

KULTURA, LITERATURA

MICHEL COSTANTINI

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

**SUR LA NATURE ET L'ARTEFACT
(NEUF FRAGMENTS TISSES).
HOMMAGE A FRANCISCO INFANTE**

**On the nature and artifact (nine woven fragments).
Hommage to Francisco Infante**

MOTS CLÉ: Francisco Infante, Kazimir Malevitch, Vassily Kandinsky, Avant-garde russe, art abstrait, artefact, philosophie présocratique

KEYWORDS: Francisco Infante, Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Russian Avant-garde, Abstract Art, Artifact, Pre-Socratic Philosophy

ABSTRACT: This article follows our several previous studies in Russian art of the XXth century. It is dedicated to Francisco Infante-Arana (born 1943), Russian painter of Spanish origin, creator of a “new artistic language” (State Prize of the Russian Federation, 1996), author of an original theory of art developed since 1976 and named the “concept of artifact”. If the spiritual continuity between the work of Francisco Infante and that of Kazimir Malevich has already been established for a long time as a commonplace in contemporary art studies (just remember the title of a series of works by Francisco Infante, “Suprematic Games. Hommage to Malevich”, 1968, from the cycle “Spontaneous Games in Nature”), the relationship between the inventor of the concept of artifact and the founder of the abstractionism in painting, Wassily Kandinsky (1866–1944), has not yet been a subject of targeted research. In our current study, we propose to address this uneasy issue by returning to the origins of the philosophical thought, and namely to the speculations on the phenomena of art in their relation to the phenomena of nature. This approach seems justified insofar as the abstractionism radically challenges the very foundations of art, reposing, since ancient times, on the primacy of mimesis, and rebuild this ruined aesthetic system, paradoxically, on the principles which, having been scrutinized more closely, seem not to lack some affinity with the worldview of the first “philosophers”, so-called Presocratics. Thus, our purpose will be to raise the first elements of the Ancient Greek thought that appear at the base of the artistic creation and theoretical representations of Francisco Infante.

Fragment 1. *Phusis et logos*

Quiconque conjugue un regard sur la réalité fondamentale et une figuration du réel dans des formes géométriques suscite immédiatement en moi une pensée émue pour ceux qui, le long de rivages méditerranéens ou dans les sables d'Égypte, se sont acharnés d'une quête sans fin vers leur Graal, l'intelligibilité du Tout.

Quiconque semble s'inquiéter du Tout et de sa décomposition en parties, comme des parties et de leur agencement dans le Tout, m'entraîne inexorablement vers ceux qui, il y a plus de deux millénaires, de Milet à Agrigente, d'Athènes à Samos s'en préoccupèrent concrètement, jusqu'à tenter de régler le problème par des cartes opératoires ou des statues canoniques.

Voilà pourquoi l'œuvre de Francisco Infante, dont je ne connus, pendant à peu près trente ans, guère plus que l'*Hommage à Malevich* (Costantini 1981), inévitablement m'amène à renvoyer – et d'abord me renvoie moi-même – à ces premiers penseurs de la nature des choses que furent Thalès ou les Anax-, Anaximandre, Anaximène, Anaxagore, et encore, bien sûr, Pythagore, Empédocle ou, tout à la fois traducteur et original, transmetteur et passeur, le poète latin Lucrèce. Premiers penseurs? A tout le moins, premiers à traduire la nature des étants, qu'ils appelaient *phusis*, en cet artefact rationnel qu'ils désignaient sous le nom de *logos*, langage et calcul tout à la fois.

Fragment 2. Transmission

Les esprits abstraits sont les meilleurs observateurs du concret: ils ont de ce dernier un besoin incontournable. Qu'abstraire en effet sinon le manifeste, que porter à l'état de noumène sinon le phénomène?

Je me souviens bien et je n'oublierai jamais que j'ai toujours été frappé au premier chef par la coloration, la couleur, puis par les tempêtes, les orages, les éclairs et, en même temps, par le calme complet après l'orage; l'alternance du jour et de la nuit me troublait beaucoup, et je me souviens aussi comme l'on avait du mal à me faire coucher ou à m'arracher à l'entraînement qui me poussait à observer ou plutôt à simplement regarder les étoiles qui brillaient dans l'espace céleste, sombre comme les freux.

On pourrait croire, reconstitué par une plume plus récente, à un témoignage de Thalès, se remémorant ses jeunes années le long d'un golfe clair. Mais il s'agit d'un passage de l'autobiographie de Kasimir Malevich (Malevich 1981)... Révolutionnaires et passeurs, voilà que furent ces deux-là, ce qu'ils surent être – ou leur nom, symboliquement, tout au moins.

Le plus ancien, tête de pont du mouvement milésien qui transforma radicalement la lecture du monde (Costantini 1992), enseigna, ne laissant d'ailleurs de son enseignement aucune trace écrite, semble-t-il. Ce qui s'affiche sous ce nom de Thalès est la nécessaire circulation du savoir, sous la forme de la chaîne de transmission orale, pur don ponctuel quand bien même il serait répétitif, don qui ne dépossède pas le donateur quand il enrichit le donataire – ce que Greimas (1973) thématise sous le nom de «communication participative» (Cf. Costantini 1997)–, don sans

contrepartie, du moins matérielle. Quand le futur mathématicien Mandrolytos de Priène déclara à Thalès: «dis-moi combien je te dois pour ce magnifique savoir, nouveau, inattendu que tu m'as donné», Thalès le Milésien répliqua à Mandrolytos le Priènète: «Je serai assez bien payé si, ayant fait part à un autre de ce que je t'ai enseigné, tu ne t'attribues pas la chose, mais tu dis que cela vient de moi»¹.

Le plus jeune, lui aussi, fut un révolutionnaire – inutile d'ajouter à la riche bibliographie concernant ce point – et un passeur éminent comme en témoigne son enseignement à Vitebsk, dont nous avons de belles traces écrites, essentiellement la série d'articles qu'il rédigea en ukrainien et donna à l'éphémère revue d'avant-garde *Нова генерація* en 1928 et 1929, puis aux VKHUTEMAS, qu'il dirige à partir de 1925². Car, contrairement au premier, donc, il écrivit. Faire passer son art par l'exemple et par la pédagogie, par la double inscription de sa pensée dans les figures colorées et dans le verbe, dans le discours iconique et le métadiscours langagier, tel est l'art moderne de la transmission.

Fragment 3. Métrétique

Voici un grand débat, pas si inactuel que ce que l'on pourrait croire. C'est encore d'un de ces Grecs promoteurs du *logos* que tout part, une centaine d'années après la mise en branle du mouvement irrésistible qui débouche sur le développement des sciences, y compris celles qu'on affuble de l'épithète «humaines», y compris aussi la philosophie dont le nom même vient à peine d'apparaître³. Le sage, le sophiste Protagoras, au début de ses *Discours terrassants* – ces énoncés de vérité, ou prétendue telle, qui vous abattent l'adversaire dans le combat des mots –, proclame que «l'Humain est la mesure du Tout, de ce qui est en tant qu'il est, de ce qui n'est pas en tant qu'il n'est pas / Πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων, ὡς οὐκ ἔστιν». La vocation de l'Homme serait de prendre la mesure du monde où il s'agit (plus ou moins en vain), du monde où

¹ Toutes les citations de Thalès, Anaximandre, Empédocle sont consignées dans Damont 1991.

² ВХУТЕМАС (*Vkhutemas*) est l'acronyme de Высшие Художественно-Технические Мастерские, Ateliers supérieurs d'Art et Techniques. Ils ont été fondés en 1920, puis réorganisés en 1926, changeant de nom, d'atelier en «institut», Вхутеин (*Vkhutein*), acronyme de Высший художественно-технический институт.

³ On suit ici sans la discuter une chronologie du genre: concentration des éléments de rupture radicale dans la première moitié du sixième siècle avant J.-C.; peu après son milieu, commencement de l'expression écrite de la réflexion sur la nature des choses, simultanément naissance embryonnaire de l'astronomie, de la cartographie, de l'histoire, de la géographie (puis viendront la rhétorique, la sophistique, et surtout la médecine rationaliste; apparition du mot *philosophos* au plus tôt à l'extrême fin du siècle; embrasement général de la connaissance, de ses pratiques, de son enseignement, de ses métiers, de ses techniques et des traités qui les présentent et les améliorent tout au long du cinquième siècle. Protagoras commence sa carrière vers 470 avant J.C.

il est agi, en renversant le regard: non plus subir, mais (ré)agir, usant de sa seule arme, le *logos*, qui est tout à la fois, calcul, discours et rationalité.

Revenons à Anaximandre, disciple fidèle et libre, tout à la fois, de Thalès. Dans sa *Préparation évangélique* (X, XIV, 11), Eusèbe de Césarée, vers 300, écrit à son sujet: «C'est lui qui le premier fabriqua le gnomon, pour mesurer les solstices, les heures, les saisons et les équinoxes». Le mot est lâché – *métron*, «la mesure», le mot même de Protagoras (μέτρον). Et il s'agit alors de mesurer le temps, d'en calculer et d'en établir les segments qui reviennent, et de manifester par une machine, en l'occurrence le gnomon, quelle qu'en soit la nature exacte, que l'Homme maîtrise cette temporalité cyclique.

Puis sautons deux millénaires et demi: Roman Opalka, né polonais, s'inscrit dans la lignée de la peinture «uniste» du Polonais Władysław Strzemiński, qui fut l'assistant de... Malevich à Vitebsk. Opalka cherche, à partir de 1965, à peindre le temps, à travers sa série intitulée *Détails*.

Sur des toiles de même dimension, il peint des nombres en blanc sur fond noir, dans l'ordre croissant. Quand un «Détail» est achevé, il en prend la photographie. Depuis 1972, il éclaire graduellement le fond de ses toiles et enregistre au magnétophone les nombres qu'il énumère en peignant. Série inaugurée avec le chiffre 1, elle s'inscrit sur un fond qui reçoit à chaque toile 1% de blanc supplémentaire. Et le noir devenu gris, fond de plus en plus clair, atteindra le blanc, où à l'infini viendront se poser des signes invisibles.

On dit qu'il cherche à visualiser le temps, mais la visée fondamentale, au fond, est de le mesurer.

L'Humain se posant en Sujet mesure le monde, lequel est relégué au rang d'Objet, l'Humain se montre inlassablement curieux – et la curiosité alors n'est pas un vilain défaut, mais un puissant moteur de la quête du savoir – et simultanément abstracteur de quintessence⁴. Cela dure depuis Thalès: à partir de lui, on mesure à tout va, le temps donc, le ciel avec le développement de l'astronomie, la terre avec la naissance de la cartographie, le débat judiciaire avec la formalisation de la rhétorique, la ville que l'on installe, avec l'urbanistique d'Hippodamos qui se double d'une organisation politique (remarquez que c'est notre Protagoras qui, rapporte-t-on, établit la constitution de la cité de Thourai, quand Hippodamos en traçait les plans)... C'est ainsi que la métrétique déborde sur nos arts, l'architecture et bientôt la statuaire, quand le *Kanôn* de Polyclète vient tenter de rendre commensurables la forme du corps et l'idéal du beau. De la statue grecque des temps antiques

⁴ Notons que dans son *Salon de 1846*, Baudelaire soutient que «les coloristes dessinent comme la nature» tandis que «les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstrakteurs de quintessence».

à la performance et à la photographie d'aujourd'hui, l'art se préoccupe toujours, à sa manière, et selon des points de vue variables plus ou moins restreints, d'établir la métrétique du monde.

Fragment 4. Arpentage

Mesurer, concrètement, c'est arpenter. Le questionneur de l'être des choses doit se montrer arpenteur habile et rigoureux du réel de leur apparence. Il n'y a pas de ce point de vue de différence entre l'arpenteur de l'espace et l'arpenteur du temps, sinon que le temps s'enfuit – et l'on a du mal à le rattraper au moment opportun, l'on a du mal à saisir le *kairos* quand il passe en courant, on a raté la touffe de son front, et il n'a pas de cheveux à l'arrière: ainsi les Grecs se représentaient-ils cette saisie possible mais difficile de l'Occasion, comme en atteste la célèbre statue de Lysippe, le sculpteur attiré d'Alexandre le Grand, décrite notamment dans une épigramme de Poseidippos de Pella.

A l'inverse, l'espace est plus constant, plus stable, donc plus aisément maîtrisable, le mesurer en l'arpentant n'est pas hors de portée, ni hors de contrôle. L'arpenteur mesure la distance très concrètement, cela servira bientôt à décréter, dans la narration historique ou dans la description géographique, que d'ici à là, il y a tant de stades, tant de parasanges. Mais lorsque la terre fait défaut, pour évaluer les distances en mer par exemple, on recourt... au temps! Hérodote le premier, au milieu du cinquième siècle, raisonne, élaborant un système de calcul spécifiquement voué à transformer les durées de parcours en distances linéaires: le nombre de jours de navigation en haute mer, avec vent favorable par exemple, permettra d'évaluer les distances de traversée ; dans certains cas, on confrontera avec les temps nécessaires pour le cabotage, on corrigera ou réévaluera par comparaison, et ainsi de suite. La vitesse comparée permet de cerner la bonne distance, la raison calculatrice permet de maîtriser l'univers.

Le philosophe, si nous nommons ainsi celui qui enquête sur la nature des choses, est un arpenteur, qui certes se pose la question de l'origine, dite *arkhè*, tout à la fois origine et principe, mais qui, de ce fait, se pose aussi celle de la distance, et de la bonne distance: cette dernière sépare et unit, simultanément, l'*arkhè* et les manifestations mondaines, or le philosophe, ou le sémioticien, cherche toujours à bien s'ajuster aux mouvements du monde. Est-ce un hasard, alors, si une longue tradition nous dit avoir été inscrite, au fronton de l'Académie fondée par Platon, cette injonction négative: Μηδεις ἀγεωμέτρητος εισίτω? L'expression, traditionnellement traduite par «Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre», fut ainsi explicitée par le savant byzantin du deuxième siècle Jean Tzetzés (1180: VIII, 974-977).

Sur sa porte d'entrée, Platon avait inscrit:
 Que nul, s'il n'est géomètre, n'entre sous mon toit.
 Soit: qu'aucun injuste ne se glisse en ce lieu, car
 L'égalité et le juste, voilà ce qu'est la géométrie.

Mieux, est-ce un hasard si la plus simple, la plus claire traduction de cette injonction est «Que nul n'entre ici s'il n'est apte à arpenter»? Car le géomètre, à cette époque, n'est pas d'abord un mathématicien savant en géométrie, mais essentiellement, comme aujourd'hui le géomètre-expert, un arpenteur qui opère avec sa science technique, sa *tekhnè*, et définit la mesure (*-mètr-*) de la terre (*geo-*), et l'avertissement ne vise pas tant ceux qui ne sont pas déjà arpenteurs confirmés que ceux qui n'ont pas l'esprit de géométrie, ou du moins une aptitude à pratiquer la géométrie, entendue comme recherche de l'égalité et la justice/justesse, dans le concret même du réel phénoménal, dans le respect juste de ce qui nous est donné.

Anaximandre créa la cartographie, les premiers éléments de la carte du Ciel et de la carte de la Terre, et cette carte même – ou sans doute plutôt l'une de ses interprétations, adaptations, améliorations postérieures, par exemple celle qu'aurait proposée Hécatee de Milet – servira, deux générations plus tard, au tyran de Milet (encore Milet!) Aristagoras pour convaincre les Spartiates au moins d'aider à la révolte des cités grecques contre le joug perse: la cartographie, ça sert à faire la guerre – comme à peu près le proclamait Y. Lacoste (1976)! Francisco Infante arpente le monde réellement, découvreur du réel concret, dans les Alpes suisses comme dans les alentours de Moscou, et c'est d'une autre guerre qu'il s'agit, d'une résistance à la paresse et à la passivité, d'un combat contre le renoncement à comprendre et enrichir, simultanément, le monde.

Fragment 5. De l'*arkhè* à l'artefact

L'homme du *logos*, celui qui s'interroge sur la nature des choses en exerçant son goût de rationaliser les phénomènes et leurs transformations, se coule dans le moule dont il hérite: qu'est-ce qui vient en premier, quel est le dieu primitif par qui les autres dieux, l'homme et d'abord le cosmos sont advenus à l'existence? Ses prédécesseurs chantaient les généalogies des dieux et les origines des cités, ils déclinaient la litanie des prêtres et des rois, lui travaille ce moule avec sa propre raison. Les autres exposaient (éventuellement ce que la Muse leur révélait), lui il cherche, seul. Il part en quête et trouve dans le réel visible le principe par quoi tout ce réel visible est apparu, le principe sans lequel il n'y aurait rien plutôt que quelque chose, pour renverser la célèbre demande de Leibniz (1714: §7): pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? Ce principe a nom *arkhè* (ἀρχή). Et à partir de Thalès, qui

choisissait l'eau, chacun des penseurs y est allé de son *arkhè*: qui le feu, qui l'air, qui l'infini ou l'esprit, ou...

C'est l'eau qui est au cœur des travaux de Francisco Infante, ou plutôt de ses artefacts. L'eau est au cœur du Tout, voyez Thalès: «C'est de l'eau, disait-il, que le Tout se tient» (ἐκ τοῦ ὕδατος φησι συνεστάναι πάντα). Mais un minimum de déclinaison est nécessaire. L'eau, c'est par exemple la pluie – et aussi la métaphore de la pluie sous diverses formes, comme il est permis de voir dans la série *META-ΦΟΡΥ ΜΓΗΟΒΕΝΗΥ* (*MÉTAPHORES DES MOMENTS*), qui fut exposée à la Galerie Krokin à Moscou au printemps 2015. L'eau, c'est aussi ce qu'elle devient par temps de froidure: par prédilection de Francisco Infante, elle se fait souvent neige, comme abondamment illustré, entre autres par le cycle de 2009 réalisé en commun avec Nonna Goriounova, *Альпийский снег*. On y reviendra. L'eau encore se condense en vapeur d'eau, et devient nuage, aussi bien nous nous complaisons aux nuées de nos artistes, à leur exposition *В небесах-облаках* de l'année précédente.

Mais la nuée, ce n'est pas innocent dans l'histoire de la peinture, la nuée, c'est ce que l'on ne peut pas peindre, évidemment, dans la tradition qui naît en vérité plus vraisemblablement au seizième siècle que dès l'Antiquité, malgré la référence supposée par Erasme, dans son dialogue, écrit vers 1510 (Erasmus 1528) sur la prononciation correcte de la langue latine et de la langue grecque (dont la formule qui nous intéresse sera reprise dans l'*Adage* 1338: «*Nebulae in pariete*»):

Dürer, quoiqu'on le doive admirer en d'autres points, que ne parvient-il à exprimer, dans ses monochromes, i.e. par des lignes noires? Il peint même ce qui ne se peut peindre, le feu, les rayons, le tonnerre, les éclairs, la foudre, ou, comme on dit, les nuages sur un mur. [...]

«On», c'est Decimus Magnus Ausonius, qui écrit à son fils dans la préface du *Cupido cruciatus* [«Amour mis en croix»]: «*En unquam vidisti nebulam pictam in pariete?* / As-tu jamais vu une nuée peinte sur un mur?». Personne n'est d'accord, *grammatici certant*, comme toujours: les uns admettent le texte tel qu'il est, assez obscur, les autres notent qu'Ausone connaît bien (et cite) Plaute, lequel a une formule très proche dans *Les Ménechmes*: «*num quam tu vidisti tabulam pictam in pariete?* / As-tu jamais vu un tableau peint sur un mur?», et que le fameux *nebulam* (nuage) dont Erasme a tiré prétexte n'est qu'une erreur de lecture des manuscrits, d'autres encore arguent que cette correction trop facile, à la conséquence bien plate, mérite d'autant moins l'attention qu'outre la règle d'or de la *versio difficilior* toujours plus gratifiante, la totalité des manuscrits donnent le mot *nebulam*, et non pas *tabulam*, etc.

Reste l'essentiel pour nous: la tradition moderne de la théorie de l'art a depuis particulièrement élu le cas du nuage pour réfléchir sur ce qui, flou, aux contours et à la densité labiles, fuyants, ne saurait, sinon être peint, du moins se placer sous la coupe d'une structure *a priori*, mathématique, géométrique, contraignante

comme l'est depuis la Renaissance la matrice obligatoire du tableau, la *perspectiva artificialis*. La tradition moderne de la théorie de l'art n'omet pas pour autant de réfléchir aussi – au moins depuis H. Damisch (1972) – à la façon dont la nuée a été peinte, mise en scène malgré tout, des débuts à la fin et au-delà, de Masolino à Monet, et à Magritte.

Fragment 6. Les figures

«Ce qui ne se peut peindre, le feu, les rayons, le tonnerre, les éclairs, la foudre». A comparer, les «tempêtes, les orages, les éclairs» de Malevich dans son autobiographie: la *phusis*, dans ses éléments les plus immédiats, les plus phénoménaux, se complète par la pratique de la *tekhnè*, qui imprègne, en peignant, la matière donnée et construit dialectiquement la réalité ultime, ou suprême (et c'est pourquoi finalement il est bienvenu de parler de «suprématisme»): celle que forge l'art, au sens moderne du terme. Si le travail d'Infante et Goriounova est d'extérieur, comme on dit, ce n'est pas sans raison. C'est là, en effet, que s'opère la magie philosophique de la rencontre entre les éléments de la *phusis* et ceux de la *technè*.

De l'ontologie, discours sur l'être en ses fondements, à l'anthropopraxie, agir de l'homme transformateur, telle est la trajectoire que ces travaux, comme ceux de Malevich, comme ceux de Kandinsky, adoptent. L'ontologie se dédouble assez naturellement en cette quête de l'*archè*, et déclinaison de cet élémentaire jusqu'en ses multiples avatars latents puis patents: les avatars patents, ce sont les phénomènes, objets de perception et producteurs d'émotion. L'anthropopraxie, pour sa part, passe par la nécessaire *tekhnè*, et débouche sur la fabrique de l'artefact – résultat fabriqué dont le nom est composé du latin -fact- équivalent du *poiein* (faire, créer) des Grecs, et de la base latine -art-, qui renvoie précisément au grec *tekhnè*. Si «artefact» apparaît dès les traductions anglaise et française de 1979, dans la revue trilingue A-JA/ A-YA/ A-Я, le mot n'est utilisé en russe que plus tard, semble-t-il, en tout cas comme un véritable étendard, comme le véritable sceau de cette œuvre, conformément d'ailleurs à l'évolution du vocabulaire russe en général: jusqu'aux années quatre-vingt, l'usage du mot артефакт n'est pas commun. Et donc, dans les articles de Boris Groys comme de l'artiste lui-même en 1979⁵, c'est искусственность qui apparaît dans la version russe, non артефакт. En revanche, les titres des expositions de Francisco Infante comporteront bientôt dans le titre soit le terme Артефакций (c'est même à soi tout seul le titre des exposi-

⁵ On pense ici aux articles parus dans le premier numéro de la revue de l'art russe non-officiel A-JA/A-YA/A-Я (1979), Boris Groys, «Le conceptualisme romantique moscovite», et l'extrait donné par Francisco Infante lui-même d'un article qu'il avait écrit en 1976. Sur la revue, son organisation, sa signification, sa réception et sa courte vie (1979–1989), voir le mémoire d'Histoire de Mathilde Chambard (2010).

tions de l'automne 1981 et de décembre 1982), puis, de façon répétitive, obstinée en quelque sorte le désormais classique артефакт, décliné en toutes langues, comme l'artefakty en Tchécoslovaquie, l'artefakte en Allemagne, l'artefactos en Espagne, au cours des deux décennies qui terminèrent le millénaire.

Les travaux des années soixante (notamment Naissance de la verticale [Рождение вертикали], titre de l'exposition que l'on a pu voir à la galerie Krokin⁶) se signalaient déjà par une série de dessins hautement significative sur la spirale, une spirale souvent répétée avec régularité, et qui semble ne devoir jamais s'arrêter. Parfois cette spirale a nom «Spirale dynamique», nom agrémenté de cette mention: «image d'une mesure métaphysique» («d'un mesurage» serait meilleur, renvoyant mieux à la métrétique, que nous jugeons fondamentale pour l'appréhension du discours de Francisco Infante). Combien de «mesures métaphysiques» ont-elles été prises par Francisco Infante, qui appelle ainsi nombre de ses dessins, de ses esquisses pour artefacts tracées sur papier par le crayon et parfois rehaussées d'aquarelle? Ici une spirale discrète, là une diagonale, ailleurs un rhombe, soit un losange. Mais ces éléments géométriques, ces variations et ces agencements sont porteurs de significations: la spirale discrète «signifie» (on pourrait dire aussi «construit») parfois un cercle, parfois une croix, parfois un triangle, d'autres fois encore un trapèze. Un peu comme si Infante, lorsqu'il se pose frontalement la question de l'*arkhè*, à son tour répondait: la spirale.

Fragment 7. Les couleurs

L'acte créateur suppose des moyens, et la poésie (la forme suprême du *poiein*) requiert le déploiement de trois d'entre eux, qui sont le rythme, le langage et la tonalité ; la peinture de son côté, outre le rythme qu'elle possède en commun avec la poésie, on peut même dire la littérature, dans la mesure où la langue grecque ne possède pas de mot pour la désigner, substitue aux deux autres de ces moyens les schèmes pour le *logos* et les couleurs pour l'*harmonia*. Tel est le sens – le langage des formes, le timbre des couleurs –, qu'en tout cas nous pouvons attribuer à la rapide mais pertinente allusion qu'Aristote, au début de sa *Poétique*, fait à un des arts majeurs de la *mimèsis* dans l'Antiquité, la zoographie, notre peinture, littéralement le «tracé du vivant»⁷.

Dire l'Être sans le chatoiement des étants, est-ce possible? Assurément non. Certes, un génie tel que Dürer est capable, aux dires d'Erasmus, non seulement de re-produire les figures ordinaires, mais même «ce qui ne se peut peindre» par la seule vertu du monochrome – de la gravure en blanc et noir. Exprimer le rapport

⁶ Крокин галерея. Москва 17.03.2016–17.04.2016.

⁷ Pour l'interprétation de ces formules de la *Poétique*, v. Costantini 2000.

au monde sans la couleur, exprimer le rapport au monde sans les figures est-ce possible? D'autant moins si l'on soutient que l'artiste considéré – qu'il soit écrivain, peintre ou sculpteur, photographe et/ou monteur d'installations en pleine nature – tend à ré-énoncer la question fondamentale de l'Être des choses et de leur mesurage par l'Humain, tend à produire ainsi une nouvelle réalité. D'autant moins, en ce qui concerne le chromatisme, si l'on suit l'idée ancienne d'une association de quatre éléments à quatre couleurs fondamentales.

Par des glissements successifs certainement audacieux, comportant manipulation de fragments, correspondances fort discutables entre témoignages latins et textes grecs, appel pas toujours critiques aux interprétations d'interprétation, mélange de passages de compilateurs et autres doxographes de siècles plus ou moins tardifs, on a parfois établi la chaîne suivante, qui nous mène du fondement de l'Être à l'expression artistique, et à ce titre, nous fait réfléchir et rêver: l'univers a quatre racines, quatre rhizomes, et ces quatre rhizomes sont les éléments, feu, air, eau et terre, lesquels correspondent respectivement au blanc, au rouge, au jaune et au noir, quatre couleurs qui sont les seules utilisées par les peintres de l'époque – à base de craie (le meilleur de ces pigments était dit «blanc de Milo»), de terre rouge extraite des cavernes, de l'arrière-pays de Sinop en Turquie principalement, de l'ocre jaune qui vient du limon des mines d'argent, et du noir de fumée ou de charbon⁸.

Les figures géométriques de Francisco Infante, colorées parfois dès l'esquisse comme on l'a vu, viennent dans l'œuvre finale, éphémère et photographiée, se superposer à l'horizon. Nous retrouvons la spirale ou les diagonales qui forment une croix ou un hexagone, etc., mais cette fois composées de pavés chromatiques, dans une régulation complexe et une répartition calculée des zones colorées, formant comme un arc-en-ciel tout sauf naturel, on dirait plutôt une impression d'arc-en-ciel découpé en morceaux géométriques.

⁸ On fait généralement remonter cette chaîne très controversée à Empédocle, au milieu du cinquième siècle. Voici un exemple de manipulation. Le texte de notre philosophe

Τέσσαρα γὰρ πάντων ριζώματα πρῶτον ἄκουε·Ζεὺς ἀργῆς Ἥρη τε φερέσβιος ἠδ' Αἰδωνεύς Νηστὶς θ', ἢ δακρύοις τέγγει κρούνωμα βρότειον.

peut se traduire par

Ecoute d'abord les quatre racines de toutes choses,

Zeus le lumineux, Héra mère de vie, et puis Aidónéus,

Nestis enfin, aux pleurs dont les mortels s'abreuvent,

étant entendu qu'Aidónéus est Hadès dieu des Enfers, et Nestis (peut-être!) Poseidon (mais plutôt Perséphone), dieu des mers, et que l'on peut admettre que certains commentaires tardifs permettent éventuellement d'assigner aux deux derniers, quelque correspondance avec, respectivement, la terre et l'eau. Mais il est proprement honteux de traduire ces vers ainsi (et, reproduisant une traduction du dix-neuvième siècle, la plupart des sites internet ne donnent que cette version aberrante, sans le texte pour vérifier, bien sûr):

Ecoute d'abord les quatre racines de toutes choses,

le feu, l'eau, la terre et l'éther immensément haut;

c'est de là que provient tout ce qui a été, est et sera.

Fragment 8. Le blanc, la neige

И БЕЛЫЙ СНЕГ, КАК ЧИСТЫЙ ЛИСТ БУМАГИ / Et la neige blanche comme une feuille de papier vierge. Tel est le titre donné par Anna Diakonitsyna (Анна Дьяконицына) à l'article d'entretien avec Francisco Infante lors de son exposition «Méridien de neige», dans la revue «Третьяковская галерея» (n°4, 2015. 49)⁹. Francisco Infante est-il fasciné par le blanc, à l'instar de bien des peintres, et plus particulièrement dans la lignée malévitchienne? Entre-t-il ainsi, comme le titre semble le suggérer, dans la modernité, ou du moins la lecture que l'on en fait, qui fait remonter ce fil à Stéphane Mallarmé?

On connaît la chaîne obtenue, comme la précédente que nous avons évoquée à propos d'Empédocle, par glissements successifs, une chaîne qui n'en est pas moins solide, pas moins significative, une chaîne qui dit la prétention et l'inquiétude tout à la fois du créateur.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Tel est le début du poème de Mallarmé *Une dentelle s'abolit...*, que, engagé par son professeur de l'Institut Lazarev, Henri Tastevin, secrétaire de la revue des symbolistes *La Toison d'or* (Золотое Руно), à écrire sur le poète français, traduisit, entre autres, et de façon impressionnante pour ses seize ans, Roman Jakobson. Le blanc, déjà, le blanc où s'expriment à la fois le Même et l'Autre comme deux absolus en conflit. Mais c'est bien sûr le *Toast* mallarméen au banquet du 9 février 1893, qui est devenu, en se faisant *Salut* du recueil de poésies, la vigie de la lecture moderne des signes et des graphes, des créations littéraires et artistiques de la modernité.

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut
Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

Ainsi Hubert Damisch place sous son égide le chapitre 5 de sa *Théorie du nuage* (Damisch 1972: 318; «5. Blanc souci de notre toile»), où il ne manque pas d'évoquer «le plan blanc, 'infini', de Malevitch [...] au départ de la peinture moderne». Ce qui

⁹ V. <<http://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/i-belyi-sneg-kak-chisty-list-bumagi>>.

se joue dans le mythe de Mallarmé, c'est bien la question du blanc comme vide, comme rien, la question de leur éventuelle équivalence, de leur probable ambivalence, chez Malevich et plus tard, à partir de là.

Pour parfaire la chaîne, on a même fait appel à ce qui n'eut pas lieu: l'exposition parisienne à l'été 1914 des premières œuvres franchement suprématises de Malevich, pour laquelle Jakobson, qui était, selon ses propres dires, son «adepte fanatique» devait devenir une sorte de porte-parole, le peintre philosophe ne parlant pas cette langue française que le futur linguiste pratiquait depuis l'âge de six ans, et appréciant grandement les qualités intellectuelles et rhétoriques de son jeune ami de dix-huit ans son cadet, même s'il devait écrire un jour de mars 1916 à Kruchenykh que Jakobson aurait besoin «d'une bonne dose de térébenthine» en plus: le reproche vaut assurément pour tous les commentateurs non peintres de la peinture...

La chaîne, cet aspect de la chaîne de la modernité, articule donc, ainsi: Mallarmé, Jakobson, Malevich, et tous ceux, d'une certaine façon, qui se réclament, dans leur domaine respectif, de l'un d'entre eux. A Anna Diakonitsyna, dans l'article cité, Francisco Infante répond: «Ce qui m'intéresse, c'est la philosophie du blanc, surtout le rôle éminent de cette couleur dans le système pictural de Malevich». La philosophie du blanc, de ce blanc qui est à la fois Vide total et potentialité du Tout, comme le sont à la fois la page blanche, «ce vide papier que la blancheur défend», mais qui n'empêche ni de partir, ni d'écrire, comme fait Stéphane Mallarmé dans son poème *Brise marine*, et la neige impollue, qui, loin de l'interdire, suscite le dialogue avec l'Artefact. L'ambivalence du blanc étale, flagrante chez Malevich (Costantini 2002), se retrouve ainsi en amont et en aval.

Fragment 9. L'artefact inévitable

«L'Humain est la mesure du Tout» comme l'enseignait donc Protagoras: («... du Tout, de l'Être en tant qu'il est, du Non-être en tant qu'il n'est pas» est une autre traduction possible), quelle que soit l'interprétation profonde qu'il faille donner de la formule. Nous n'entendrons en tout cas pas l'homme comme subjectivité individuelle, ainsi que feint de le faire Platon en son *Théétète*. Au contraire c'est de tout humain qu'il s'agit, plus exactement de l'Humain comme, par convention et non par nature, pôle de référence. L'Humain est condamné à l'artefact (Dumont 1991, 927–929).

Toutes choses sont [...] d'établissement humain ; [...] la stabilité de la nature n'est repérable nulle part, mais [...] lui est substituée partout, une stabilité [...] produite, et donc effective, par artifice, et qui, quoique théoriquement changeante et changeable, offre des caractéristiques suffisamment assurées ; l'ordre qui la définit n'est pas celui de la nature, mais celui de l'art humain.

Platon a tort: ce n'est pas l'individu Francisco Infante, ce n'est pas sa subjectivité qui décide de la matérialité du montage de l'installation, du point de vue photographique adopté pour en rendre compte. Platon a raison: c'est bien le point de vue spécifique de Francisco Infante qui m'est proposé, à la limite imposé. Dialectique de l'Un et du Collectif: chaque action constatée – de jugement, d'énonciation verbale, iconique ou autre est – généralement un fait individuel (que l'énonciative soit un acteur singulier ou pluriel), un tel se promène sur la colline des moineaux (Воробьёвы горы) avec un appareil photographique, un groupe se réunit mais ne devient un événement de l'histoire (à petite ou grande échelle) que du fait de sa reconnaissance par l'énonciataire collectif.

Mais l'artefact ne doit être conçu ni comme l'expression de la maîtrise humaine, de la main mise par l'homme sur la nature (ce qu'il fut historiquement pendant de longs siècles), ni comme le geste désespéré d'un étranger dans ses rapports à l'Autre inatteignable. Il n'est guère bon de séparer ainsi la *phusis* de la *tekhnè*, voire de les opposer: l'origine de la *tekhnè* est dans la *phusis*, la visée de la première est sans doute de saisir, de se rendre intelligible la seconde, mais, mieux, comme l'affirme Emile Benveniste à propos du langage, l'incessante ré-énonciation qui forme le corpus, la réalité vivante du langage, n'a pas pour objet de mimer le réel, mais bien de le re-produire (Benveniste 1962; 1966, 18–31).

«Le langage re-produit la réalité». Cela est à entendre de la manière la plus littérale: la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage. Celui qui parle fait renaître par son discours l'événement et son expérience de l'événement. Celui qui l'entend saisit d'abord le discours et à travers ce discours, l'événement reproduit.

Ainsi en va-t-il de toute œuvre artistique digne de ce nom, qu'elle s'appuie sur un métadiscours justificatif de type réaliste, naturaliste, vériste ou de type expressionniste, abstractionniste, anti-figurativiste, etc. Dans une sorte de manifeste publié en 2004 (Infante 2004)¹⁰, métadiscours langagier de son discours iconique, déploiement succinct de ce que le passeur veut transmettre, Francisco Infante écrit:

Le lien avec la tradition du suprématisme, je le vois également dans l'unité du «Rien Blanc» de Malevitch et de la nature dans le système de l'Artefact. Malevitch attribuait la valeur de signe de l'infini inconcevable au fond blanc total de ses toiles suprématisistes. «L'horreur blanche du dragon chinois jaune», comme il disait. Or, dans les «artefacts» le signe de l'infini, on l'a déjà noté, est porté par la nature. Malevitch, en représentant le «Blanc», orientait l'esprit vers l'absence d'arrière-plan, vers l'abîme de l'infini métaphysique du «Blanc». Dans la nature, il n'y a pas non plus d'arrière-plan, parce que sous cette forme qui participe du système de l'Artefact et signifie pour nous:

¹⁰ Traduction française due à Evelina Deyneka: Costantini (éd.) (2013, 9–11).

ciel, forêt, eau, herbe, etc., son espace embrasse entièrement le Globe terrestre, sans rencontrer aucun obstacle.

C'est une belle conclusion qui dit à la fois la dimension sensorielle et la dimension métaphysique – au moins ontologique –, l'aspiration à l'infini et la nécessité de métrer, la volonté figurative et le souci géométrique, la filiation suprématiste et son déplacement dans l'environnement naturel – n'écrivais-je point (Costantini 1981) pour marquer l'importance décisive de ce déplacement dans le rapport physique au monde: «Le vrai titre, je voudrais qu'il fût *Malevitch dehors*?»– qui constituent l'essentiel de l'apport des créations de Francisco Infante et Nonna Goriounova¹¹.

Bibliographie

- BENVENISTE, E. (1962), Coup d'œil sur le développement de la linguistique. In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 106/2, 369–380.
- BENVENISTE, E. (1966), Problèmes de Linguistique Générale 1. Paris.
- CHAMBARD, M. (2010), L'art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Oskar Rabine et la revue A-Ya. In: <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00537633>>.
- COSTANTINI, M. (1981), Sur le névé de l'art – réflexions à propos de l'Hommage à Malevitch de F. Infante. In: A-JA/A-YA/A-Я. Art russe non officiel. 3, 10–11.
- COSTANTINI, M. (1992), La génération Thalès. Avant/Après. Paris.
- COSTANTINI, M. (1997), Don et partage: propositions sémiotiques. In: Mémoires de la Société Archéologique de Touraine. LXIII, 131–139.
- COSTANTINI, M. (2000), Qu'Aristote connaissait la musique ou De l'harmonie chez les natifs de Stagire (et quelques autres sans nul doute). In: Carraud, Chr. (éd.), L'harmonie. Orléans, 193–203.
- COSTANTINI, M. (2002), L'image du Sujet. Paris.
- COSTANTINI, M. (éd.) (2013), Glissements, décentrement, déplacement. Pour un dialogue sémiotique franco-russe. Saint-Denis. In: <http://octaviana.fr/document/COLN3_1>.
- DAMISCH, H. (1972), Théorie du /nuage/Pour une histoire de la peinture. Paris.
- DUMONT, J. P. (éd.) (1991), Les Écoles présocratiques. Paris.
- ERASMUS, D. (1528), Dialogus De recta latini græcique sermonis pronuntiatione. Lugdunum Batavorum, 1643 [En ligne].
- GREIMAS, A. J. (1973), Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur. In: Langages. 8/31, 13–35.
- INFANTE, F. [Инфанте, Ф.] (2004), Артефакты, ретроспектива. Москва.
- LACOSTE, Y. (1976), La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre. Paris.
- LEIBNIZ, G. W. (1714), Principes de la nature et de la grâce fondés en raison. In: <https://fr.wikisource.org/.../Principes_de_la_nature_et_de_la_grâce_fondés_en_raison>.
- MALÉVITCH, K. (1981), La lumière et la couleur: textes de 1918 à 1926. Lausanne.
- TZETZÈS, J. (1180; 1826), Βιβλίον ιστορικόν τὸ διὰ στίχων πολιτικῶν. Ed. Kiessling. Leipzig.

¹¹ Sur la fonction de l'association entre deux artistes formant «couple dynamique», voir les réponses données par Francisco Infante en 2000 – <www.guelman.ru/dva/para7.html> (en russe).