



LE RETOUR DES TÉNÈBRES

L'IMAGINAIRE GOTHIQUE DEPUIS FRANKENSTEIN

NIGHTFALL

GOTHIC IMAGINATION SINCE FRANKENSTEIN

LE RETOUR DES TÉNÈBRES

L'IMAGINAIRE GOTHIQUE DEPUIS FRANKENSTEIN

NIGHTFALL

GOTHIC IMAGINATION SINCE FRANKENSTEIN

LIGNES SPASMODIQUES ET FORME MORTE: L'ANGOISSE GOTHIQUE DANS L'ART ABSTRAIT

MEREL VAN TILBURG

PRIMUM IN MUNDO FECIT DEUS TIMOR
TIBULLE / WILHELM WORRINGER^{N01}

QU'IL RENDE COMPTE DE CHOSES EXISTANTES OU PROCÈDE ESSENTIELLEMENT DU JEU DE L'IMAGINATION, L'ART N'A-T-IL PAS POUR FONCTION DERNIÈRE DE NOUS SAUVER DU DÉSASTRE EN DOUBLANT LE MONDE USUEL D'UN AUTRE MONDE AGENCE À GRÉ DE NOTRE ESPRIT, SELON UN ORDRE INTIME QUI, EN TANT QUE TEL, TRANCHE SUR L'INVRAISEMBLABLE FOUILLES DE LA RÉALITÉ AMBIANTE?

MICHEL LEIRIS^{N02}

En histoire de l'art, l'étude du gothique n'incluait traditionnellement pas les ténèbres, les ruines, les revenants, et autres topoï de la littérature gothique. En lien avec ce que l'on a appelé la Renaissance gothique, ou le néo-gothique, dans l'architecture, l'art et le design au XIX^e siècle, la cartographie savante de l'ère gothique s'est d'abord et principalement focalisée sur l'architecture,

et en particulier sur les cathédrales^{N03}. Puis l'attention se déplaça, passant des descriptions historicistes à la recherche de «l'essence» ou de «l'âme» du style gothique. Cette approche anhistorique — au sens où l'«esprit gothique» n'était plus perçu comme un trait propre au seul Moyen Âge — a été initiée par l'historien de l'architecture britannique John Ruskin (*The Nature of Gothic*, 1853). Elle atteignit son apogée au début du XX^e siècle, avec les curieuses théories du «psychologue du style» allemand Wilhelm Worringer^{N04}. Bien qu'il ait été dit que l'ouvrage de Worringer *Formprobleme der Gotik* (*L'Art gothique*, 1911) ne contenait rien d'utile pour notre compréhension du gothique, cela n'est en réalité valable que si l'on se cantonne à une lecture relevant strictement de l'histoire de l'art^{N05}. Par leur accent mis

N03 Sur la Renaissance gothique et la tapisserie, voir l'article de Cindy Kang, «The Gothic Aesthetic and Tapestry in Late Nineteenth-Century France and England», dans ce catalogue. Sur l'histoire de l'étude du gothique, voir Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1960).

N04 Worringer définissait son approche comme une «psychologie du style» et plus globalement comme une «psychologie de l'humanité» (*Menschheitspsychologie*).

N05 On ne peut «rien retirer d'utile pour notre compréhension du gothique.» Wolfgang Kemp, «Der Über-Stil. Zu Worringers Gotik», in Hannes Böhringer et Beate Söntgen (dir.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (Munich: Fink, 2002), 11. Voir également Carolin Meister et Wilhelm Roskamm, «Deleuze meets Worringer, ou du gothique au nomade», *Regards croisés. Revue franco-allemande*, n° 2 (2014): 91-103, ici 91.

sur les émotions et sur l'angoisse primordiale (*Urangst*) comme impulsion originelle de la création artistique, les théories de Worringer combinent bel et bien, dans une certaine mesure, une lacune entre l'histoire de l'art formaliste et le genre littéraire gothique. Elles nous livrent également un certain nombre de clés sur la prolifération des néo-gothicisms dans l'art moderne et abstrait. Worringer est principalement connu pour son livre *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (Abstraction and Empathy. Contribution to the psychology of style)*, 1908), qui avait été bien reçu dans les cercles artistiques proches de Kandinsky et du groupe *Die Brücke*. Le sujet de cet ouvrage n'est toutefois pas à proprement parler l'art moderne, il s'intéresse plutôt à l'abstraction dans le style gothique, aspect qui devait être approfondi ultérieurement dans *L'Art gothique*. La lecture donnée par Worringer des formes gothiques comme exemples de ce qu'il appelait l'*Ausdruckskunst*, un art exprimant certains sentiments spécifiques, fut une source importante pour l'interprétation anhistorique de «l'esprit gothique» (*Geist*) dans les milieux artistiques modernes et en particulier expressionnistes^{N06}. Les expressionnistes allemands prirent l'art supposé préservé, direct et «primitif» du Bas Moyen Âge comme référence. Des supports médiévaux

N06 Bien que Worringer ait publié en 1919 un pamphlet proclamant l'échec et la mort de l'expressionnisme, il a été considéré comme un «précurseur théorique et un fondateur» de l'expressionnisme allemand: Georg Lukács, «Expressionism: Its Significance and Decline [1934]», in (du même auteur), *Essays on Realism* (Londres: Lawrence and Wishart, 1980), 76; Wilhelm Worringer, «Kritische Gedanken zur neuen Kunst», *Genius*, n° 1 (1919): 221-236.

comme les gravures sur bois et les sculptures en bois furent remis au goût du jour, des artistes comme Dürer et Grünewald considérés comme des précurseurs d'un art moderne typiquement allemand^{N07}.

Le présent article se propose d'examiner comment les deux concepts centraux de Worringer concernant la forme — la ligne gothique et le cristallin — se sont frayés un chemin à travers l'art abstrait, dans l'expressionisme et au-delà. Notre question centrale sera celle des relations entre ces concepts et la peur, que celle-ci prenne la forme de l'angoisse primordiale (*Urangst*), de l'angoisse face au monde (*Weltangst*), de l'*horror vacui*, de l'anxiété devant l'espace (*Raumscheu*), ou encore de l'angoisse du temps qui passe et de l'avenir (chronophobie).

Conjurer l'angoisse primordiale: le cristallin

La tentative de Worringer d'inférer la psychologie de groupes historiques entiers (*Völker-psychologie*) à partir de leur production artistique se fondait sur la supposition selon laquelle l'une des impulsions essentielles de l'humanité serait un vouloir, une volonté artistique (*Kunstwollen*). Cette notion était empruntée à l'historien d'art autrichien Aloïs Riegl, lui-même s'étant appuyé, pour forger son concept, sur le

N01 Par cette formule empruntée au poète élégiaque Tibulle, Wilhelm Worringer se réfère à l'angoisse primordiale (*Urangst*) présente en chaque être humain, dans *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, trad. de l'allemand Emmanuel Martineau (Paris: Klincksieck, 1978), 52.

N02 Michel Leiris, *Francis Bacon* (Paris: Albin Michel, 1987), 5.

N07 Magdalena Bushart, *Die Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunststheorie 1911-1925* (Munich: Schreiber, 1990).

«vouloir-vivre» d'Arthur Schopenhauer **N08**. D'après Worringer, le tout premier vouloir artistique de l'histoire humaine serait né de l'angoisse primordiale. Confronté à l'impossibilité de saisir un monde extérieur profondément incertain et hostile sous le signe du hasard et de l'arbitraire, «l'homme primitif» aurait été en proie à la peur et au sentiment d'étrangeté, désarmé, en mal de liens et de cohérence **N09**. Cette situation aurait généré le besoin de formes anorganiques, «négation du vivant» susceptible de procurer du «bonheur» et d'apaiser l'inquiétude intérieure provoquée par les apparences indéterminées du monde extérieur. Worringer estimait qu'un vouloir artistique absolu était à l'œuvre tout au long de l'histoire de l'art, lequel produisait des abstractions géométriques en arrachant les objets à leur contexte arbitraire, en les purifiant de toute temporalité et de toute opacité, en un mot de toute «dépendance à l'égard de la vie» **N10**. L'abstraction était ainsi à ses yeux un moyen de conjurer l'angoisse et de vaincre le chaos; une élévation de l'accidentel vers les lois absolues et immuables à travers des symboles et des formes issus uniquement du monde intérieur (*Geist*). La tendance artistique opposée était qualifiée par Worringer d'*Einfühlung*

N08 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand Auguste Burdeau (Paris: Félix Alcan, 1912); Alois Rieg, *Late Roman Art Industry* (1901; Rome: Bretschneider, 1984). La «volonté de puissance» chère à Friedrich Nietzsche est une autre ramifications de cette lignée de pensée.

N09 Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, trad. de l'allemand D. Decoudemarche (Paris: Gallimard, 1967), 30-32. Voir également Claudia Öhlschlager, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und die Geist der Moderne* (Munich: Fink, 2005), 15-22.

N10 Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, 43, 50, 53.

(que l'on peut approximativement traduire par empathie) **N11**. Elle comprenait toutes les formes d'art naturaliste imitant la vie organique, dont l'Antiquité grecque et la Renaissance auraient été les incarnations les plus pures. La condition préalable au développement de ce type d'art résidait pour lui dans une relation de confiance entre l'être humain et les phénomènes extérieurs **N12**. Tandis que l'abstraction appelait le spirituel, l'expression (*Ausdruck*) et le caractère, l'*Einfühlung* engendrait un art sensualiste, reposant sur l'imitation et l'attachement à la nature.

Dès sa toute première description de ces deux orientations divergentes de la «volonté créatrice», Worringer a introduit l'image déterminant sa conception de la forme géométrique abstraite comme anorganique: le cristallin **N13**. Il y voyait l'articulation entre une attitude de reniement de soi et de négation de la vie, au profit d'une vénération

N11 N.d.T.: Nous nous conformons dans le présent texte au choix d'E. Martineau, traducteur de l'édition française de l'ouvrage de Worringer sur l'abstraction, dans lequel le terme d'*Einfühlung* est conservé en allemand. Pour une réflexion sur cette question de traduction, voir entre autres: <http://marianus.blog.lemonde.fr/2012/08/11/interlude-2-un-arret-sur-wilhelm-worringer-et-des-reponses-encore/> [dernière consultation novembre 2016]

N12 Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, 52.

N13 *Ibid.*, 42-43: «Tout comme la tendance à l'*Einfühlung*, en tant que présupposition de l'expérience esthétique, trouve sa satisfaction dans la beauté de l'organique, la tendance à l'abstraction trouve sa beauté dans l'inorganique, négation du vivant, dans le cristallin, ou en général dans toute légalité et nécessité abstraites.» («Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im leben-verneinenden Anorganischen, im Kristallinischen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmässigkeit und Notwendigkeit.»)

sans réserve de la forme «morte» (un cristal étant en effet constitué de matière morte): une forme répondant à une logique non assujettie à la vie organique.  **FIG-1, P.76**. Ainsi définie, la volonté d'abstraction est comparable à une pulsion de mort (*Todestrieb*) **N14**. Bien que Worringer ne soit en aucun cas l'inventeur de la notion de cristallin **N15**, il a été le premier théoricien à relier celle-ci à l'abstraction. Sur la base de l'art géométrique et abstrait de l'Égypte et de l'Orient anciens, dont «l'inclination inconditionnée» pour l'anorganisme **N16** se traduisait selon lui par une mise à distance voire une destruction du corps et de l'espace, il formula deux caractéristiques formelles principales de cette notion de cristallin. Le processus psycho-stylistique consistant à purifier l'objet de l'arbitraire de la nature impliquait, d'une part, d'abolir sa tridimensionnalité pour le ramener à une image en deux dimensions, d'autre part de transposer le modèle naturel dans la géométrie rigide de lignes cristallines **N17**.

Il est aisément de déceler des parallèles entre la psychologie de l'abstraction élaborée par Worringer et des discours un peu plus tardifs sur l'art abstrait — en gardant à l'esprit que

N14 Öhlschlager, *Abstraktionsdrang*, 26-27.

N15 Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee* (Hildesheim: Olms, 1991).

N16 Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, 92. Bien que les traductions officielles de Worringer aient le plus souvent opté pour «inorganique» ou «non organique», nous préférons ici rester au plus proche de la notion originelle d'«anorganique» (anorganisch) chez Worringer, terme qui exprime sa pensée dualiste et antithétique: l'anorganique est l'opposé absolu de l'organique.

N17 *Ibid.* Voir également Öhlschlager, *Abstraktionsdrang*, 21.

«l'invention» de l'art abstrait n'est postérieure que de quelques années (1912-1915) aux écrits de Worringer: ainsi, Mondrian décrivait ses abstractions géométriques comme l'expression de la sérénité. Un exemple plus parlant est la crise de la forme abstraite qui se produisit dans le travail de Jean Arp aux débuts des années 1930. Alors que celui-ci avait jusqu'ici privilégié l'abstraction organique **N18**, l'organique devenait à présent un objet hyperbolique de la temporalité, et donc du délabrement:

Vers 1930 naquirent les images du papier déchiré à la main.  **FIG-2, P.78**. L'œuvre humaine me semblait moins encore qu'un décousu. Elle me paraissait être un fragment isolé. Tout est à peu près, moins qu'un à peu près, car, à l'épreuve d'un examen rigoureux, l'image la plus achevée est un à peu près crasseux et verrueux, un magma sec, un paysage de cratères désolés. Quelle prétention ne se cache pas dans la perfection. À quoi bon s'évertuer à l'exactitude, à la pureté, puisqu'on ne peut jamais y atteindre? La décomposition qui commence son œuvre dès qu'un travail vient d'être achevé fut saluée comme la bienvenue. Un homme sale désigne, en l'effleurant de son doigt sale, un fin détail de l'image. La place est alors marquée d'un signe de sueur ou de graisse. Excité par la vue d'une image il éclate d'enthousiasme devant elle et l'éclabousse de salive.

Ralph Uhl, «Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Muttern. Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde» in *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, 119-140.

Et c'en est fait d'une délicate image de papier ou d'une aquarelle. La poussière et les insectes ne sont pas des destructeurs moins zélés. La lumière fane les couleurs. Le soleil, la chaleur provoquent des boursouflures, décollent le papier, craquelent la couleur, la décomposent. L'humidité engendre la moisissure. L'œuvre se désagrège, pérît. La mort de l'image ne me mettait plus au désespoir. En créant l'image je tentais alors d'y incorporer sa disparition et sa mort, de composer avec elles. La mort se propageait et dévorait l'image et la vie. Cette décomposition aurait dû suivre la négation de toute action. La forme devenait l'iniforme, le fini, l'infini, le particulier devenait le tout.^{N19}

Si l'inclusion de la décomposition dans le travail de Jean Arp pouvait d'abord sembler se résoudre en une dissolution complète de la forme agonisante retournant à la «totalité» organique (le monde extérieur arbitraire), cette crise finit par trouver son issue dans une forme déjà morte, purement spirituelle: le cristallin. «C'est Sophie», écrit-il, «par l'exemple de son travail et de sa vie baignée de clarté, qui me montra le juste chemin. Dans ce monde, le haut et le bas, le clair et l'obscur, l'éternel et l'éphémère se tiennent dans un équilibre parfait.»^{N20} Il faut ici ajouter que Jean Arp qualifia immédiatement le «monde clair» de Sophie Taeuber-Arp de cristallin, précisant «Sophie Taeuber-Arp brode ses toiles

pour encourager les cristaux»^{N21} ◉ FIG-3, P.78. Ce salut trouvé par Arp dans le cristallin fait écho à la synthèse des théories de Worringer proposée par Herbert Read: «L'abstraction est la réaction de l'homme confronté à l'abîme du néant, l'expression de l'angoisse qui se défie du principe organique ou y renonce.»^{N22}

Bien que la clarté cristalline décrite par Arp semble offrir un havre de paix à l'esprit, il ne faut pas oublier que ce rejet de la violence des passions provoquées par l'angoisse existentielle impliquait un processus de «purification» des objets, un arrachement à leur contexte naturel, en puissance tout aussi violent^{N23}. Cette «esthétique de la destruction» atteignit sa quintessence dystopique avec l'œuvre *Lichdom* d'Albert Speer◉ FIG-4, P.79, une «cathédrale» de clarté et de rigidité cristalline formée de 152 projecteurs antiaériens pointés vers le ciel et entourant la foule lors des rassemblements du parti nazi à Nuremberg, à partir de 1933. Cette symbolique flagrante de la lumière triomphant des ténèbres avait sans aucun doute été inspirée par les cathédrales gothiques, les récits bibliques et l'art romantique néo-gothique◉ FIG-5, P.80.

N19 Jean Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs* (Paris: Gallimard, 1966), 329.

N20 *Ibid.*, 329.

N21 Jean Arp, «L'Araignée brode sa toile...» [1948], in *ibid.*, 297.

N22 Herbert Read cité par Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press, 1991), 171.

N23 Michael W. Jennings, «Against Expressionism», in Neil H. Donahue (dir.), *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer* (University Park: The Pennsylvania State Univ., 1995), 99.

L'hystérie sublime de la ligne gothique

Si l'abstraction géométrique était considérée comme une source d'apaisement face à «l'abîme du néant», demeure la question du lien entre le principe cristallin anorganique et le style gothique, en apparence moins géométrique. Pour Worringer, la volonté créatrice propre au gothique (qu'il voyait également à l'œuvre dans le baroque nordique) représentait la dernière grande ère spirituelle de l'histoire de l'art — c'est l'une des raisons expliquant l'intérêt pour le gothique parmi les tenants de l'art abstrait à cette époque en Allemagne, dont témoigne par exemple la cathédrale cristallino-abstraite de Lyonel Feininger, qui servit de frontispice au premier manifeste du Bauhaus◉ FIG-6, P.81. Néanmoins, en consacrant son ouvrage aux *problèmes de forme* (*Formprobleme der Gotik*), Worringer suggérait que quelque chose n'était pas tout à fait juste dans le style gothique. À l'instar de Goethe, il voyait dans cette période caractérisée par une variabilité malaïve, une errance spirituelle et des passions extrêmes, l'adolescence de l'Europe^{N24}. Affirmant que le gothique avait été une phase de lutte entre les principes organiques et anorganiques, Worringer forgea le terme d'«abstraction expressive» pour désigner un processus artistique n'ayant pas encore atteint la forme d'expression la plus haute possible, à savoir le spirituel. Au lieu de l'absolu reniement de soi dans le cristallin, l'abstraction gothique se distinguait par l'expression extatique du moi

N24 Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, 133.

tourmenté dans le mouvement tremblant de la ligne «septentrionale» ou ligne gothique, définie comme la forme gothique par essence^{N25} ◉ FIG-7, P.82. Tirant son origine de l'ornement des premiers temps médiévaux en Europe du nord, dans lesquels sa plénitude bidimensionnelle pouvait s'expliquer comme une réaction à l'*horror vacui*, la ligne gothique déterminait également la cathédrale comme l'incarnation du style nordique◉ FIG-8, P.82. Sa pulsation ascendante cherchait à surmonter l'emprisonnement organique dans la pierre. La «mélodie infinie» de la ligne gothique correspondait à une «oppression intérieure», un désir de transcendance et de consolation métaphysique^{N26}. Cette ligne n'exprimait pas l'apaisement (*Beruhigung*) ou encore la libération de l'angoisse existentielle: tout ce qu'elle pouvait offrir était une «satisfaction» de l'aspiration à une expression spirituelle de négation de soi, à travers l'«engourdissement» et «le vertige» obtenus dans une «obscuré recherche de l'ivresse»^{N27}. L'activité exagérée et contre nature de ce «désir convulsif de se résoudre, en une extase supersensuelle» était de nature «non pas sensuelle mais spirituelle»^{N28}. Cette dynamique reçut le diagnostic «d'hystérie sublime»^{N29}.

N25 Worringer *L'Art gothique*, 83-88: «La mélodie infinie de la ligne septentrionale».

N26 *Ibid.*, 79, 36-38, 122.

N27 *Ibid.*, 118-121.

N28 *Ibid.*, 80 et 119.

N29 *Ibid.*, 121. Herbert Read opte pour «hystérie exaltée»: Worringer *Form in Gothic*, traduction anglaise autorisée de Bernard Rackham, avec une introduction de Sir Herbert Read (Londres: Tiranti, 1957), 79.

S'il avait été au bout de sa propre logique, Worringer aurait dû qualifier cette intensification du mouvement de la ligne gothique — de l'organique vers l'anorganique (forme morte) — de *spasmodique*. Au lieu de cela, il opta pour le terme « *hystérique* », décrivant son crescendo infini dans des termes similaires à ceux de la frénésie orgiaque^{N30} et dionysiaque chez Nietzsche. Ce faisant, Worringer inscrivait le gothique dans un discours bio-vitaliste plus large, lequel analysait la société en termes de principes « masculin » et « féminin », l'hystérie étant considérée comme une affection féminine^{N31}. On ne s'étonnera pas outre mesure que le principe masculin ait été du côté de la négation de soi par l'esprit ou *Geist*. Ce qui est plus surprenant, en revanche, c'est que la conception du gothique défendue par Worringer impliquait une forme d'hystérie *masculine*^{N32}. Lue au prisme du diagnostic formulé par Otto Weininger en 1903, selon lequel l'hystérie était une

conséquence de la répression de l'être intérieur^{N33}, l'hystérie de la ligne gothique était considérée comme dotée de propriétés « masculines » de par sa puissance « orgiaque ». Et cette élévation de l'hystérie au rang du sublime laissait envisager au moins une tendance dirigée vers la spiritualité « masculine ». De surcroît, le mouvement infini de la ligne gothique apparaissait comme *lui-même* abstrait (autrement dit: « masculin »): « spirituel », « non sensuel » et « mécanique »^{N34}. Partant, la ligne gothique exprimait à la fois une soif (*Sehnsucht*) du monde spirituel et, dans sa plus haute expression (dans les dessins de Dürer, par exemple) une abstraction contrôlée réalisant cette aspiration spirituelle.

L'assimilation par Worringer du gothique français précoce à une « *hystérie* » vouée à être dépassée par un gothique germanique essentiellement abstrait contenait clairement un élément de *Völkerspsychologie*. Selon un discours plus global de l'époque, l'Europe était victime d'une décadence due à la féminisation de sa culture, dont la France « *hystérique* » était perçue comme

N30 Hannes Böhringer, «Der Limes zwischen uns: Worringer's Geschichtsphilosophie», in *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, 36. Siegfried K. Lang («Wilhelm Worringer's *Abstraktion und Einfühlung*. Entstehung und Bedeutung» in *ibid.*, 107) reformule la description donnée par Worringer de l'impulsion présidant à la volonté artistique d'expression abstraite par la notion de «puissance orgiaque».

N31 Sur les conséquences de ce discours génré dans l'art abstrait, voir Susanne Deicher, dir., *Die Weibliche und die Männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian* (Berlin: Reimer, 1993). Le spasme, mouvement musculaire involontaire, était considéré comme l'un des symptômes de l'hystérie. Le mouvement convulsif est également associé à la mort et à l'orgasme. La combinaison entre l'«orgiaque» et l'«hystérique» renvoie sans aucun doute à la peur de la sexualité au sein de la société bourgeoise dans les années 1900.

N32 Sur l'hystérie masculine dans *Frankenstein* de Mary Shelley, voir l'article de Michelle Witen, «From Passion to Mania», dans ce catalogue.

N33 «On ne peut cependant pas réprimer sa nature, fût-ce sa nature physique, sans conséquences. Le châtiment hygiénique du reniement de la nature véritable de la femme est l'hystérie» («Man kann aber seine Natur, sei es auch die physische, nicht unterdrücken ohne Folgen. Die hygienische Züchtigung für die Verleugnung der eigentlichen Natur des Weibes ist die Hysterie.») Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* [1903] (Munich: Matthes & Seitz, 1980), 33. Voir également Cordula Hufnagel, «Die hysterische Linie der Gotik», in *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, 45-54. Les théories de Weininger sur la différenciation sexuelle influencèrent un grand nombre d'artistes d'avant-garde du début du XX^e siècle, parmi lesquels Gustav Klimt et Paul Klee.

N34 Worringer, *L'Art gothique*, 84, 87, 144, 208.

le paradigme. De nombreux Allemands, parmi lesquels Franz Marc — qui réalisa aux alentours de 1913 maintes compositions au caractère résolument cristallin  FIG-9, P.82, et qui était un lecteur assidu de Worringer — accueillirent d'ailleurs positivement la Première Guerre mondiale comme un moyen de purifier l'Europe de son efféminisation pathologique^{N35}. À la lumière de la controverse sur la primauté d'une origine française ou allemande du gothique en histoire de l'art^{N36}, il peut toutefois sembler étonnant qu'en France, à la même période, les cathédrales gothiques aient été envisagées aussi comme « féminines ». Le Français Charles Morice, écrivain et critique d'art symboliste, expliquait le « culte universel de la femme » dans le gothique par le fait que la plupart des cathédrales gothiques de France étaient dédiées à la Vierge Marie. À propos du gothique primitif, il écrit: « ce caractère féminin a autant de force et de grandeur

N35 Peu après le début de la guerre, Marc écrivit une carte postale du front à Kandinsky: « Mon cœur n'en veut pas à la guerre, au contraire, il lui est profondément reconnaissant, il n'y avait pas d'autre accès possible à l'ère de l'esprit: c'était le seul moyen de nettoyer les écuries d'Augias de la vieille Europe. » (« Mein Herz ist dem Krieg nicht böse, sondern aus tiefer Herzen dankbar, es gab keinen anderen Durchgang zur Zeit des Geistes, der Stall des Augias, das alte Europa konnte nur so gereinigt werden. ») [16.11.1914], cité par Michael Baumgartner, Cathrin Klingsör-Leroy, Katja Schneider, dir., *Franz Marc-Paul Klee. Dialog in Bildern*, cat. exp. (Wädenswil: Nimbus, 2010), 125.

N36 Chateaubriand a introduit l'idée que les cathédrales gothiques avaient été inspirées par l'expérience de l'espace des anciennes forêts françaises. Sur cette querelle de la « propriété » du gothique, voir Michela Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)* (Paris: La Maison des sciences de l'homme, 2013).

que de douceur; il exalte, parmi les sentiments chrétiens, celui qui les somme tous, l'amour »^{N37}  FIG-10, P.85. En ce qui concerne le gothique plus tardif, cependant, il concède son caractère « flamboyant » et adhère à l'image de la cathédrale comme une « femme folle »^{N38}. Cette terminologie n'est pas très éloignée de la notion d'hystérie de Worringer, même si les historiens d'art français mettaient la « flamboyance » sur le compte d'une influence britannique^{N39}.

Ces citations sont extraites de la préface de l'unique livre écrit par Auguste Rodin: *Les Cathédrales de France*, publié en 1914. Vers la fin de sa carrière, Rodin découvrit le gothique comme un modèle éminemment français pour son travail, alors qu'il avait jusqu'ici plutôt tourné son regard vers la sculpture de la Grèce antique et de la Renaissance italienne. L'ouvrage de Rodin est un journal de son voyage sur les routes du pays et rassemble ses impressions des cathédrales gothiques, ainsi que des croquis de leurs façades et de détails architecturaux. Dans le dernier groupe de croquis, *Études de moulures*  FIG-11, P.85, l'architecture gothique devient un ensemble abstrait

N37 Charles Morice, «Introduction» à l'ouvrage d'Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France* (Paris: Colin, 1914), LVII.

N38 *Ibid.*

N39 *Ibid.*, LXXII. Morice renvoie ses lecteurs aux travaux de l'historien d'art André Michel, qui considérait que cette influence avait dominé le gothique français au XV^e siècle. Il est possible que ce reproche d'une « flamboyance » britannique ait été tout bonnement ahistorique: c'est en effet une catégorie dans les écrits de Ruskin sur l'architecture gothique. Or, Ruskin ne décrivait pas l'architecture gothique britannique, il s'efforçait de disséquer l'« essence » du gothique — de plus, son traité s'était inspiré du gothique vénitien.

de verticales parallèles et fragiles que vient couper une unique ligne horizontale ornementale, qui semble représenter le contour d'un détail architectural plus baroque. On peut analyser le mouvement de ces traits verticaux (sont-ils la représentation abstraite d'une cathédrale entière ?) avec la grille de lecture de Worringer: ces lignes jaillissent vers le haut et pourraient exprimer un tremblement hésitant; en revanche, parler de «puissance orgiaque» semblerait quelque peu tiré par les cheveux. Autre coïncidence étrange, la description livrée par Morice du *Balzac* de Rodin  FIG-12, P.85 comme étant gothique de par sa tension entre stase et mouvement, «combinant les qualités expressives du mouvement avec les qualités décoratives de la puissance statique, cubique, de la volonté qui s'évade de l'éphémère», peut être superposée quasiment terme à terme à la définition du mouvement expressif de la ligne gothique s'éloignant de «l'éphémère» pour aller vers une abstraction géométrico-décorative d'ordre spirituel N40.

Une tension similaire peut s'observer dans la sculpture expressionniste, par exemple dans *Weltangst* de Gerhard Marcks  FIG-13, P.85 Si, à en croire Worringer, la tendance du gothique à tendre vers le cristallin se traduisait, au sein des cathédrales, par une volonté de transcender spirituellement le monde matériel (la pierre) à travers des formes ou des lignes abstraites au mouvement libre, un processus similaire a ici gu-

N40 Ibid., CIX. Le style architectural avant-gardiste des années 1900, l'Art nouveau, peut être lu comme un retour du gothique en tant qu'anti-classicisme.

dé l'artiste dans l'imposition de lignes verticales et de formes géométriques à son matériau finement taillé (du bois). Le titre de l'œuvre révèle d'ailleurs qu'il s'agissait là d'une association intentionnelle. Similaire au thème de l'*Urgest* (angoisse primordiale) chez Worringer, la notion de *Weltangst* (angoisse du monde) a été introduite par Oswald Spengler dans son célèbre livre *Der Untergang des Abendlandes* (*Le Déclin de l'Occident*, 1948): il s'agit d'une inquiétude provoquée par le simple fait d'exister dans le temps et l'espace, par le «sentiment immédiat de soumission à la réalité» N41. Les deux auteurs voient dans cette angoisse et dans l'aspiration à la lumière (Spengler) ou au cristallin (Worringer) l'impulsion élémentaire de toute quête humaine, le sentiment le plus créatif qui soit. Si les concepts de *Weltangst* et d'*Urgest* n'avaient théoriquement pas de lien direct avec celui de catastrophe, gageons que ces définitions de l'angoisse existentielle ont dû avoir un attrait particulier juste après la Première Guerre mondiale.

Les machines à abstraction du gothique

Nous avons vu que pour Worringer, le mouvement de la ligne gothique se détache de la vie pour devenir «non sensuel» et «mécanique» dans son attraction pour le spirituel. Il qualifiait cette vitalité dénaturalisée

N41 Worringer, *L'Art gothique*, 79. Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, vol. I, *Forme et réalité*, (Paris: Gallimard, 1948) [Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, Vol. I, *Gestalt und Wirklichkeit*, Munich, 1918].

d'«étrange pathos» N42. Et en effet, comme le décrit Johannes von Müller dans sa contribution au présent catalogue, l'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*) implique un processus de déshumanisation, dont le mannequin mécanique est l'exemple le plus probant (voir également dans cette publication l'article de Markus Rath sur la créature de Frankenstein comme poupée articulée et le texte d'Éric Michaud sur la fascination moderne pour les humains mécaniques). C'est cette logique anorganique, «mécanique» voire «machinique» qui définit l'abstraction de la ligne gothique et ses similitudes avec la géométrie cristalline N43. Cette logique est à rapprocher d'un trait essentiel du gothique, qui s'oppose diamétralement à l'accent mis sur la symétrie dans l'art classique et l'architecture: la variabilité. La meilleure manière de montrer le caractère de variation mécanique propre à la ligne gothique réside dans la référence à l'architecture gothique, et en particulier aux nervures des voûtes gothiques  CAT-P.204+P.207. Du point de vue de la technique constructive, les nervures sont des éléments inutiles, pourtant elles sont omniprésentes dans l'architecture gothique. Pour reprendre les termes du théoricien de l'architecture Lars Spuybroek, la nervure «est le cœur du gothique, un monde obsédé par la linéarité et la figuration: le dessin et la matérialité, la concep-

N42 Worringer, *L'Art gothique*, 70 («pathos du mouvement»); Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, 103 («étrange pathos»).

N43 Pour Worringer la cathédrale gothique déploie une vie mécanique: *Abstraction et Einfühlung*, 133. Deleuze et Guattari évoquent l'abstraction machinique: *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenie*, (1980; Paris: Éditions de Minuit, 2013).

tion et le savoir-faire artisanal, sont du même ordre» N44. Ainsi, la logique de la nervure est l'illustration exemplaire de la dimension «cristalline» de la géométrie gothique:

Lorsqu'on regarde la table des piliers de Ruskin  FIG-14, P.87, on a presque l'impression d'être face à des cristaux de neige. Ils sont tous différents, différents par la taille, oui, mais aussi par leurs combinaisons de nervures, et par les combinaisons de différentes sommes de nervures. Le même phénomène s'observe pour les fenêtres à remplages.

[...] C'est l'invention de la nervure qui permet au gothique de produire des fenêtres toutes différentes, à l'apparence toujours nouvelle. Plus important encore, ce n'est pas seulement la combinaison de nervures qui varie constamment, mais les nervures elles-mêmes qui changent à chaque fois qu'elles se combinent. En un mot, les nervures ne sont pas mues par une force extérieure (qui les fait se combiner), elles sont animées d'un mouvement intérieur, ce qui revient à dire qu'elles changent. Par conséquent, la nervure est le vecteur de la mutabilité... N45

N44 Lars Spuybroek, «Gothic Ontology and Sympathy. Moving Away from the Fold», chapitre à paraître in Sjoerd van Tuinen (dir.), *Speculative Art Histories* (Edimbourg: Edinburgh Univ. Press, 2017) [www.academia.edu/15681061/Gothic_Ontology_and_Sympathy_Moving_Away_from_the_Fold; dernière consultation le 26.08.2016].

N45 Ibid.

Spuybroek préfère le terme de logique « digitale » à celui de « mécanique » pour caractériser la variabilité gothique N46. Tous ces qualificatifs « non sensuels » de la logique de la ligne gothique — mécanique, machinique, digitale — ont néanmoins en commun de décrire un système générant un mouvement potentiellement infini de répétitions non symétriques. Parmi les exemples de ce type de mouvement linéaire, on peut citer les croquis gothiques de Rodin, mais aussi *Gothic Landscape* de Lee Krasner FIG-15, P.89, ou encore *Infinite Expansion* de Mike Kelley FIG-16, P.89. Toutes ces œuvres, en particulier celle de Mike Kelley, attestent de la relation existant entre la ligne gothique et le baroque: deux esthétiques sous le signe d'une logique de duplications et de redoublements infinis, à l'image d'une galerie des Glaces.

L'après-vie de la ligne gothique

On pourrait reformuler ainsi la notion d'« étrange pathos » chère à Worringer: la ligne gothique s'émancipe de son modèle naturel pour développer une « vie » abstraite propre. Il s'agit là d'un processus qui s'observe également dans l'histoire de l'art moderne, dans lequel le terme abstraction a d'abord été utilisé pour décrire un mouvement d'extraction de lignes et formes de la nature, avant que ne leur soit accordé un langage propre, indépendant de tout modèle naturel. En France, les synthétistes du cercle de Gauguin et Van Gogh ont été les

premiers à adopter cette pratique, dans laquelle les lignes et formes devenaient des « caractères directement significateurs » N47. Ce n'est pas un hasard si Worringer a explicitement mentionné le synthétisme à l'une des rares occasions où il a parlé de l'art moderne: la peinture synthétique se caractérise en effet par des lignes de contours épaisses, dont on peut dire qu'elles ont une vie décorative propre à la surface du tableau FIG-17, P.91 + CAT-P.240 + CAT-P.303) N48. Tout au long de l'histoire de l'art moderne et contemporain, cette ligne apparaît dans des toiles qui oscillent entre figuration et abstraction, accentuant souvent l'effet troubant d'œuvres telles que *Losing (Her Meaning)* de Marlene Dumas FIG-18, P.91 ou la série des *Spectres* d'Eva Hesse FIG-19, P.91. Les épais contours de la silhouette flottante peinte par Marlene Dumas signalent l'imminence de la décomposition de la forme organique et de sa dissolution dans l'obscurité de l'eau/peinture environnante. Quant à la peinture de Hesse, les lignes exagérées et instables n'y délimitent pas de contours nets, mais semblent « défaire » les silhouettes dans un mouvement de déshumanisation cauchemardesque. Ou, à l'inverse, on pourrait rap-

N47 Gabriel-Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin », *Mercure de France* (mars 1891): 162.

N48 En 1911, Worringer a vu dans les «jeunes synthétistes et expressionnistes parisiens» (se référant par là aux peintres postimpressionnistes) des exemples d'artistes contemporains exprimant la nouvelle exigence spirituelle: Wilhelm Worringer, «Entwicklungs geschichtliches zur modernsten Kunst», in *Im Kampf um die Kunst: Die Antwort auf den «Protest deutscher Künstler»* (Munich: Piper, 1911), 92-99. Voir également Magdalena Bushart, «Changing Times, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of His Epoch» in *Invisible Cathedrals*, 85-96.

N46 Lars Spuybroek, «The Digital Nature of Gothic», in *The Sympathy of Things. Ruskin and the Ecology of Design* (Londres: Bloomsbury, 2016).

procher ces silhouettes de la description par Gilles Deleuze de l'œuvre de Francis Bacon comme l'expression d'un moment où «le visage humain n'a pas encore trouvé sa face» N49 FIG-20, P.92. La distorsion des traits humains est bien entendu également ce qui rend le visage de la créature de Frankenstein si épouvantable.

Dans l'œuvre des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui prennent l'étrange ou inquiétant pathos de Worringer comme point de départ N50, le caractère liminaire de la ligne gothique dans l'art moderne est devenu la propriété centrale de la ligne « nomade ». Pour eux, la ligne véritablement abstraite est la ligne gothique, non le cristallin. Toutefois, ils estiment que seule «une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour» (y compris celui de formes abstraites) peut être qualifiée d'abstraite et nomade N51. Cette ligne de devenir ou de force déborde son existence matérielle et constitue la «modernité cachée» du gothique: «Cette ligne frénétique de variation, en ruban, en spirale, en zigzag, en S, libère une puissance de vie que l'homme rectifiait, que les organismes enfermaient, et que la matière exprime maintenant comme le trait, le flux ou l'élan qui la traverse. Si tout est vivant, ce n'est pas parce que tout est organique et organisé,

N49 Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation* (Paris: Éditions de la Différence, 1996), 34.

N50 Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, 592-626. Voir également Meister et Roskamm, «Deleuze meets Worringer, ou du gothique au nomade»; Joseph Vogl, «Anorganismus. Worringer und Deleuze» in *Wilhelm Worringers Kunsts geschichte*, 181-192.

N51 Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, 621.

mais au contraire parce que l'organisme est [...] une intense vie germinale inorganique» N52 — en d'autres termes, sous le signe de l'étrangeté. Pour Deleuze, la peinture de Francis Bacon est l'incarnation de cette intense vie inorganique, les silhouettes sont des «corps sans organes», «au-delà de l'organisme, mais aussi [...] limite du corps vécu» N53. À l'opposé de tout principe organique, «la sensation est vibration» N54 dans ce type de vie. Il est aisément de voir la proximité entre cette interprétation et les écrits de Worringer, a fortiori lorsque Deleuze examine le devenir non organique en se référant à l'hystérie N55.

De la comparaison entre ces auteurs, on peut retenir l'idée que la ligne gothique abstraite ne va nulle part, même si elle semble dirigée vers un règne transcendant. Pour Deleuze, elle ne révèle pas de vérité supérieure sur quoi que ce soit d'autre que son propre mouvement en tant que trait (pictural) N56, elle devient «une géométrie [ou une décoration] qui n'est plus au service de l'essentiel et de l'éternel, [...] une géométrie mise au service des 'problèmes' ou des 'accidents', ablation, adjonction, projection, intersection. C'est donc une ligne qui ne cesse de changer de direction, brisée, cassée, détournée, retournée sur

N52 *Ibid.*, 623.

N53 Deleuze, Francis Bacon, 33. L'expression «corps sans organe» est d'Antonin Artaud.

N54 *Ibid.*

N55 *Ibid.*, chapitre «L'hystérie» : 33-38.

N56 Le terme «trait» désigne l'art de tracer des lignes, que ce soit sur du papier, une toile ou encore en gravant dans le bois ou la pierre. Ce que l'on appelle en français «l'art du trait» est une invention du gothique.

soi, enroulée, ou bien prolongée au-delà de ses limites naturelles, mourant en 'convulsion désordonnée' »^{N57}. Et parce que cette ligne, lorsqu'elle apparaît dans la peinture moderne, par exemple chez Francis Bacon, ne se préoccupe pas de représenter des objets ou des situations du monde réel, le lieu de l'horreur se déplace vers la peinture elle-même, dont la matérialité est traversée par un intense élan inorganique^{N58}.

C'est cette dimension *horrifique* de la ligne émancipée, en art, qui la relie à la catégorie romantique du sublime. Dans des termes similaires à ceux de Deleuze et Guattari, le philosophe français Jean-Luc Nancy examine l'essence liminaire de la ligne tracée au sein du système de pensée du sublime. Il s'agit pour lui d'un cadre ou d'un contour qui «ne renvoie à rien d'autre que lui-même», tremblant continuellement d'une pulsation spasmodique au bord d'un illimité irreprésentable: «dans la beauté, il s'agit de l'accord, dans le sublime, il s'agit d'une syncope rythmant le tracé de l'accord, évanouissement spasmodique de la limite, tout le long d'elle-même, dans l'illimité, c'est-à-dire dans rien»^{N59}.

Du sublime gothique à l'entropie moderne

La philosophie de la ligne «nomade» impliquait un amoindrissement du potentiel transcendant de la ligne gothique, autrefois qualifiée de sublimement hystérique. Ce changement a coïncidé avec un recul de la croyance dans le pouvoir sublime de l'art dans les années 1960. Si pour Lygia Clark, l'art était toujours un moyen (cristallin) de «communiquer [...] le temps absolu» à travers la participation du spectateur à un «acte transcendant», c'était à une échelle minuscule, «organique»^{N60}. Dans *Caminhando* (*Cheminants / Walking*, 1964), l'observateur-participant pouvait faire l'expérience du «temps expressif» en créant un ruban de Moebius — le symbole abstrait de l'infini — avec une bande de papier, puis en traçant/découpant le mouvement du ruban avec des ciseaux, en lignes parallèles^{N61}. On peut imaginer l'artiste Aiko Tezuka faisant et défaisant de même, dans son travail sur les pièces textiles  CAT-P.420, dont les répétitions potentiellement infinies de tissage et d'effilochage se réfèrent de manière si ostensible au temps, mais aussi à l'espace; dans le pro-

N60 Lygia Clark, 1963, citée dans *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948-1988*, cat. exp. (New York: Museum of Modern Art, 2014), 161-162. Pour Worriinger, l'absolu et l'organique s'excluaient mutuellement.

N61 «Si j'utilise une bande de Moebius pour cette expérience, c'est qu'elle tranche sur nos habitudes spatiales: droite — gauche; envers — en-droit, etc... Elle nous fait vivre l'expérience d'un temps sans limites et d'un espace continu.» Lygia Clark in *Robho*, revue éditée par Julien Blaine et Jean Clay, n° 4 (1968): 15. Réédité in *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts de Nantes (Paris: Les Presses du réel, 2005), 45.

N57 *Ibid.*, 34.

N58 *Ibid.*

N59 Jean-Luc Nancy, «L'Offrande sublime» in Jean-François Courtine et al., *Du sublime* (Paris: Bélin, 1988), 74-75.

cessus de fabrication, l'œuvre se dilate, déborde ses limites et se répand dans l'espace de la galerie.

Depuis les années 1960, la foi dans le pouvoir transcendant de l'art s'est érodée davantage. À l'instar de *Caminhando* de Clark, la série de photographies *Transparent and Opaque* réalisée par Mel Bochner en 1968 marie l'organique à la variabilité potentiellement infinie de la ligne  FIG-21, P.95. Cependant, l'utilisation de matériaux quotidiens comme la vaseline et la mousse à raser semble ici tourner en dérision l'élan sublime vers l'infini. L'œuvre *Infinite Expansion* de Mike Kelley vise, elle, à une *désublimation* totale de l'art. Elle a été élaborée dans le cadre de la performance de Kelley, *The Sublime* (1984), dont le sujet était l'incapacité de l'art à générer une transcendance spirituelle. Si la toile, vue de loin, peut sembler correspondre à la description d'un «mouvement spasmodique s'échappant des limites et s'évanouissant dans le néant», de près, elle se révèle au contraire comme nullement abstraite: son centre est occupé par une maison de banlieue, nichée dans un petit paysage de montagne empreint de nostalgie. Le choix de pareille imagerie comme point de départ d'une «expansion infinie» de lignes mouvantes est une critique de l'idéologie bourgeoise sous-jacente à l'esthétique romantique pas-

sée, mais aussi de la nostalgie d'une telle vision de l'art^{N62}.

L'expérience kantienne du sublime implique «un moment où la raison permet à l'imagination de voir dans le terrifiant, l'irréprésentable, l'auto-annihilation et la destruction»^{N63}. L'eau forte de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (*Le Songe de la raison enfante des monstres*)  CAT-P.223 et la création d'un être monstrueux par le docteur Frankenstein sont de cet ordre. En peinture, toutefois, la traduction du sublime romantique prit essentiellement la forme de vastes espaces ou de phénomènes météorologiques impressionnantes. En l'absence d'un cadre de référence biblique, l'expérience que nous avons aujourd'hui des phénomènes naturels est façonnée par la science, et en particulier, pour de nombreux artistes dont le travail a commencé dans la seconde moitié du XX^e siècle, par le concept abstrait d'entropie. En physique, l'entropie correspond au degré de désordre d'un système: plus ce désordre est grand, plus l'entropie est élevée. Dans la nature, la première forme d'entro-

N62 Martin Myrone s'intéresse aux liens entre l'émergence de la bourgeoisie et le genre gothique: «Le gothique n'a jamais tant été un genre qu'une vaste et diffuse exploration pratique de la nature et de la valeur de l'art au sein d'une société moderne, bourgeoise et capitaliste en pleine émergence, dont les valeurs principales, structurantes, n'étaient pas encore tout à fait constituées. En particulier, les distinctions essentielles entre culture supérieure et inférieure, entre grandeur véritable et simple pompe, bon et mauvais goût, étaient résolument fluctuantes.» Martin Myrone, «Fuseli to Frankenstein: The Visual Arts in the Context of the Gothic», in *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, cat. exp. (Londres: Tate, 2005), 36.

N63 Vijay Mishra, *The Gothic Sublime* (Albany: SUNY Press, 1994), 212-213.

pie est la décomposition, ce qui nous ramène à l'angoisse de l'arbitraire de la nature que Worringer plaçait au centre de sa conception de l'art. Parmi les artistes chez qui l'entropie est un thème récurrent, on peut mentionner Robert Morris, qui a très tôt rejeté la forme comme étant «une entreprise anti-entropique et conservatrice»^{N64}. Dans sa série de dessins intitulée *Blind Time* (1973-2009) FIG-22, P.97, Robert Morris explore la relation entre la perception sensorielle et les notions abstraites d'espace (spirituel?) et de temps (non organique?) intérieurs, notions qui étaient également au cœur du retrait cristallin dans un royaume spirituel et transcendant chez Worringer. Avant de commencer les dessins pour *Blind Time*, il a défini un certain nombre de contraintes relatives à l'espace qu'il voulait représenter et au temps dans lequel il pensait pouvoir le faire. L'artiste a ensuite dessiné les yeux fermés. Les œuvres résultant de ce procédé suggèrent le contraire d'un espace intérieur «cristallin» : le tâtonnement dans l'obscurité apparaît de manière manifeste à travers les empreintes de doigts à la peinture noire. Bien que l'étendue spatiale de l'intériorité soit effectivement vaste dans ces dessins, ils dégagent une impression pessimiste, celle de profondes ténèbres intérieures.

L'incommensurabilité de l'espace dans les dessins de Morris est en outre liée à son refus du dessin en perspective: paradoxale-

ment, c'est la platitude de l'image qui permet la suggestion d'un espace infini — comme, d'une manière différente, dans l'abstraction géométrico-cristalline de Worringer. Appliquant ces catégories de perception au monde phénoménal, Deleuze et Guattari établissent une distinction entre les espaces «lisses» et «striés»^{N65}. Ces derniers sont des espaces présentant une profondeur qui s'offre à l'œil, ils ne provoquent donc pas d'anxiété, si l'on suit la logique d'historiens de l'art comme Riegl et Worringer. À l'inverse, les espaces «lisses» ne peuvent pas être mesurés par le regard, si bien que Riegel les appelait «tactiles»^{N66}. L'espace tactile n'est pas contrôlable au-delà de la sphère de la réaction corporelle immédiate — c'est l'espace de l'angoisse. Les tâtonnements de Robert Morris dans le noir donnent à voir la relation entre espace lisse et sens tactile.

Les choses se compliquent néanmoins lorsque ces espaces lisses, terrains de l'angoisse, servent également d'espaces utopiques du sublime et de la transcendance : l'espace lisse par excellence, le paysage glaciaire sans limites, est également un paysage réel de cristaux et un *locus amoenus* du sublime FIG-CAT-P.112, P.113, P.115, P.146. Il n'est d'ailleurs pas innocent que Mary Shelley ait mobilisé l'ambiguïté de ce type de décor naturel dans *Frankenstein*. Lorsque Victor Frankenstein visite la Mer de Glace près de Chamonix, il médite sur sa première expérience cristalline du glacier :

N64 Robert Morris, «Anti Form» [1968] in (du même auteur), *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993), 45. D'autres thématiques centrales dans l'œuvre de Morris sont la notion de processus, la mémoire, la mort.

N65 «1440: Le lisse et le strié», Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 592-626.

N66 Riegl, *Late Roman Art Industry*.

«Je me rappelais ce que j'avais ressenti en voyant pour la première fois ce glacier terrifiant et toujours en mouvement. Il m'avait rempli d'une extase sublime, qui donnait des ailes à l'âme, lui permettant de quitter un monde obscur pour s'élever vers la lumière et la joie.»^{N67} Mais ce lieu devient également le lieu de la poursuite vaine de sa création, d'abord sur le glacier, puis à travers l'Arctique. À n'en pas douter, si Mary Shelley a choisi cette toile de fond, c'était pour souligner le danger de l'attrait pour le sublime romantique, avec une conscience aiguë de l'incommensurabilité «lisse» de ce paysage de glaces (elle s'assurait au passage que *Frankenstein* ne pourrait jamais rattraper sa créature) et, en même temps, de son pouvoir destructeur. Semblable dualité se retrouve par exemple dans le tableau de Caspar David Friedrich représentant une épave de bateau dans une mer de glace FIG-23, P.98.

Ainsi, longtemps avant que l'œuvre d'Albert Speer *Lichtdom* ne devienne l'incarnation de la puissance destructrice de la «sublime extase» d'un gothique moderne, Mary Shelley a mis en garde contre le danger inhérent à cette esthétique de l'(auto-)annihilation. *Frankenstein* s'ouvre sur une scène présentant un certain docteur Walton embarquant avec enthousiasme pour une expédition d'exploration scientifique des territoires inconnus de l'Arctique, et se termine sur Victor Frankenstein persuadant Walton de ne pas poursuivre sa périlleuse entre-

prise. Entretemps, le lecteur s'est vu offrir plus d'un aperçu de l'obscurité sans bornes de l'imaginaire gothique. Peter Brooks a merveilleusement décrit cette trajectoire: «En tant que lecteurs, nous sommes confrontés aux conséquences de notre foi placée dans le sublime. Nous ressortons marqués au fer rouge par l'expérience de notre propre dissolution, de notre propre régression vers l'iniforme, êtres décréés incapables de nous transcender»^{N68}. La réponse de Mary Shelley à l'attraction du sublime? Rester chez soi, à l'abri dans le pittoresque bourgeois qui est à l'origine de tout l'imaginaire de l'*expansion infinie*. ↗

Traduction de Anne-Emmanuelle Fournier

N68 Peter Brooks, «Godlike Science/Unhallowed Arts: Language and Monstrosity in *Frankenstein*», *New Literary History* 9, n° 3 (printemps 1978): 605.