en un mouvement de concentration qui rendait simultanément palpable quelque chose de l'idéal de précision artisanale de l'art de la description de Husserl » (cité p. 337). Ce transfert des outils du graphisme au toucher des mains permet de clore la réflexion de Sommer sur la question de savoir si « cet auto-graphisme inter-manuel » ne serait pas précurseur « de formes plus durables sur le papier » (p. 333).

Durant les 341 premières pages de son essai, Sommer ne s'intéresse pas à la dimension esthétique de l'œuvre d'art en tant que totalité imaginaire. Le crayon cheminant sur la feuille n'y laisse jamais qu'un ou que quelques traits susceptibles de nourrir l'examen de leur phénoménalité, jamais une œuvre dessinée, fusse-t-elle ouverte, ou une composition faite de relations esthétiques, fussent-elles instables. Du reste, Sommer cite très peu d'œuvres d'art et sur les seize illustrations de l'ouvrage six sont tirées de lignes tracées par lui, une d'un essai sur l'écriture cunéiforme, cinq de représentations d'écrivains en Grèce et en Égypte – l'une d'elle compare les positions respectives de « Thot, l'inventeur de l'écriture, et Schiller, son utilisateur » représenté en silhouette debout devant son pupitre (p. 258). Enfin, trois illustrations proviennent de *Point et ligne sur plan* de Wassily Kandinsky. Pour ne prendre qu'un exemple de l'approximation des légendes de l'ouvrage, « l'écrivain grec avec stylet et tablette de cire » mentionné en ouverture n'est pas identifié comme l'une des figures rouges du vase de Douris conservé à Berlin, mais reproduit l'illustration de l'ouvrage de Leila Avrin sur l'invention du livre.¹ Si ces reproductions en noir et blanc relèvent sans doute de contraintes éditoriales, elles tendent aussi à maximiser leur dimension graphique au détriment de leur matérialité et de leurs effets sensibles.

C'est donc avec un certain soulagement que le lecteur qui s'intéresse aux œuvres d'art est enfin placé devant l'une d'elle dans l'ultime et court chapitre du livre (« Main et stylet à la bouche de la muse », p. 342-360). Car c'est à partir de la fresque pompéienne du *Portrait de jeune femme* conservée au musée archéologique de Naples, que Sommer rebat les cartes de l'auto-graphisme pour l'étendre à une relation main-bouche qui engage une auto-affection commune au graphisme et à la parole. Plus encore : c'est à partir du ressenti de cette œuvre par Sommer qu'est approché ce qui fait du graphisme quelque chose de « toujours vivant » (p. 360) plutôt que de simplement visuel. La figure de la fresque anonyme est communément identifiée comme une représentation de la poétesse Sappho, qui, dans un moment de suspens, qui précède à la fois l'écriture et la déclamation, porte la pointe de son stylet à ses lèvres, tout en tenant de la main gauche une tablette de cire dont nous ne voyons que le dos. Au-delà de l'iconographie de cette touche du stylet et de la bouche, la composition la situe « schématiquement » au centre géométrique d'un cercle dont le stylet constitue le rayon inférieur vertical. Ce cercle acquiert simultanément la forme d'une auréole autour de la figure, rendue d'autant plus instable par la blancheur lumineuse du mur laissé en réserve sur lequel elle s'avance ou se creuse. L'auto-affection se manifeste ainsi iconographiquement, abstraitement, mais encore dans une forme de résonance des formes et des couleurs, qui permet à Sommer de conclure sur l'être du graphisme au-delà de son apparaître. Celui-ci paraît finalement renvoyer à l'existence d'une « âme [qui] s'intègre à l'âme de la main et à l'âme de la bouche sans renoncer à son indépendance », à celle d'un « sens préformé par l'âme [qui] se ramifie corporellement en figuration scripturale et en articulation verbale » dont « seule la première laisse des formes durables » (p. 358).

C'est aussi à cet endroit que le lecteur peut ressentir un certain malaise quant aux pages qui ont précédé l'examen de cette œuvre. L'effort de Sommer paraît rétrospectivement avoir été de ramener au corps une pratique – dessiner, écrire – dont il l'aura d'abord expulsé, ou placé au dehors, dans ses manifestations visuelles, voire ses représentations. Tout se passe comme si le cheminement du livre avait contraint le phénoménologue à poser dans un dehors du corps l'intériorité foncière du graphisme pour la retrouver *in fine* dans l'immanence d'une auto-affection pathétique sans écart ni distance vis-à-vis de soi. Que l'art soit le moyen d'une telle réappropriation dans un monde marqué par l'objectivation dont procèdent les sciences et l'économie modernes, bien des œuvres et propos d'artistes pourraient nous en donner le témoignage. On pourra par exemple penser à l'une des vidéo-performances du début des années 1970 de l'artiste américain Denis Oppenheim intitulée *Transfer Drawings*. On y voit l'artiste dessiner sur le dos de ses enfants Kirstin, Erik ou Chandra, qui tentent à leur tour de reproduire leur ressenti de ces lignes sur un mur ou, dans le cas de Kirstin, sur le dos de son petit frère, qui le reproduit à son tour sur le mur. Dans une autre vidéo, *Feedback Situation*, ce sont le père et le fils qui s'efforcent de tracer simultanément sur leur dos respectifs le même réseau de lignes.² C'est donc aveuglement, mais reliés par un principe vital, qu'œuvre cette chaîne de « graphistes », qui nous invitent à expérimenter à notre tour l'intériorité non vue du graphisme. Leur performance réside autant dans les

tracés laissés sur les corps que dans la pratique qui est à leur origine, rendant de ce fait discutable le partage entre être et apparaître, ou entre la pratique du graphisme et son déploiement dans la visibilité. L'on se demande alors si l'art ne serait pas plus à même que toutes les autres manifestations examinées par Sommer d'en rendre compte d'une manière *déjà* intérieure, par la résonance, plutôt que la représentation, qu'il produit en nous, plutôt qu'au-devant de nous. L'indice nous en est donné lorsque Sommer rapproche la théorie de Kandinsky du schématisme kantien, tout en introduisant, via les citations qu'il tire de *Point et ligne sur plan* (1926), des notions – « force », « mouvement », « âme » – qui indiquent que « l'origine du graphisme est aussi cachée que l'origine de tous les contenus de la conscience » (p.317) et que le schématisme lui-même, comme le reconnaissait Kant, « relativement aux phénomènes et à leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature pour l'exposer à découvert devant les yeux » (cité p. 323). On se plaît alors à imaginer le dialogue qui aurait pu ici s'ouvrir avec Michel Henry, un autre phénoménologue qui aura plutôt choisi de partir du traité de Kandinsky et de ses œuvres pour y voir un projet de destruction de la figuration. Dans celui-ci, écrit Henry, « le monde transcendant des objets de la perception avec leur renvoi intentionnels à l'infini [cède] la place à des couleurs et des formes aperçues dans leur présence nue [...], éveillant dans la subjectivité du créateur ou du spectateur ces modalités pathétiques nouvelles, cette temporalité de l'accroissement avec laquelle commence et finit l'expérience esthétique ».³ Précisons qu'Henry revendique une phénoménologie de la vie sans dehors, dont la possibilité passe selon lui par la critique radicale d'une tradition phénoménologique consistant au rabattement de l'être sur l'apparaître, lui-même déterminé par le primat d'actes de conscience conçus comme « intentionnels »⁴. Au final, ce dialogue interne à la phénoménologie est également décelable dans l'essai de Sommer – l'idée même d'une « intentionnalité *a tergo rei* » l'indique –, mais d'une autre manière : sans jamais se présenter comme tel et en repoussant au bout de son fascinant cheminement le surgissement de sa limite méthodologique dans le face-à-face avec la fresque de Sappho, c'est-à-dire dans l'effet que produit le graphisme d'une œuvre d'art.

- 1 Leila Avrin, *Scribes, Script and Books*, Chicago/Londres : American Library Association, 1991.
- 2 Voir Sophie Delpeux, « Premiers desseins. Généalogies et lignes par Dennis Oppenheim », *ROVEN. Revue critique sur le dessin contemporain*, no. 3, printemps-été 2020, p. 9-11.
- 3 Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* [1988], coll. Quadrige, Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 71.
- 4 Voir, par exemple, Michel Henry, « V. Phénoménologie non intentionnelle : une tâche de la phénoménologie à venir », dans *id.*, *Phénoménologie de la vie I. De la phénoménologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003, p. 105-121.