

Résumé : Ce n'est que depuis quelques années que l'histoire de l'art porte un intérêt accru aux questions de topologie et à l'application du savoir topologique dans les œuvres d'art.

Dès lors, ont été étudiées les manières dont les relations spatiales se produisent au moyen d'assemblages interrelationnels de continuité et de discontinuité, d'intérieur et d'extérieur, de jonction et de séparation, de pliage et de dépliage, etc. C'est dans ce contexte que le texte « La peinture est un vrai trois », publié par Hubert Damisch en 1983, a été réexaminé et compris comme une contribution radicale et prospective au débat sur une histoire de l'art topologique. S'appuyant sur la juxtaposition de l'espace euclidien et de l'espace topologique, telle que décrite par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, le texte de Damisch non seulement transfère ce débat au domaine de l'art, mais érige *l'image tissée* en un modèle théorique qui peut être considéré comme une alternative refoulée face au paradigme encore dominant de la perspective.

Mots clés : topologie, arts visuels, François Rouan, nouages, tressages

Abstract: Only in recent years has art history begun to take an increased interest in questions of topology and the way topological knowledge is implemented in works of art.

What has since been focused is the ways in which spatial relations are produced by the inter-relational assemblages of continuity and discontinuity, inside and outside, joining and separating, folding in and folding out etc. It is in this context that the text "Painting is truly threefold", published by Hubert Damisch in 1983, has been re-examined and understood as a radical and prospective contribution to the debate of a topological art history. Building up on the juxtaposition of Euclidian and topological space, as described by Merleau-Ponty in *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Damisch's text not only transfers this debate to the field of art, but establishes *the woven image* as a theoretical model that can be seen as a repressed alternative to the still leading paradigm of perspective.

Keywords: topology, visual arts, François Rouan, knots, braiding

Auteurs cités : Hubert DAMISCH, Michel SERRES, Michel FOUCAULT, Maurice MERLEAU-PONTY, Wolfram PICHLER

---

<sup>1</sup> Traduit de l'allemand par Jean Torrent.

## 1. Histoire de l'art et topologie

« Où et comment l'histoire de l'art peut-elle être topologique ? » s'interrogeait déjà Wolfram Pichler en 2009 dans l'ouvrage collectif *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*<sup>2</sup>, qu'il dirigea avec Ralph Ubl. Et l'on ne peut manquer de remarquer avec quelle énergie l'auteur, sans même reprendre son souffle, souligne ce que, à son avis, cet intérêt récent de l'histoire de l'art pour la topologie ne veut précisément pas dire : il ne s'agit ni d'« appliquer un savoir topologique » à l'art, ni de prétendre justifier un tel intérêt par cette « caractéristique (prétendument) manifeste que partagent la géométrie et les arts plastiques, à savoir la notion de représentation »<sup>3</sup>.

Pour comprendre où et comment un savoir topologique est inhérent à l'art ou peut y être incorporé, il faut une approche théorique qui, au-delà des lectures iconologiques ou de contextualisation historique plutôt centrées sur le contenu, porte avant tout le regard sur les relations à l'œuvre dans l'image (et bien que la primauté de la relation sur les unités de signification ne suffise pas encore à fonder une sorte de structuralisme, cela rend néanmoins évidente la proximité entre la pensée topologique et la pensée structuraliste).

Pichler n'a pas cherché à nier que le champ d'une histoire topologique de l'art ne s'en trouvait pas tout à fait fermement établi, mais il maintient qu'il est possible de

mettre en valeur des catégories, des concepts, des distinctions et des opérations [...] auxquels certaines topologies non mathématiques se réfèrent régulièrement, même si elles ont été développées à des fins très différentes. Ce qui lie ces topologies va bien au-delà des références métaphoriques qui se nourrissent de sources comme le labyrinthe et les nœuds, le pli et l'incision. On peut appeler topologique une étude des structures [...] spatiales qui envisage ces structures comme des manifestations de certains rapports relationnels et qui s'intéresse en particulier aux relations qui peuvent être considérées comme fondamentalement originaires et peuvent être reconstruites à l'aide de concepts comme ceux de continuité et de discontinuité, de distinctions comme celles de droite et de gauche ou d'intérieur et d'extérieur et d'opérations de liaison et de séparation, d'insertion et de retournement<sup>4</sup>.

C'est à l'historien de l'art et philosophe français Hubert Damisch, qui sera au centre du présent article, qu'une histoire topologique de l'art doit certaines impulsions décisives. L'œuvre que ce théoricien mort il y a seulement quelques années laisse derrière lui ne pourrait guère être plus diverse et plus vaste. Elle ne se laisse réduire ni à tel ou tel médium spécifique, ni à telle époque ou à tel thème particulier. Le champ de la photographie y est tout autant exploré que les thèmes de l'architecture ou de la peinture, et la Renaissance y joue en l'espèce un rôle au moins aussi majeur que l'art moderne. Un traité du nuage en peinture en fait même partie<sup>5</sup>. Et c'est loin d'être tout. L'éventail des théories et des champs du savoir

---

<sup>2</sup> Wolfram Pichler, « Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst », in Wolfram Pichler et Ralph Ubl (dir.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Vienne, Turia+Kant, 2009, p. 13-66, ici p. 41.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>5</sup> Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

qui déterminent sa pensée et à l'aide desquels il étudie les œuvres artistiques comme des objets théoriques est tout aussi large. Dans un entretien avec Yve-Alain Bois, Denis Hollier et Rosalind Krauss, Damisch évoque le rôle considérable et déterminant que son maître Merleau-Ponty a joué dans son évolution : « Nous lisions Saussure, Jakobson, etc. » Et il poursuit : « C'est donc Merleau-Ponty qui m'a dirigé vers les séminaires de Lévi-Strauss ». En plus de l'avoir transformé en structuraliste, Merleau-Ponty a donc transmis à Damisch son grand intérêt pour la psychanalyse – Freud et Lacan en premier lieu, mais aussi Melanie Klein. On tombe en outre, dans ce même entretien, sur des récits comme celui-ci : « Lorsque je me suis présenté [...] pour faire ce qu'on appelait à l'époque un diplôme, il resta un moment silencieux puis il me dit : “Bien, vous ferez votre thèse sur Cassirer.” Lorsque je lui dis que je n'avais jamais entendu parler de Cassirer, [...] son œuvre était en allemand, que je ne connaissais pas [...], Merleau-Ponty me répliqua : “Pas de problème, vous l'apprendrez en six mois” ». Et d'autres choses de ce genre : « Merleau-Ponty [...] m'a dit que si je voulais faire de l'histoire de l'art, je devais travailler avec Francastel<sup>6</sup> ». Et il lui conseille évidemment d'étudier Panofsky, un historien de l'art que pratiquement personne ne connaissait alors en France<sup>7</sup>. Est-ce que tout cela s'est vraiment passé de cette façon ? Peut-être pas. Mais, même s'il s'agit en l'occurrence d'une version enjolivée de l'histoire, que Damisch reconstruit après-coup avec humour pour s'inscrire dans une généalogie des grands intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle, on ne saurait contester que c'est uniquement de la confrontation avec les auteurs cités qu'a pu naître ce terrain (de jeu) qu'il désigne comme le sien. Un terrain sur lequel l'intérêt pour les questions d'histoire, pour les conditions de possibilité de la figure ou de la structure et, on ne saurait l'omettre, pour l'inconscient sont les pôles déterminants qui jalonnent la vaste étendue de sa pensée. Dans la même interview, il évoque aussi l'importance de la topologie dans sa pensée. Et il parle, comme si souvent, de grilles, du jeu d'échecs, mais surtout de l'opposition entre les espaces géométriques euclidiens et les espaces topologiques. Il est évident qu'il foule également ainsi un terrain bien préparé par son maître Merleau-Ponty. Dans son ouvrage posthume *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail* paru en 1964<sup>8</sup>, celui-ci avait opposé de manière souveraine espace topologique et espace euclidien. Tandis que l'espace euclidien est celui de la vision, de l'être perspectif, un lieu sans transcendance, Merleau-Ponty lui préfère l'espace topologique qui, comme l'écrit Susanne Stemmler,

crée un milieu pour des relations de voisinage, mais aussi d'inclusion. [...] Dans cet espace, quelque chose se produit et en même temps c'est une zone où les choses et les sens se mélangent. [...] Et dans ce monde de la perception, l'espace se laisse décrire comme un espace d'incompatibilités, d'éclatement et d'ouverture ; ce n'est pas un espace objectivement mesurable<sup>9</sup>.

Les réflexions d'Hubert Damisch s'inscrivent dans le sillage de Merleau-Ponty, encore qu'elles transposent plus nettement l'opposition établie entre ces deux types d'espace dans le domaine des arts

---

6 Yve-Alain Bois *et al.*, « A conversation with Hubert Damisch », *October*, n° 85 (1998), p. 3-17, ici p. 4.

7 Hubert Damisch et Stephen Bann, « A conversation », *Oxford Art Journal*, n° 28 (2005), p. 157-181, ici p. 158.

8 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, édition de Claude Lefort, Paris, 1964 (première parution), p. 266.

9 Susanne Stemmler, *Topografien des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich*, Bielefeld, Transcript, 2004, p. 79.

plastiques, ce qui fait surgir au premier plan des questions d'abstraction et de matière, de ligne et de profondeur de la surface (« épaisseur »), de nœuds et de surface. Alberti, explique Damisch, affirme :

que la différence entre un peintre et un géomètre tient au fait que celui-ci s'occupe d'une ligne qui n'a pas d'épaisseur, de surfaces qui n'ont aucune substance, de points qui n'ont aucune substance [...] c'est là que commence l'abstraction. Il y a un concept qui se met à prendre de plus en plus d'importance pour moi – c'est l'idée de *nouage*, opposée à celle de nuage. Je rêve d'écrire une *Théorie du nouage*, en relation avec un nouage ou un lien fondamental avec la géométrie. [...] Quand le nœud avec la géométrie se défait, qu'est-ce qui le remplace ?<sup>10</sup>

Ce livre dont il rêvait, Damisch ne l'a jamais écrit. Et c'est ainsi que l'histoire qu'il projetait du rapport entre les espaces de lignes et les espaces de nœuds est restée incomplète. Sur la question du nœud de la géométrie qui se défait à un moment ou à un autre, on en est réduit aux réflexions dispersées dans ses textes et ses entretiens, des fragments qui, déclarait Damisch, l'ont « aidé à penser cette chose concernant le nouage »<sup>11</sup>.

## 2. « La peinture est un vrai trois ». L'histoire de la disparition d'un texte

De cette théorie des nœuds, il est certain qu'une histoire topologique de l'art et une science topologique des images auraient énormément profité. Quoi qu'il en soit, le texte « La peinture est un vrai trois » de 1983, dont nous allons parler à présent, donne une idée de la direction dans laquelle Damisch aurait pu développer ce thème. Même si cela est passé largement inaperçu de la communauté des chercheurs, ce texte envisage le tableau tressé, conçu sur le mode d'un tissu, comme la face intérieure, tombée dans l'oubli, du tableau structuré par la perspective. Wolfram Pichler est l'un des très rares historiens de l'art qui en aient saisi l'extraordinaire contenu novateur, en constatant que Damisch proposait dans son texte une alternative topologique au paradigme dominant de la perspective centrale, alternative « dont la puissance ne devrait pas être moindre que celle de la perspective, même si son potentiel n'a sans doute pas encore été reconnu »<sup>12</sup>. Mais comment se fait-il que l'élaboration d'un paradigme aussi opérant, refoulée jusqu'ici par l'histoire de l'art alors qu'elle aurait dû résonner comme un coup de timbale théorique assourdissant, ait si peu retenu l'attention<sup>13</sup> ? Est-ce parce que le texte n'a pas été traduit dans d'autres langues ? L'histoire compliquée de son édition a-t-elle été la cause de ce sommeil de la Belle au bois dormant ? Ou se pourrait-il même qu'il y ait là comme un refus d'un possible tournant topologique de l'histoire de l'art ?

« La peinture est un vrai trois » a d'abord été rédigé et publié pour accompagner la rétrospective de François Rouan présentée à l'automne 1983 au Centre Pompidou, exposition qui offrit pour la première fois à l'artiste, resté aujourd'hui comme hier pratiquement inconnu hors de France, et à ses

---

10 Bois, « A conversation with Hubert Damisch », art. cit., p. 14.

11 *Ibid.*, p. 15.

12 Pichler, « Topologische Konfigurationen », art. cit., p. 44.

13 Hubert Damisch, « La peinture est un vrai trois », in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, p. 274-305. L'auteure travaille actuellement à l'édition commentée de ce texte inédit jusqu'ici en allemand. La traduction en a été confiée à Markus Sedlaczek. L'ouvrage paraîtra en 2022 chez Fink/Brill Verlag à Munich, dans la collection « Medien und Mimesis ».

*Tressages*, une vitrine considérable<sup>14</sup>. L'année suivante, le texte paraissait dans un tout autre contexte, puisqu'il était l'un des dix articles des années 1962-1984 que Damisch s'était appliqué à réunir dans le recueil *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*<sup>15</sup>. L'ouvrage repose sur une architecture complexe. Dubuffet, Mondrian, Pollock, Klee et Rouan en sont les protagonistes majeurs, mais Damisch les regroupe, comme Sophie Berrebi l'observe à juste titre, « autour d'une lecture du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac afin d'explorer la question des dessous de la peinture, un thème qui lui permet d'écrire une interprétation phénoménologique et non téléologique de la modernité »<sup>16</sup>. Si nous avons donc d'un côté, avec *Fenêtre jaune cadmium*, un livre dense, aux mille présupposés, qui n'est pas forcément facile d'accès étant donné l'absence presque totale d'illustrations et dans lequel les aspects novateurs et spécifiques du texte « La peinture est un vrai trois » ont pu tomber dans l'oubli, sa publication dans un catalogue d'exposition a sans doute conduit les lecteurs, de l'autre, à ignorer purement et simplement l'intérêt d'ordre plus général qu'il présentait et la portée théorique des thèmes qui y étaient traités. Et peut-être faut-il ajouter un autre élément historique, qu'on a pratiquement ignoré jusqu'ici. Matthew Bowman a fait remarquer à quel point « *Painting as Model* », l'influent compte rendu du livre par Yve-Alain Bois, a infléchi le destin de l'ouvrage de Damisch – et donc du texte qui nous occupe ici. « *Painting as Model* » d'Yve-Alain Bois, écrit Bowman,

risque de masquer le fait que, à première vue au moins, le livre est un compte rendu d'un autre recueil d'articles – à savoir *Fenêtre jaune cadmium* (Damisch, 1984) – plutôt qu'un énoncé théorique expliquant l'approche de l'art qui est celle de Bois. [...] D'un point de vue anglophone, c'est particulièrement regrettable, parce que cela limite notre compréhension de l'importance de Damisch pour la pensée théorique de l'art et laisse le public dépendant de la reconstruction par Bois des écrits de Damisch [...]»<sup>17</sup>.

On a peine à croire que ce texte révolutionnaire et qu'on pourrait presque dire explosif ait pu rester enfoui pendant des décennies, caché et privé de son tranchant par des apprêts discursifs et des hasards malheureux. Ce n'est qu'au cours des deux dernières décennies que l'on peut constater dans l'histoire de l'art une orientation plus marquée vers la topologie, telle que Damisch l'a envisagée dès les années quatre-vingt en mettant l'accent sur des phénomènes tels que la surface profonde (*épaisseur*) de l'image, sa structure entrelacée, les opérations de liaison et de nouage, etc. Et souvent sans l'acuité théorique exigée par Damisch.

Les expositions et les publications qui ont été consacrées à ces questions ne se comptent plus et l'on a tenté d'esquisser une histoire de l'art textile, du Bauhaus aux travaux actuels de Tomás Sarraceno, Chiharu Shiota et d'autres artistes, en passant par le Fiber Art ou le Soft Art. Il s'agissait d'une part de le faire sortir de la marge artisanale à connotation féminine où il était traditionnellement cantonné et, de l'autre, de lui attribuer en même temps une place dans l'histoire de l'art. Tentative qui, si l'on y regarde

---

14 Isabelle Monod Fontaine (dir.), *Rouan*, cat. exp. Centre Pompidou, Paris, octobre 1983-janvier 1984, Paris, Musée national d'art moderne, 1983.

15 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit.

16 Sophie Berrebi, « Nothing is erased. Hubert Damisch and Jean Dubuffet », *October*, n° 154 (2015), p. 3-7, ici p. 6.

17 Matthew Bowman, « The intertwining – Damisch, Bois and *October's* rethinking of Painting », *Journal of Contemporary Painting*, n° 5.1 (2019), p. 99-116, ici p. 100.

de plus près, s'avère insidieuse. Dès qu'on le prend au sérieux et qu'on réfléchit aux pratiques, aux opérations et à l'agentivité des matériaux qui le conditionnent, l'hybridité du médium textile remet fondamentalement en question en effet les paradigmes majeurs des sciences de l'art : leurs notions d'objet, d'œuvre et d'art. Disons-le autrement : l'art textile – selon un topos depuis longtemps établi dans son étude en histoire de l'art – introduit par son enchevêtrement matériel, son caractère haptique et sa techné (même là où celle-ci n'est « que » représentée) un ordre des choses qui n'est pas orienté vers le primat de la vue et le modèle de la représentation (peu importe, dans ce contexte, que le visuel soit toujours déjà synesthésiquement lié à l'haptique). Avec son texte « La peinture est un vrai trois », qui examine le textile comme un *modèle de pensée topologique*, Damisch a justement mis l'accent sur cette problématique. Si l'on considère l'ensemble de son œuvre, c'est évident que Damisch ne lie pas la processualité topologique exclusivement au textile, mais que ce texte (tout comme le texte sur Pollock) pense plutôt le topologique en termes textiles. Car après tout, l'un des premiers textes à fonder scientifiquement et mathématiquement la topologie, les *Remarques sur les problèmes de situation* de Vandermonde, développe déjà la méthode topologique à partir de la question du chemin qu'un fil doit parcourir pour représenter, par exemple, une tresse ou les mailles d'un tissu de chaussette<sup>18</sup>.

## 2.1 Un texte textile

« La peinture est un vrai trois » est divisé en neuf sections, qui ont chacune leur sous-titre. Il s'agit pour la plupart de formules insolites, qui ne se prêtent pas toutes à donner au lecteur une idée de ce qu'il pourra trouver dans le texte. Certains sous-titres sont suggestifs, d'autres plus traditionnels, d'autres encore aussi hermétiques que paraît l'être, de prime abord, le titre général de l'essai. Comment le sous-titre « La matrice » s'accorde-t-il à « Il n'y a tresse que de peinture » ou à « La peinture nous est nécessaire » ? De même a-t-on quelque peine à repérer une *structure* logique, au sens traditionnel du terme, sans même parler d'un traitement systématique de telle question ou de tel sujet essentiel. Les sections semblent plutôt *se juxtaposer* de manière assez lâche et variable, et si elles obéissent à une certaine cohérence (au sens du verbe latin *cohaerere*, être attaché ensemble), c'est une cohérence qui fonctionne à la façon d'un tissu. Des phrases comme « N'écrivant pas ici une histoire, mais m'employant plutôt à tirer quelques fils dans l'idée d'en constituer un tableau qui puisse servir pour prendre une vue d'ensemble de l'entreprise de Rouan »<sup>19</sup> soulignent en maints endroits du texte le principe textile qui le gouverne. Tout comme l'artiste François Rouan expérimente certaines pratiques textiles, en découpant (du moins pendant un certain temps) des toiles puis en entrelaçant et en tordant les bandes ainsi obtenues, comme on procède à l'armure d'un tissu, le texte de Damisch cherche à imiter le plus fidèlement possible, dans sa discursivité, ces opérations. Les fils du discours s'entrecroisent, ils sont tressés, noués, parfois abandonnés puis repris. Ce qu'il en écrit dans la deuxième section, « Dans

---

18 Cf. Alexandre-Théophile Vandermonde, *Remarques sur les problèmes de situation*, in : Histoire de l'Académie royale des sciences, année 1771, p. 566-574. La relation étroite entre la topologie et les structures textiles peut également être repérée chez Jules Bourgoïn : voir les « figures textiles » dans Jules Bourgoïn, *Études architectoniques et graphiques, mathématiques, arts d'industrie, architecture, arts d'ornement, beaux-arts*, C. Schmid, Paris 1899-1901. En outre, Bourgoïn place ses réflexions sur la topologie et ses exemples dans le domaine du textile dans le cadre d'une théorie de l'ornement. Cf. Jules Bourgoïn *Théorie de l'ornement*, A. Lévy, Paris 1873. Sur le lien historique entre la topologie et la technique textile, voir également Johann Benedict Listing, *Vorstudien zur Topologie*, Göttingen 1848.

19 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 278.

l'épaisseur du plan », montre bien le sérieux avec lequel l'auteur se livre à cette expérience et la rigueur avec laquelle il entend se frotter aux limites d'un tel rapprochement :

Encore n'y saurait-on vraiment réussir [à analyser la stratégie de Rouan], à la limite, qu'à mimer en retour, sur la page et par l'entrelacement des lignes de discours, les procédures qui sont celles du peintre, sinon l'opération même du tableau. Tâche bien évidemment impossible à conduire à sa fin, et qui voudrait que le texte lui-même se donnât à lire comme un tableau au sens où l'entend Rouan, c'est-à-dire comme une surface en damier mais dont l'apparence discontinue fût le résultat de l'entrecroisement, *dans l'épaisseur du plan*, de bandes continues – une bande en dessus, une bande en dessous<sup>20</sup>.

Bien qu'il soit certainement impossible de produire un texte-tableau tressé de la sorte en toute radicalité, « La peinture est un vrai trois » peut et doit néanmoins être considéré comme une tentative de le réaliser – dans la mesure du possible. « Le problème [...], explique Damisch, ne devrait pas tant être d'écrire *sur* la peinture, que de tâcher à faire *avec* elle »<sup>21</sup>.

Telle une fourmi sur un ruban de Möbius, le lecteur se déplace à travers le texte, remarquant à peine que la vision formée pendant des siècles au « modèle régulateur » de la perspective est ainsi affaibli et que l'« autre » de ce paradigme, l'image entrelacée, apparaît.

Le fait qu'il commence et se termine par l'évocation du célèbre sarcophage des Martelli sculpté par Donatello dans la basilique San Lorenzo de Florence s'accorde bien à ce projet. Le sarcophage, qui imite dans le marbre la surface tressée d'un berceau rustique en vannerie, associe ces deux représentations de l'espace, fait surgir la seconde dans la première, est tout ensemble cercueil et berceau (fig. 1).



Fig. 1 - Donatello, sarcophage de la famille Martelli, Florence, basilique San Lorenzo, 1464

Le texte fait, d'un bout à l'autre, l'épreuve de cette interdépendance. Les espaces euclidien et topologique y demeurent entrelacés en termes d'intérieur et d'extérieur, de dessous et de dessus, de ce qui est projeté et de ce qui est tressé. Et si les concepts clés du discours perspectif (la question de la

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 288.

fenêtre, des rayons visuels, de la transparence et de la profondeur) sont si manifestement absents de « La peinture est un vrai trois », c'est pour mieux y laisser parler les catégories correspondantes issues du domaine textile. Le terme de tressage apparaît trente-six fois, celui de nœud dix-sept fois, celui de tissu neuf fois, sans parler des formes verbales qui en dérivent. Mais l'expérience ne fonctionne pas seulement sur le plan sémantique. Le phrasé du texte obéit lui aussi à des opérations de tressage et de torsion, il introduit des figures de pensée qui disparaissent et se cachent ensuite pendant plusieurs paragraphes, avant d'être réintroduites dans la trame du discours. Ou, pour le dire avec les mots de Damisch :

Là où le sémiologue s'épuise en vain à mettre au jour les « unités minimales » qui l'autoriseraient à traiter de la peinture comme d'un « système de signes », la peinture démontre, en sa texture même, que le problème demande à être pris à l'envers, au niveau des relations entre les termes, à celui, non des lignes, mais des nœuds<sup>22</sup>.

## 2.2 François Rouan et la fin de la peinture

Hubert Damisch était familier de l'œuvre de François Rouan dès ses débuts (fig. 2). Dans les années 1960, un devenir topologique peut s'observer dans son art.



Fig. 2 - Photographie prise en 1978 dans l'atelier de Rouan à Laversine, de gauche à droite : Teri Damisch, Hubert Damisch, François Rouan, Brigitte Courme

Rouan commence par travailler avec des morceaux de papier qu'il découpe pour coller ensuite les bandes obtenues sur du papier d'une autre couleur et les gauchir par pression. En distendant ainsi les surfaces de ses collages, « s'y produisent des plis et s'y ouvrent des manières (comme il dit) de "fenêtres" »<sup>23</sup>, écrit Damisch (fig. 3).

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>23</sup> Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, *op. cit.*, p. 282.

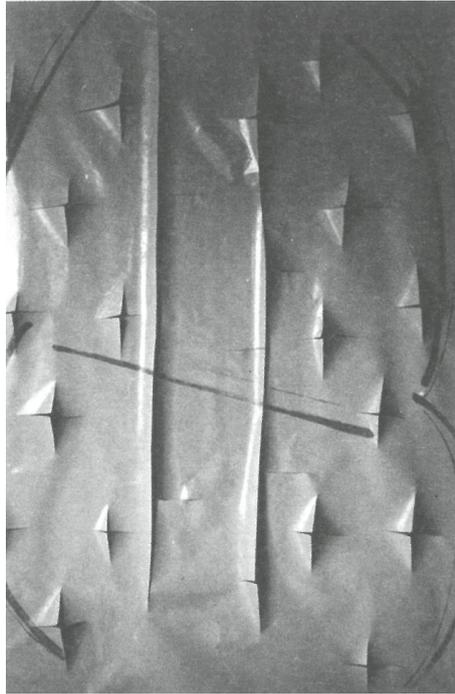


Fig. 3 - François Rouan, *Papier fendu*, 1966

On peut certainement supposer, comme le fait Marie Luise Syring, que ces travaux ont été influencés par Lucio Fontana, mais surtout par les œuvres tardives d'Henri Matisse, ses « papiers découpés », qu'on avait pu voir pour la première fois en 1961, lorsqu'ils furent exposés au Musée des arts décoratifs de Paris. À ses yeux, Rouan cherche surtout ici à « éviter l'interaction matisienne entre la figure et le fond [...] »<sup>24</sup>. Damisch a pourtant très bien vu qu'il ne s'agissait en rien pour Rouan de se positionner stylistiquement, mais de se lancer dans une audacieuse entreprise qu'il convient de replacer dans le contexte d'une « mort de la peinture » qu'on venait alors de proclamer définitive. Dans son texte « The End of Painting », Douglas Crimp écrit :

Or, même si cette mort a été périodiquement réannoncée tout au long de l'époque moderne, personne ne semble avoir été entièrement disposé à l'exécuter [...]. Mais dans les années 1960, il a finalement paru impossible d'ignorer le stade terminal de la peinture. Les symptômes étaient partout : dans l'œuvre des peintres eux-mêmes, chacun d'eux semblait prendre à son compte la revendication d'Ad Reinhardt déclarant qu'il était « en train de faire la dernière peinture que n'importe qui peut faire » ou laisser ses peintures être contaminées par des forces étrangères comme les images photographiques ; dans la sculpture minimale, qui opérait une rupture définitive avec l'inévitable lien de la peinture à un idéalisme séculaire ; dans tous ces autres médiums pour lesquels les artistes abandonnaient l'un après l'autre la peinture<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Marie Luise Syring, « François Rouan. Einige Orientierungspunkte zum Werk », in Damisch. (dir.), *François Rouan*, cat. exp. Kunsthalle Düsseldorf, 28 janvier-14 mai 1995, p. 15-16.

<sup>25</sup> Douglas Crimp, « The End of Painting », in *October*, n° 16 (1981), p. 69-86, ici p. 75. Crimp se référait ici aux propos d'Ad Reinhardt qui, en 1960, alors qu'il travaillait à ses monochromes noirs, avait déclaré à Bruno Glaser qu'« il était en train de peindre la dernière peinture que n'importe qui peut peindre (he was painting the last painting

Aussi Damisch n'examine-t-il pas l'« entreprise »<sup>26</sup> de Rouan comme une variété quelconque du *post-*, de l'après-coup par lequel l'artiste chercherait à s'inscrire dans l'histoire de la peinture. Il s'agit plutôt de se demander, *avec* Rouan, si a peut-être été frayée ici une voie où il a trouvé à la peinture « une nouvelle raison d'être »<sup>27</sup>. En d'autres termes, Damisch ne considère pas les *Tressages* de Rouan comme l'invention et la prouesse solitaire d'un artiste de génie. Il les voit comme *symptôme* d'une constellation historique. « Et que faire, en effet, après Mondrian, après Pollock, sans tomber dans la citation, la parodie ou la dérision »<sup>28</sup>, s'interroge-t-il. Et pourtant : Damisch ne tient pas que c'est la peinture qui est arrivée à sa fin, mais bien *cette* peinture qui continue de se régler sur le modèle de la perspective, un modèle qui a fait son temps, après que les fonctions et les possibilités représentationnelles du tableau *peint* eurent été sondées, remises en question et poussées à leurs limites par les artistes. Il écrit :

J'en prends ici le pari : le tressage pourrait bien remplir, pour la peinture à venir, un office analogue à celui qui fut, pendant deux ou trois siècles, celui de la perspective. Ce qui ne revient pas à dire que tous les tableaux, désormais, devront être tressés, pas plus que tous les tableaux de la Renaissance n'ont été construits en perspective : il suffit que le tressage fonctionne, au regard de la peinture, comme un modèle régulateur, à la façon dont l'a fait la perspective, frein et guide de la peinture, comme le disait encore Léonard. Le tressage, comme la perspective, qui est né de la peinture (il n'y a tresse que de peinture), et qui la démontre, il reste à savoir comment, et avec quelles conséquences<sup>29</sup>.

### 2.3 Perspectives tressées

Lorsque Damisch fait remarquer, à la suite du pari qu'il vient d'énoncer, qu'« un pareil rapprochement n'a rien d'arbitraire en soi »<sup>30</sup>, on comprend qu'il n'ignorait pas le risque qu'il courait de susciter des malentendus en faisant de Rouan le témoin par excellence d'une « peinture tressée ». Après ses premiers collages (fig. 3), l'artiste crée entre 1966 et 1971 ce qu'il nomme des *Tressages*, qui présentent un intérêt tout particulier pour ce qui nous occupe ici. Rouan découpe à cette fin des toiles peintes ou des papiers colorés en bandes, qu'il entrelace ensuite à la façon dont on arme un tissu, les faisant passer alternativement l'une en dessous, l'autre en dessus. Il produit ainsi des structures tressées horizontalement et verticalement, qu'il estampe ou peint ensuite avec des éléments picturaux ou graphiques. Les années suivantes, Rouan s'emploie à développer cette manière de faire. Ce qui veut dire non seulement que la facture picturale et graphique devient plus diverse et qu'elle intègre également des éléments figuratifs, mais que le tressage a surtout été utilisé à titre de citation et simulé en peinture.

---

anyone can paint) ». La composition est réduite au minimum et la couleur s'étale par-dessus les bords du tableau, de sorte que ces œuvres marquent la transition du tableau à l'objet. Voir Pepe Karmel, « Ad Reinhardt. Unvirtual Images », online, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, [https://brooklynrail.org/special/AD\\_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images](https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images), (consulté le 17 janvier 2022).

26 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, *op. cit.*, p. 293.

27 *Ibid.*, p. 293.

28 *Ibid.*, p. 292.

29 *Ibid.*, p. 294-295.

30 *Ibid.*, p. 295.

De plus en plus souvent, les tableaux ne sont plus réellement tressés : ce qui indique clairement qu'on est passé du procédé effectif au modèle de pensée qui, en tant que tel, implique désormais, plus qu'auparavant, aussi un sujet-artiste.

Les surfaces colorées des premiers *Tressages*, dans le jeu à peu près régulier d'apparition et de disparition, ont fait naître en revanche des tableaux dans lesquels, comme le souligne Marie Luise Syring, « un processus artisanal, quasi mécanique, celui du “tressage”, vient ainsi interrompre, sinon effacer, ce qu'on considère justement comme l’“inscription du sujet” »<sup>31</sup> (fig. 4).



Fig. 4 - François Rouan, *Tressage (gris et noir)*, 1969

Une proximité trop grande avec l'artisanal apparaît toujours suspecte aux historiennes et historiens de l'art. Après tout, est-ce qu'il s'agit encore de peinture (ou d'art) ? À l'autre bout de la réception – ce que Damisch avait prévu aussi –, il y a ceux que les œuvres de Rouan intéressent surtout à titre d'application d'un savoir mathématique et topologique. Ainsi le tableau tressé fait-il en somme entrer en lice le même type de discours critique qui avait déjà accompagné le triomphe de la perspective au XV<sup>e</sup> siècle. « Vieux débat, comme l'indique l'écho qu'il trouve – dans un contexte différent – dans celui dont la perspective, celle des peintres, a fait et continue de faire l'objet, où les uns voient un simple procédé empirique né dans les ateliers tandis que d'autres y reconnaissent un dispositif hautement théorique »<sup>32</sup>.

Le texte ne cesse d'opérer ce rapprochement, de diverses manières. Il fait voir à quel point la perspective et la topologie doivent être pensées ensemble, il montre qu'elles sont liées et peuvent se retourner l'une dans l'autre, comme l'intérieur et l'extérieur d'un gant. Damisch ne craint pas de faire ici un grand écart en mettant les œuvres de Rouan en rapport avec les premiers pas et le succès bientôt souverain des peintures gouvernées par la perspective. Une manière de voir qui mène à des conclusions de vaste portée : « Comme il aura fallu aux peintres du Trecento, ainsi que l'a montré Panofsky, beaucoup tâtonner et errer avant que d'en venir à faire converger vers un point unique les lignes de fuite

31 Syring, « François Rouan », art. cité, p. 16.

32 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 277.

d'un pavement en échiquier, lequel – je le note en passant, et me réservant d'y revenir en une autre occasion – présente lui-même, dans son armure bicolore, tous les dehors d'un taffetas. »<sup>33</sup>

La représentation de la profondeur spatiale qui nous apparaît « correcte » du point de vue de la perspective, celle que l'on a expérimentée et développée en peinture depuis le XIV<sup>e</sup> siècle en se servant justement de sols en damier, Damisch l'interprète, par sa référence à l'« armure » d'un tissu, comme quelque chose qui ne doit pas forcément être compris comme une transposition de projections géométriques et optiques. Les tracés et les rayons visuels renvoient plutôt à une origine textile, on peut y observer un devenir topologique de la ligne, c'est la texture du tissu qui a migré sur le sol et refait surface dans les pavements en échiquier, « les lignes de fuite s'inscrivant en diagonale sur le plan de projection »<sup>34</sup>.

On pourrait même penser (bien que cela ne soit pas très probable) que Damisch, en écrivant le texte, avait à l'esprit à des exemples d'enluminures françaises et bourguignonnes du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, dans lesquels on rencontre de manière particulièrement révélatrice l'opération de renversement du plan vertical à l'horizontal.



Fig. 5 - Maître de la Crucifixion de Berlin ou son cercle et maître de Jean Chevrot ou son cercle, *Le Christ bénissant*, vers 1450, miniature extraite des *Très Belles Heures de Notre-Dame*, manuscrit démembré, Ms. 67, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Ainsi peut-on apercevoir sur la miniature d'un Christ bénissant que l'on attribue au maître de la Crucifixion de Berlin et qui date d'environ 1450 l'un de ces fonds multicolores qui est de toute évidence de nature textile<sup>35</sup> (fig. 5). Avec ses fils qui s'entrecroisent à angle droit, la tenture qui enveloppe la figure par derrière obéit sans méprise possible à un système de tissage. Cet effet d'échiquier est obtenu

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>35</sup> Pour Margaret Goehring, il ne fait aucun doute que les « background patterns » des miniatures enluminant les manuscrits du Moyen Âge, en particulier celles des frères de Limbourg, imitent des textiles. Voir Margaret L. Goehring, «The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Franco-Flemish Manuscript Illumination», in Kathryn M. Rudy et Barbara Baert (dir.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 121-155, ici p. 129.

principalement avec des armures de type natté, qui donnent des effets de carreaux (par exemple ce qu'on appelle le panama, avec un rapport d'armure régulier entre fils de chaîne et fils de trame) et qu'on utilise surtout pour des tissus pesants, avec des fils épais (fils retors). Alors qu'il s'agit clairement ici d'iconographie chrétienne, on est surpris de constater à quel point l'enlumineur a tenu à souligner le caractère textile de l'arrière-plan. De ce point de vue, même le motif du sol ressemble beaucoup au patron (c'est-à-dire à la représentation schématique) de l'armure d'un tissu, ce que viennent encore accentuer les boucles figurées sur les carreaux, qui reprennent et répètent le mouvement des fils de chaîne qu'on fait passer alternativement sur et sous les fils de trame.

Dans le *Livre d'heures* d'Isabelle Stuart, duchesse de Bretagne, réalisé dans l'atelier du maître de Rohan, est figurée en pleine page une Vierge à l'enfant dans une église (fig. 6).



Fig. 6 - Maître de Rohan, *Livre d'heures d'Isabelle Stuart*, vers 1431, 24,8 × 17,8 cm, Cambridge Fitzwilliam Museum, Ms 62 141v.

Ici encore, on découvre un pavement en damier qui bascule vers l'avant. Bien moins encore que dans l'exemple précédent, quoique de façon sans doute différente, ce sol ne saurait nier son origine textile. Il ne définit aucun espace indépendant de la figure, aucun espace qui fuirait dans la profondeur en obéissant à certaines lois géométriques. Le motif donne plutôt l'impression de faire partie ou de prolonger l'habit de la Vierge, c'est sur lui qu'il s'oriente et se règle, en suivant les plis verticaux qui s'élèvent dans un mouvement de rotation et en formant pour finir une chose hybride entre pavement et tissu. Une impression que renforce encore l'ourlet à motifs bleus et or, qui semble faire le lien entre le sol et la robe.

Le texte de Damisch illustre bien à quel point l'histoire de l'art, dans sa fixation prépondérante sur la perspective, ignore largement la matrice textile à l'œuvre dans les ouvrages de peinture. Est-ce cette situation que l'auteur veut pointer en faisant précéder, dans le recueil *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, le texte « La peinture est un vrai trois » par un curieux dessin sur lequel il ne donne par ailleurs aucune indication (fig. 7) ? Ce croquis serait-il basé sur un dessin de Rouan ?

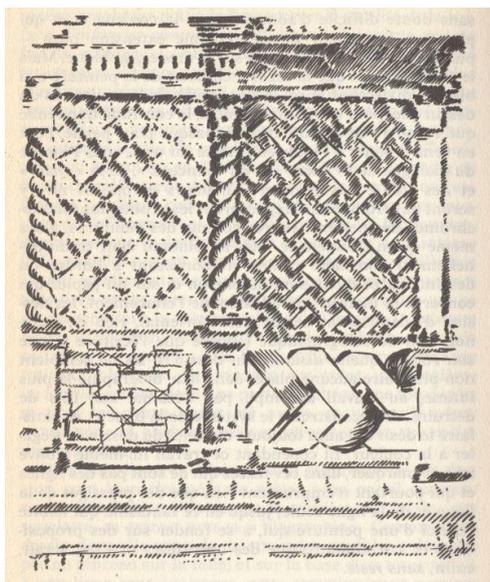


Fig. 7 - Dessin précédant le texte « La peinture est un vrai trois » dans le recueil d'Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, p. 274.  
Damisch ne donne aucune indication

À première vue, ce qu'on voit pourrait être l'esquisse d'un mur dans un intérieur baroque, une portion de mur avec des surfaces destinées à recevoir des tableaux ou des fenêtres, séparées par des colonnes torsadées, avec une zone servant de socle dans le bas. Sur le bord supérieur, le dessin se termine par quelque chose qui évoque une frise (d'éléments cubiques). Là où l'on s'attendrait d'habitude à trouver une représentation picturale, un revêtement de marbre ou une vue sur l'extérieur, le dessin fait voir tout autre chose. Comme à travers une loupe et en plan plus ou moins « rapproché », on aperçoit la représentation schématique de différentes armures et tressages textiles. Qu'est-ce que cela pourrait signifier ? S'agit-il d'un échantillonnage des diverses possibilités de tissage et de tressage ? Une sorte de *musée imaginaire* des procédés textiles ? Et donc une manière d'indiquer que, comme Damisch l'écrit dans son texte en se référant à Gottfried Semper, « l'art des hommes dérive, dans son entier, architecture comprise, des techniques du tressage et du tissage »<sup>36</sup>. Ou cela veut-il montrer qu'à l'époque moderne et avec la naissance de la peinture abstraite, les fonds textiles des tableaux se sont de nouveau trouvés « rabattus vers le haut »<sup>37</sup> et qu'ils coïncident désormais avec leur surface, « comme si le tissu de la toile était en train de commencer à apparaître et à manifester sa géométrie interne »<sup>38</sup>, ainsi que le disait Michel Foucault dans la conférence sur la peinture de Manet donnée en 1971 à Tunis ?

### 3. Tresser, nouer, tisser, penser

Le reproche qu'on a pu adresser aux *Tressages* de Rouan de n'être que bricolage, artisanat ou *pure technique* cache une problématique plus profonde qui surgit dès qu'on prétend établir une opposition stricte entre technique et signification. Car au fond, les opérations du tressage, du nouage, du tissage déjouent toujours d'emblée la possibilité d'une telle distinction, et elles la déjouent même là

<sup>36</sup> Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 280.

<sup>37</sup> Pichler, « Topologische Konfigurationen », art. cité, p. 46.

<sup>38</sup> Michel Foucault, *La peinture de Manet*, suivi de *Michel Foucault, un regard*, sous la direction de Maryvonne Saison, Paris, Seuil, 2004, p. 30.

où des tableaux ne montrent pas (ou ne sont pas) des éléments effectivement tressés ou noués, mais que les opérations correspondantes y sont simplement données à voir. Aussi Damisch traque-t-il, dans « La peinture est un vrai trois », l'*intrication* constitutive, les moments où technique et pensée *s'entrecroisent*. Son texte cherche à comprendre comment le tableau tressé, au contraire d'un tableau voué à la représentation, est capable de produire d'autres rapports relationnels entre la figure et le fond, entre le tableau et son support, entre la surface et la substance, entre la ligne et le fil – et donc de faire surgir au bout du compte un autre savoir. L'opération topologique du tressage est examinée comme un *objet théorique*, c'est-à-dire comme un objet fonctionnant selon des règles qui ne sont pas seulement de nature historique. Michel Serres a reconnu lui aussi ce potentiel théorique, lorsqu'il écrivait si magistralement à propos des tisserands et des fileuses :

[Ils] m'étaient jadis apparus comme les premiers géomètres, parce que leur art ou leur artisanat explore ou exploite l'espace par nœuds, voisinages et continuités, sans nulle intervention de la mesure, parce que leurs manipulations tactiles anticipent la topologie. [...] À généraliser cette hypothèse, on dira que le tissu, le textile, l'étoffe donnent d'excellents modèles de la connaissance, d'excellents objets quasi abstraits, premières variétés : le monde est un amas de linges<sup>39</sup>.

Face aux tableaux tressés de Rouan, le texte de Damisch esquissait, comme nous l'avons vu, un retour en arrière, vers les planchers tramés de la peinture de la Renaissance. Même si apparemment l'auteur se réfère surtout à la peinture moderne en ce qui concerne boucles, nœuds et entrelacs, on trouve dans ce texte, comme ailleurs dans *Fenêtre jaune cadmium*, des références non seulement à des exemples pré-modernes de nœuds, mais aussi à la nécessité de repenser, à partir de ces exemples, la relation entre peinture et histoire. Ainsi, dans son chapitre sur les entrelacs chez Pollock, Damisch évoque la « logique du décor » et renvoie aux complexes nœuds celtiques des manuscrits irlandais du haut Moyen Âge, avec leurs entrelacs élaborés<sup>40</sup>. On sait que les théoriciens de l'ornement – Damisch cite Focillon et Baltrusaitis, mais il faut sans doute penser avant tout à Wilhelm Worringer – croyaient avoir reconnu dans ces nœuds et entrelacs ornementaux une origine non mimétique de la création artistique. L'art ne trouverait pas son origine dans une imitation de la nature, mais dans une volonté d'abstraction par des ornements servant à repousser le réel qui dérange la vision<sup>41</sup>.

Quoi qu'il en soit, il s'agit moins pour Damisch de se positionner dans cette querelle, que de souligner comment le surgissement du décor chez Rouan ne désigne rien de moins que la possibilité de donner à la relation entre peinture et histoire une signification qui dépasse celle de l'histoire de l'art. En qualifiant la peinture de Rouan de « peinture décorative », il la place délibérément à l'extérieur de l'histoire de l'art conventionnelle, mais seulement pour pouvoir y repérer un « archaïque » en mouvement (précisément le décor au sens des théoriciens de l'ornement) qui se fonde, dans la synchronie du tableau, avec le présent de Rouan<sup>42</sup>.

---

39 Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985, p. 85.

40 H. Damisch, « La figure et l'entrelacs », in *Fenêtre jaune cadmium*, p. 87.

41 Worringer dans *Formgesetzen der Gotik* parle de « tourment de la vision [Anschauungsqual] ».

42 Sur la question de l'ornement voir aussi : H. Damisch, « Ornamento », *Enciclopedia Einaudi*, vol. X, Turin 1980, pp. 219-232.

On peut sans doute repérer ici un tournant, qui vise à dépasser la chronologie conventionnelle de l'histoire de l'art, notamment sa conception linéaire du temps et sa notion de modernité, au profit d'un *a-moderne*, transversal à la conception traditionnelle d'histoire. Cependant, il ne s'agit pas ici de tenter de développer, à travers cette conception du décor, une théorie de l'histoire au sens seulement esquissé dans le texte de Damisch. Pour montrer à quoi pourrait ressembler concrètement une telle théorie, nous allons plutôt nous référer à l'enluminure du XV<sup>e</sup> siècle qui, en réfléchissant à sa propre médialité par la représentation de trous, de nœuds, de fils et d'ouvertures, explore l'interaction entre la figure et le fond. Et cela presque inévitablement, parce que le livre, en tant qu'espace en soi déjà toujours plié et stratifié, présuppose non seulement les opérations de feuilletage et de retournement, mais aussi une connaissance, fondée sur l'expérience tactile, de la productivité de la relation entre le recto et le verso, entre le dessus et le dessous.

Une page des *Petites Heures du duc de Berry*, qui furent notamment illustrées, entre 1372 et 1390, par les frères de Limbourg, est un exemple précoce de la manière dont les enlumineurs franco-flamands et plus tard hollandais font entrer en jeu certaines opérations topologiques (fig. 8).



Fig. 8 : *Les Petites Heures du duc Jean de Berry*, 1372-1390, Paris, Bibl. Nat., Ms. Lat. 18014, fol. 119r.

Enchâssée dans le corps du texte, une miniature montre Jean de Berry agenouillé sur un prie-Dieu, un livre ouvert devant lui. Que nous nous trouvions dans une église est indiqué non seulement par la présence de l'autel, également figuré sur l'image, mais aussi par les deux voiles suspendus à des tringles. L'espace représenté est assujéti à la logique du textile. Si nous voyons le duc en prière, c'est seulement parce qu'une strate textile, le rideau, a été ôtée et que le regard peut donc se porter sur ce qui est dessous ou derrière. Ici, le fond de l'image ne doit pas être pensé comme une surface plane et fermée, c'est un espace liminaire constitué par des plans feuilletés dans lequel le regard pénètre en passant d'une strate à une autre (de la même façon qu'on feuillette et tourne les pages d'un manuscrit), d'un univers profane à des sphères de plus en plus sacrées. En haut à gauche, l'ornement incurvé délimite l'image de Dieu le Père qui, de son ciel de brocart, bénit l'orant. Or, c'est précisément à l'endroit où la bordure de couleur rose, qui ressemble à la fois à un tissu effiloché et à la frange d'un nuage, sépare les deux univers

et semble basculer vers le spectateur que se forme une zone qui n'appartient ni à l'ici-bas ni à l'au-delà, parce qu'elle est hybride et qu'elle peut se lire de deux façons. Si on la tient pour le liseré d'un nuage, elle apparaît alors comme une formule graphique inventée pour transcrire cette limite ; si on y aperçoit au contraire un fond textile déchiré, elle associe alors cet élément visuel à la matérialité du médium employé. Ici encore, un déplacement se produit, où l'on passe de la représentation à l'opération. Disons-le plus nettement : si c'est un nuage, nous avons alors à faire à une figure limite du monde de la représentation ; si c'est le bord effrangé d'un trou dans le tissu, c'est l'opérationnalité matérielle du fond textile de l'image qui passe alors au premier plan<sup>43</sup>. Le Dieu de l'au-delà semble s'entretisser ainsi dans la matière textile de la page. L'entrelacement de la figure et du fond fait ressortir le moment topologique toujours inhérent à la topologie : aux tournures de la surface profonde du textile correspondent les tournures, impossibles à arrêter, d'une vision de la figure à une vision du fond et inversement.

On trouve, dans les livres d'heures de la fin du Moyen Âge où ils sont toujours magistralement mis en scène à la jonction de la miniature et de la bordure, quantité d'exemples analogues de transition entre matière et logique, entre signifiant et signifié – au sens d'une opérationnalisation, par ouverture et fermeture, de différentes catégories d'être. Pour illustrer la possibilité que possède le support visuel de s'afficher ou de s'ouvrir, entre représentation et opération, un pied de page du *Livre d'heures de Catherine de Clèves* (vers 1440) a inventé une image aussi désinvolte que frappante. Au-dessous de la miniature de sainte Scholastique, on aperçoit, au centre de la bordure constituée pour l'essentiel de rinceaux très stylisés, une curieuse scène d'apparence presque mignonne (fig. 9 et 10).



Fig. 9 : *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, Utrecht, vers 1440, New York, Morgan Library, Ms M. 917, p. 313

43 Voir Bernhard Siegert, « Aufklappen, Aufreissen, Aufplatzen, Aufschlitzen. Zum Sakral fetischismus des 15. Jahrhunderts », *Horizonte. Zeitschrift für Architekturdiskurs*, n° 5 (2012), p. 60-67, ici p. 62.



Fig. 10 : *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, Utrecht, vers 1440, New York, Morgan Library, Ms M. 917, p. 313, détail du pied de page

Deux personnages enjoués, qui se tiennent cachés derrière des feuilles d'acanthé, ont disposé un piège manifestement destiné à capturer le perroquet vert qui bat des ailes au-dessus de leurs cordons entremêlés. Cet oiseau doit sans aucun doute être mis en rapport avec la colombe, l'attribut de sainte Scholastique, l'*anima scolasticae* qui est montée au ciel après sa mort (comme saint Benoît, son frère jumeau, en a été témoin). Avec le nœud coulant qu'ils ont préparé, les deux oiseleurs ont transformé sans autre forme de procès les rinceaux de la bordure en un cordon (qui court comme une ligne d'écriture) et l'ensemble en un dispositif performatif. Un manque ou un défaut de substance, un trou se creuse ici dans l'ordre de la représentation. C'est comme si l'image attendait d'être complétée à cet endroit, comme si à cet endroit la représentation, le sens, avait à « se nouer » (comme on parle de nouer une intrigue). Or, c'est justement ce « nouage » du sens qui reste ici en suspens, dans la mesure où la représentation permet aussi de penser que les deux acteurs ont peut-être raté le moment où l'oiseau aurait pu être piégé dans l'entrelacs des lignes ornementales d'où il est justement en train de s'échapper. Ce que l'oiseau suscite donc en tout premier lieu dans l'esprit du spectateur, c'est le jeu ambivalent et tropologique de l'ouverture et de la clôture. Au lieu de se nouer, la représentation met en vedette l'opération par laquelle le fond de parchemin, qui regarde ici avec tant d'insistance vers le spectateur, est lié à l'objet représenté. Pour le dire tout net, la petite scène fait apparaître le caractère volatil du signifiant, qui, lorsqu'il se noue, aboutit au système des signes figuratifs, à l'ordre de la représentation, mais qui peut toujours s'échapper aussi, en laissant un trou qui signale son absence. Un exemple qui fait comprendre que l'on doit considérer les lignes sans épaisseur (celles des géomètres) et les fils des tisserands et des fileuses comme pouvant se transformer les uns dans les autres. Ou, comme l'écrit l'anthropologue Tim Ingold pour décrire cette expérience :

Bien que j'aie commencé par présenter les fils et les traces comme s'ils étaient catégoriquement distincts, ces exemples de tricot, de broderie et de dentelle suggèrent qu'en réalité chacun est une transformation de l'autre. Je soutiens que c'est par la transformation des fils en traces que les surfaces sont créées. Et inversement, c'est par la transformation des traces en fils que les surfaces sont dissoutes<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Tim Ingold, *Lines. A Brief History*, Londres, Routledge, 2008, p. 52.

Damisch découvre des phénomènes tout à fait comparables dans ses exemples de peinture moderne. Il avait vu la célèbre *Olympia* de Manet (fig. 11) à l'exposition célébrant le centenaire de la mort du peintre, présentée en 1983 aux galeries du Grand Palais, au moment où il s'était mis à travailler à son texte, ce qui l'avait certainement rendu particulièrement sensible à une lecture topologique de l'œuvre. Foucault a montré qu'on pouvait aussi l'interpréter tout autrement, comme un jeu entre la lumière et la nudité<sup>45</sup>.



Fig. 11 : Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 × 265,5 cm, Paris, Musée d'Orsay

Mais quand on y regarde de plus près, il est frappant de constater à quel point la représentation est un espace seuil constitué d'un feuilletage de textiles, un espace dans lequel la masse d'albâtre du corps nu est enveloppée dans une suite de tissus imprimés fins et soyeux, puis d'étoffes de plus en plus épaisses et pesantes. À propos du processus de dévoilement auquel le spectateur est invité, Michel Serres écrit avec justesse :

Dévoiler ne consiste point à ôter un obstacle, enlever un décor, écarter une couverture, sous lesquels gît la chose nue, mais à suivre patiemment, avec un respectueux doigté, la disposition délicate des voiles, les zones, les espaces voisins, la profondeur de leur entassement, le talweg de leurs coutures, à les déployer, quand il se peut, comme une queue de paon ou une jupe de dentelles<sup>46</sup>.

Le spectateur suit certainement cette ligne de pente, ce talweg de plis, de motifs, de galons et de garnitures, mais en même temps on ne saurait manquer de voir que la matrice textile du tableau se brise brusquement en son centre, contre la matérialité du corps d'Olympia. Georges Bataille écrit que « dans son exactitude provocante, elle n'est rien ; sa nudité (s'accordant il est vrai à celle du corps) est le silence qui s'en dégage comme celui d'un navire échoué, d'un navire vide : ce qu'elle est, est l'"horreur sacrée" de sa présence – d'une présence dont la simplicité est celle de l'absence »<sup>47</sup>. En donnant aux observations de Bataille une tournure topologique, on pourrait dire que le corps absent d'Olympia, sa *non-peau*,

45 Voir Foucault, *La peinture de Manet*, op. cit., p. 40.

46 Michel Serres, *Les cinq sens*, op. cit., p. 84.

47 Georges Bataille, « Manet », in *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 143.

interrompt la chaîne des déplacements métonymiques des enveloppes textiles qui l'entourent. Si « la peau, de topologie plus que de géométrie, se passe de mesure »<sup>48</sup>, Manet opère alors, avec la surface scellée, polie du corps d'Olympia, le passage abrupt à un autre ordre des choses, le passage du principe de l'opération au principe de la représentation. Le corps et son contour creusent un trou dans le tissu du tableau, marquent une solution de continuité dans ce qui en est par ailleurs la substance même, structurée comme un tissu<sup>49</sup>. À cet égard, le ruban noir que le modèle porte autour de son cou paraît d'autant plus important, ce petit reste topologique qui fait irruption dans cette absence. De ce ruban, Damisch écrit qu'il est « le dernier obstacle à la nudité totale »<sup>50</sup>, en citant Michel Leiris : « cette double boucle apparemment facile à défaire rien qu'en tirant un bout »<sup>51</sup>. Ce nœud ne fait pourtant sens, poursuit-il, « qu'à se conjoindre sur la toile avec le réseau des diagonales entrecroisées qui la trame en sous-jeu et fait surface dans le rideau du fond »<sup>52</sup>. Mais le ruban au cou d'Olympia est-il vraiment (comme le perroquet du pied de page du *Livre d'heures de Catherine de Clèves*) à la fois motif et opérateur topologique ? Relie-t-il le plan de la représentation à la structure textile foncière du tableau ?

Restons-en à Manet. Car avec le second exemple que Damisch introduit, celui de *La dame aux éventails* (fig. 12), c'est pratiquement le contre-modèle de l'*Olympia* qu'on a sous les yeux, un tableau qui ne présente en son centre aucun trou, aucune absence, mais qui immerge la femme représentée dans la structure textile de l'œuvre, dans « l'extraordinaire intrication des touches obliques contrastées qui jouent à travers le pannelage perpendiculaire du décor et jusqu'à la corde horizontale du matelas »<sup>53</sup>.



Fig. 12 : Édouard Manet, *La dame aux éventails (Nina de Callias)*, 1873, huile sur toile, 113,5 × 166,5 cm, Paris, Musée d'Orsay

C'est dix ans après son *Olympia* que Manet a peint ce tableau qui est, dans un sens, beaucoup plus radical, topologique, puisqu'il fait apparaître d'une part que chez ce peintre, « tout le jeu [...] consiste à supprimer, effacer, tasser l'espace dans le sens de la profondeur, exalter au contraire les lignes de la

48 Michel Serres, *Les cinq sens*, op. cit., p. 83.

49 Alfred Guzzoni, « Das Loch. Eine Ausführung über Sein und Seiendes », *Philosophisches Jahrbuch*, n° 75 (1967-1968), p. 95-106, ici p. 96.

50 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 291.

51 Michel Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, 1981, p. 193.

52 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 291.

53 *Ibid.*, p. 291.

verticalité et de l'horizontalité »<sup>54</sup>, comme l'écrit Foucault, tout en démontrant, de l'autre, que dans les surfaces profondes d'un Manet, c'est « un concept topologique de l'espace qui se joue contre sa conception géométrique »<sup>55</sup>. Nous avons à faire ici à un espace qui, plutôt que d'imposer au corps une place définie à l'avance, l'implique au contraire, en permettant d'envisager ce corps lui-même comme « un tissu [...] plusieurs fois plié »<sup>56</sup>, ainsi que l'ont bien vu Wolfram Pichler et Ralph Ubl. Au lieu d'une profondeur spatiale abstraite, on pourrait dire avec Michel Serres qu'il y a dans ce tableau des plis, des fils et des enveloppes qui s'enchevêtrent et s'entrecroisent. Si leur lacis représente une projection, elle est d'une tout autre nature que celle du tableau en perspective : « L'état des choses s'enchevêtre, mêlé comme un fil, un long câble, un écheveau. [...] L'état des choses se chiffonne, se froisse, replié, parcouru de fronces et de volants, de franges, de mailles, de laçages »<sup>57</sup>. Un fouillis dans lequel le pelage du petit chien fait inopinément écho au plumage de la grue et au tissu de l'écharpe jetée sur le bras du modèle. Damisch n'a pas manqué de pointer la métamorphose qui en résulte et qui transforme le sujet percevant en « spectateur myope ». Tandis que le tableau en perspective obéit à « une vision en première personne, cohérente, maîtrisée, et qui impliquerait comme sa condition la position d'un sujet qui puisse éventuellement la revendiquer comme sienne, comme sa propriété, comme sa représentation »<sup>58</sup>, ainsi que Damisch l'écrit dans son *Origine de la perspective*, là où l'on ne fait plus comme si le regard passait par une fenêtre ouverte, par la « *fenestra aperta* » d'Alberti, c'est aussi le mouvement de la vision qui change. Chez le « spectateur myope », il ne reste plus cantonné à la seule surface, c'est une « errance sans fin » qui prend ici le relais. Le mouvement se transforme en traversée d'un labyrinthe, ce qui veut dire que les décisions sont prises l'une après l'autre, sans qu'on puisse prévoir le parcours dans sa totalité, toute stratégie au sens classique du mot se trouvant du même coup frappée d'impossibilité. La continuité est remplacée par la discontinuité, l'unicité apparente de l'espace euclidien par « la multiplicité grouillante d'espaces divers et originaux »<sup>59</sup>.

#### 4. Le trois de la peinture

Mais pourquoi le trois de la peinture ? La simple armure de toile, dans laquelle les fils de trame et les fils de chaîne passent alternativement les uns au-dessus et au-dessous des autres, reste attachée au plan à deux dimensions, c'est une trame mais pas encore une structure. Comment arrive-t-on du deux de la surface au trois d'une tresse ou d'un lacis, qui présuppose trois brins ? En s'appuyant sur les explications de l'éditeur italien Giovanni Antonio Tagliente (vers 1460-vers 1528), dont on a notamment conservé un manuel de broderie, Wolfram Pichler a clairement montré, à l'aide d'un dessin (fig. 13), comment on peut, en déambulant dans le tissu, le transformer en une tresse.

---

54 Foucault, *La peinture de Manet*, op. cit., p. 32.

55 Wolfram Pichler et Ralph Ubl, « Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche », *Neue Rundschau*, n° 4 (2002), p. 50-72, ici p. 61.

56 *Ibid.*

57 Serres, *Les cinq sens*, op. cit., p. 84.

58 Damisch, *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion, 1993, p. 55.

59 Voir à ce sujet Michel Serres, « Discours et parcours », in *L'identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, 1974-1975*, Paris, Grasset, 1977 et PUF, 2007, p. 25-49, ici p. 39.

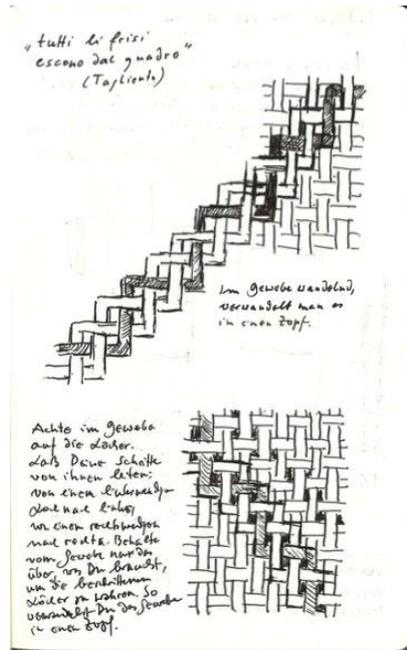


Fig. 13 : Dessin de Wolfram Pichler, collection particulière

À l'exemple de Rouan, qui explore par des moyens picturaux la trame de ses tableaux et produit donc une profondeur optique qui ne doit rien à l'artisanat ni à la technique, Damisch démontre que la peinture peut rendre possible le passage du simple taffetas à la tresse ou à la toile dotée d'une épaisseur : « S'agissant de l'opération menée à bien par Rouan dès 1966, le gain de complexité se résume donc au passage du taffetas à la natte ou au tissu tramé, où l'on peut voir la représentation sur le plan d'une tresse, voire d'un nœud. Mais ce passage, c'est au travail de la peinture, et à lui seul, qu'on le doit, non au bricolage [...] »<sup>60</sup> C'est la peinture qui, en se greffant sur le support de la toile, permet de passer du deux au trois. Le texte ne cesse d'expérimenter le passage de la vision perspective à la vision topologique, il examine la transformation des espaces perspectifs en surfaces profondes, la transformation des lignes en fils, la rencontre de l'œil et du regard, la fabrication de nœuds *en* peinture.

Damisch se réclame du mathématicien Pierre Soury pour affirmer que le tramage opéré par la peinture « est *un vrai trois* au sens de "les trois sont liés mais deux à deux indépendants", ce qui nous reconduit au nœud borroméen »<sup>61</sup>, c'est-à-dire à cette façon spéciale d'entrelacer trois anneaux de sorte qu'il suffit d'en couper un pour que les deux autres soient immédiatement libérés aussi.

On peut s'étonner qu'un homme comme Jacques Lacan n'ait pas réussi à comprendre que ce passage au trois pouvait s'effectuer par la peinture. À partir de 1972, Lacan s'était attaqué, avec un petit groupe de jeunes mathématiciens dont Soury, Thomé et Vappereau, à la question de trouver comment passer, à l'aide du nœud borroméen, du nouage au tressage, par quoi il espérait pouvoir repenser l'inconscient. L'entreprise ne tarda pas à tourner à l'obsession furieuse, une véritable « recherche faustienne de l'absolu »<sup>62</sup>, comme l'écrit Élisabeth Roudinesco :

60 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 290.

61 *Ibid.*, p. 289.

62 Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, p. 473.

À travers elle, pendant six ans, Lacan transforma de fond en comble son enseignement et sa pratique de la psychanalyse, fabriquant avec son « petit groupe » des objets topologiques qu'il utilisait ensuite devant l'auditoire élargi de son séminaire. [...] Cinquante lettres du côté de Lacan, cent cinquante du côté de ses partenaires : une véritable épopée faite de souffrance et de mélancolie [...]. Souvent, après s'être acharné pendant des heures à dessiner des surfaces, à tordre des chambres à air qu'il se faisait livrer spécialement, ou à amonceler dans un panier des masses de bouts de ficelle et de papiers découpés et coloriés, Lacan demandait à ses destinataires la solution d'un problème. Ni eux ni lui ne la trouvaient [...] <sup>63</sup>.

Pour mieux faire voir à quel point le démon de la topologie s'était emparé de lui, Roudinesco rapporte aussi la rencontre de Lacan avec Salvador Dalí à New York, en 1973. Les deux hommes ne s'étaient pas vus depuis quarante ans et se réjouissaient l'un comme l'autre de ces retrouvailles. Il s'ensuivit un dialogue presque grotesque : « “Je fais des nœuds, dit le psychiatre. – Ah oui ! les îles Borromées”, répondit le peintre. Lacan s'empara d'un bout de serviette, que Dalí s'empressa de lui retirer des mains : “Laisse-moi faire, ça doit être dessiné dans un certain ordre, sinon ça ne marche pas, ça ne se sépare pas. J'ai tout appris en Italie” » <sup>64</sup>. C'est en 1972 que Rouan fait la connaissance de Lacan. Lui aussi tombe alors, quoique de manière seulement marginale, dans le vertige de cette obsession topologique. Lacan vient lui rendre visite dans son atelier et se montre séduit par sa série des *Portes*, ce qu'il nomme malencontreusement « des peintures sur bandes », « des histoires de petits carreaux, de répétitions, de dessus de dessous, d'apparition, de disparition » <sup>65</sup>. Lors de leurs diverses rencontres, le psychiatre chercha surtout à convaincre Rouan qu'ils partageaient la même passion pour les nœuds borroméens. Bien plus, il était persuadé que le peintre était « porteur d'une énigme qu'il ne pouvait pas – ou ne voulait pas – lui livrer » <sup>66</sup>. En 1978, alors que le musée Cantini de Marseille s'appêtait à lui consacrer une exposition, Lacan fit savoir à Rouan qu'il tenait beaucoup à rédiger la préface du catalogue. L'affaire tourna mal. Lacan, qui était déjà alors bien malade, livra quelques réflexions boiteuses et une série de dessins tremblants qui devaient montrer avec éclat comment transformer facilement, à l'aide des bonnes opérations, une tresse en une chaîne borroméenne (fig. 14).

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 473-474.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 491. Roudinesco se réfère en note, p. 617, à un entretien avec François Rouan le 17 février 1992.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 492.

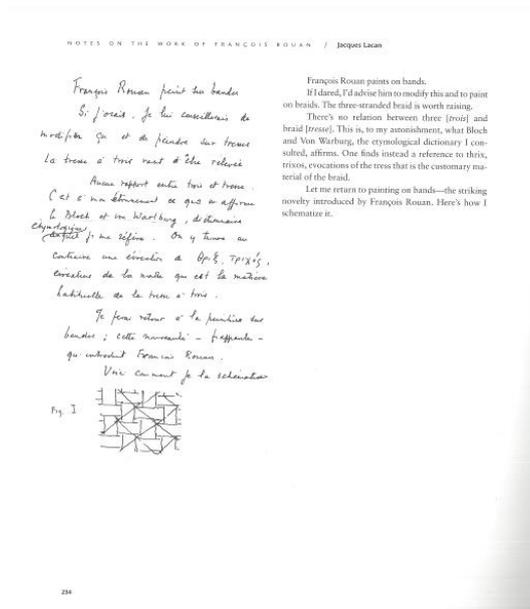


Fig. 14 : Dessin de Jacques Lacan, publié pour la première fois in *François Rouan*, catalogue d'exposition, Marseille, Musée Cantini, 1978

Les organisateurs de l'exposition refusèrent d'abord de publier ces six feuillets, notamment parce que Lacan y énonçait un « conseil » qui prouvait clairement que ses réflexions s'appuyaient sur des observations erronées et qu'il n'avait jamais regardé de plus près les versos de ces œuvres : « François Rouan peint sur bandes », écrivait Lacan. « Si j'osais, je lui conseillerais de modifier ça et de peindre sur tresses »<sup>67</sup>. Bien que Lacan ait parfaitement compris en théorie que c'est la peinture elle-même qui permet d'introduire la troisième dimension dans l'image, il n'a pas remarqué que Rouan avait justement fait cela dans sa pratique artistique. En ne regardant, comme l'écrit Wolfram Pichler, « que la structure du support (pictural), Lacan ne devait pas voir qu'en fait ce qu'il cherchait était déjà là : une véritable structure ternaire du type du nouage borroméen »<sup>68</sup>.

Damisch souligne que la peinture permet (comme le montrent de manière exemplaire les travaux de Rouan) le passage de la structure (de lien) bidimensionnelle à la tresse tridimensionnelle, le passage du deux au trois. Se démarquant du tableau représentationnel organisé en perspective, Damisch caractérise la spécificité du tableau tressé par ces mots : « Le tableau n'est plus cette fenêtre ouverte dans le mur que disait Alberti, à travers laquelle le spectateur serait admis à contempler ce que la peinture lui donne à voir. Il n'est plus un trou, mais ne devient pas pour autant un mur, percé qu'il est d'une multitude de fissures ou de regards, au sens technique du terme, qu'il s'agit pour le peintre de colmater, l'une après l'autre, tant et si bien qu'il ne laisse finalement à la peinture d'autre issue, d'autre échappée que de circuler dans l'épaisseur même du tableau »<sup>69</sup>. L'analogie entre l'œil et le point de fuite dans le tableau en perspective entraîne la réduction à un seul œil, sa contemplation d'un espace-profondeur fictif et donc, en fin de compte, l'arrêt de la vision. Les espaces topologiquement structurés

67 Texte reproduit en fac-similé in Philipp Armstrong, Laura Lisbon et Stephen Melville (dir.), *As Painting. Division and Displacement*, cat. exp. Wexner Center for the Arts, Columbus Ohio, 11 mai-12 août 2001, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, p. 236.

68 W. Pichler, « Topologische Konfigurationen », p. 44 et suivantes.

69 Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p. 298f.

exigent une autre vision, une vision opérationnelle. Michel Serres écrit : « Dans le tressage, le tissage et le nouage, la main et l'œil s'emploient à relier le lointain au proche, à produire à partir de la simple ligne des multiplicités plates ou tridimensionnelles, solides ou lâches, denses ou rades »<sup>70</sup>. Damisch se rapproche de cela, mais il s'intéresse surtout à ce que cela signifie lorsque la peinture prend en charge pour l'œil le travail de la main, lorsqu'elle permet un tâtonnement visuel et une déambulation dans l'épaisseur du tableau. Et transforme ainsi la surface en quelque chose qui permet de faire l'expérience du pliage et du dépliage, de l'étirement et de la déchirure potentielle.<sup>71</sup> Hubert Damisch nous a fourni, avec son texte, des points de repère importants pour une histoire de l'art topologique et une théorie de l'image. Une histoire de l'image entrelacée comme alternative efficace au modèle de la perspective reste à écrire.

### Bibliographie

- ARMSTRONG, Philipp, LISBON, Laura et MELVILLE, Stephen (dir.)  
2001 *As Painting. Division and Displacement*, cat. exp. Wexner Center for the Arts, Columbus Ohio, 11 mai-12 août, Cambridge, Mass., MIT Press.
- BATAILLE, Georges  
1979 « Manet », *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard.
- BERREBI, Sophie  
2015 « Nothing is erased. Hubert Damisch and Jean Dubuffet », *October*, n° 154.
- BOIS Yve-Alain *et al.*, « A conversation with Hubert Damisch »  
1998 *October*, n° 85.
- BOURGOIN, Jules  
1873 *Théorie de l'ornement*, Paris, A. Lévy.  
1899-1901 *Études architectoniques et graphiques, mathématiques, arts d'industrie, architecture, arts d'ornement, beaux-arts*, Paris, C. Schmid.
- BOWMAN, Matthew  
2019 "The intertwining – Damisch, Bois and *October's* rethinking of Painting", *Journal of Contemporary Painting*, n° 5.1.
- CRIMP, Douglas  
1981 "The End of Painting", in *October*, n° 16.
- DAMISCH, Hubert  
1972 *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil.  
1980 "Ornamento", *Enciclopedia Einaudi*, vol. X, Turin.  
1984 Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture, Paris, Seuil.  
1993 *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion.
- DAMISCH, Hubert et BANN, Stephen  
2005 « A conversation », *Oxford Art Journal*, n° 28.
- FOUCAULT, Michel  
2004 *La peinture de Manet*, suivi de *Michel Foucault, un regard*, sous la direction de Maryvonne Saison, Paris, Seuil.
- GOEHRING, Margaret L.  
2007 "The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Franco-Flemish Manuscript Illumination", in Kathryn M. Rudy et Barbara Baert (dir.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols.

---

70 Serres, *Die fünf Sinne*, S. 410.

71 Cf. W. Pichler – R. Ubl, *Enden und Falten*, pp. 62-63.

- GUZZONI, Alfred  
1967-1968 « Das Loch. Eine Ausführung über Sein und Seiendes », *Philosophisches Jahrbuch*, n° 75.
- INGOLD, Tim  
2008 *Lines. A Brief History*, Londres, Routledge, 2008.
- KARMEL, Pepe  
2002 « Ad Reinhardt. Unvirtual Images », online, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, [https://brooklynrail.org/special/AD\\_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images](https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images).
- LEIRIS, Michel  
1981 *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard.
- LISTING Johann Benedict  
1848 *Vorstudien zur Topologie*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
1964 *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- MONOD FONTAINE, Isabelle (dir.)  
1983 *Rouan*, cat. exp. Centre Pompidou, Paris, octobre 1983-janvier 1984, Paris, Musée national d'art moderne.
- PICHLER, Wolfram  
2009 « Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst », in Wolfram Pichler et Ralph Ubl (dir.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Vienne, Turia+Kant.
- PICHLER, Wolfram et UBL, Ralph  
2002 « Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche », *Neue Rundschau*, n° 4.
- ROUDINESCO, Élisabeth  
1993 Jacques Lacan. *Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.
- SERRES, Michel  
1997 « Discours et parcours », in *L'identité*. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, 1974-1975, Paris, Grasset.  
— 1985 *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset.
- SIEGERT, Bernhard  
2012 « Aufklappen, Aufreißen, Aufplatzen, Aufschlitzen. Zum Sakralfetischismus des 15. Jahrhunderts », *Horizonte. Zeitschrift für Architekturdiskurs*, n° 5.
- STEMMLER, Susanne  
2004 *Topografien des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich*, Bielefeld, Transcript.
- SYRING, Marie Luise  
1995 « François Rouan. Einige Orientierungspunkte zum Werk », in Damisch. (dir.), *François Rouan*, cat. exp. Kunsthalle Düsseldorf, 28 janvier-14 mai.
- VANDERMONDE Alexandre-Théophile  
1771 « Remarques sur les problèmes de situation », in *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris, Imprimerie Royale.

Pour citer cet article : Helga Lutz. « Tableaux tressés. Hubert Damisch, l'art et la topologie », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 127. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7762>> Document créé le 14/07/2022

ISSN : 2270-4957