



## *Varia 1*

- Giulia Lamoni

### Les Eigenschriften d'Irma Blank : le texte comme texture.

Le premier cycle de l'œuvre d'Irma Blank – cycle qui inaugure son exploration du domaine de l'écriture et de sa relation à l'image et au corps – s'intitule *Eigenschriften*. Ce mot allemand qui pourrait être traduit par « écritures de soi », mais aussi par « écritures pour soi », est très significatif car il s'oppose, par sa connotation verbale, au projet même des *Eigenschriften* : expulser la langue hors du texte, dessiner une graphie apte à exprimer l'indicible prélinguistique, retrouver une écriture essentiellement gestuelle, graphie de l'origine. « Vers la fin des années soixante, écrit l'artiste, après une longue période de tourment existentiel et créatif, dans un climat d'expérimentation linguistique et afin de fuir la fragilité et l'ambiguïté de la parole, je retourne au signe en soi, à l'*Urzeichen*, au signe primordial, indifférencié, qui précède la parole. C'est un recommencement, c'est tourner le regard vers le début. [...] Je sauve l'écriture de son asservissement au sens : écriture purifiée du sens. Je retourne au point zéro, au zéro sémantique, au vide sémantique : au silence comme source de germination »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> I. Blank, « Scrittura », dans *Il libro d'artista*, Milan, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003, pp. 168-169. Toutes les traductions de l'italien au français sont de l'auteur.

Les *Eigenschriften*, réalisées en Sicile entre 1968 et 1973, sont en effet des textes illisibles, des simulacres d'écriture, qui, tout en respectant scrupuleusement l'organisation du champ graphique propre à l'écriture alphabétique, la vident de son contenu verbal. Ainsi, dans ces œuvres – des pages graphiées exposées séparément ou en série, et des livres d'artiste –, l'écriture perd son statut de code pour se transformer en une graphie linéaire, rythmée, dessin d'une écriture *autre*, entièrement personnelle et capable, par ce fait, d'enregistrer l'unicité des gestes d'inscription de l'artiste. Mais la graphie se fait surtout image, récupérant cette part de visibilité et de matérialité que l'Occident a souvent préféré passer sous silence<sup>2</sup>. Valorisant le fait que toute inscription manuelle constitue d'abord la trace visible des gestes du scripteur<sup>3</sup>, ces œuvres font passer subtilement l'écriture du champ des arts allographiques, auquel elle a été traditionnellement associée, notamment par Goodman<sup>4</sup>, à celui des arts autographiques, au même titre que le dessin ou la peinture. « Je fais glisser le texte de la littérature aux arts visuels »<sup>5</sup>, affirme l'artiste.

Ce glissement du texte du domaine littéraire à celui des arts plastiques pourrait être facilement associé au travail des poètes visuels, très actifs dans le panorama italien de cette même période<sup>6</sup>. Irma Blank expose à plusieurs reprises avec des artistes de la

---

<sup>2</sup> Voir notamment A.-M. Christin, *L'Image écrite ou de la déraison graphique*, Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 1995.

<sup>3</sup> Voir dans ce sens les recherches de Rosemary Sassoon sur l'écriture, notamment *The Art and Science of Handwriting*, Bristol, Intellect Books, 2000. Pour une étude d'ensemble sur l'écriture manuelle voir l'ouvrage magistral de Colette Sirat : *Writing as Handwork. A History of Handwriting in Mediterranean and Western Culture*, Turnhout, Brepols, « Bibliologia 24 », 2006.

<sup>4</sup> Pour Goodman, en effet, un art est autographique lorsque son identification dépend de son processus de production, tandis que « [...] un art paraît être allographique dans l'exacte mesure où il est justiciable d'une notation » (*Langages de l'art*, Paris, Hachette, « Littératures », 2001, p. 147). Selon ces critères, on devrait considérer que, puisque tout texte, écrit à la main ou imprimé, constitue essentiellement une forme de notation du langage, il est allographique, c'est-à-dire susceptible d'être recopié sans que cela ne change son contenu et sans créer de « contrefaçon ». « Supposons qu'on dispose d'une quantité de copies manuscrites, écrit Goodman, et de nombreuses éditions d'une œuvre littéraire donnée. Certaines différences entre elles sont sans importance : style et grosseur de l'écriture ou de la typographie, couleur de l'encre, nature du papier, nombre et agencement des pages, état, etc. Seule importe ce qu'on peut appeler son *identité orthographique*, c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences des lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation » (*Ibid.*, pp. 149-150).

<sup>5</sup> I. Blank, « Scrittura », art. cit.

<sup>6</sup> De nombreux travaux des poètes visuels italiens sont conservés dans la collection de Paolo della Grazia, aujourd'hui au Museion de Bolzano et au M.A.R.T. de Rovereto. Voir le catalogue de l'exposition *L'Espace de l'écriture. Artistes italiens de la collection de l'Archivio di Nuova scrittura*, Istituto Italiano di Cultura, Paris, 5/05- 25/051994. Voir aussi l'ouvrage de Vincenzo Accame, *Il segno*

*poesia visiva* ; elle participe notamment, en 1973 et 1974, à deux expositions collectives<sup>7</sup> organisées par la critique et artiste féministe Mirella Bentivoglio, et, en 1978, à la section de la Biennale de Venise intitulée *Matérialisation du langage*. Même si on retrouve, dans l'œuvre de l'artiste, une dimension de rupture vis-à-vis de l'ordre culturel établi, une volonté ferme d'intervenir, par les moyens de l'art, dans un engrenage social qui oppresse l'individu et qui l'aliène<sup>8</sup>, ainsi qu'une critique radicale du langage et de ses limites, son travail se distingue sensiblement de l'esthétique propre à la *poesia visiva*. L'entreprise idéologique de ce groupe, fortement politisée, est en effet une véritable « guérilla sémiologique »<sup>9</sup> menée contre la société de consommation. Les poètes visuels utilisent le langage des médias afin de le détourner, de le faire dérapier et de brouiller ses messages, l'empêchant ainsi d'atteindre ses cibles et de « communiquer ».

Le travail d'Irma Blank, au contraire, relève d'un projet artistique qui entend explorer les possibilités de l'écriture comme pratique *créatrice* en elle-même et surtout la mise en jeu et la modification de la subjectivité que sa performance implique<sup>10</sup>. Pour cette artiste, l'activité scripturale constitue une expérience totale, expérience de liberté se situant au-delà de la normalisation imposée par la Langue, expérience aussi bien corporelle que spirituelle, proche de ce que Foucault définit comme des « pratiques de

---

*poetico. Materiale e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milan, Zarathustra – Spirali, 1981.

<sup>7</sup> Elle participe en 1973 à la *Rassegna internazionale di poesia visiva*, à la galerie Il Brandale à Savona et en 1974 à *Poesia visiva*, au Studio Artivisive à Rome.

<sup>8</sup> Dans un texte de 1971, Irma Blank écrit : « L'homme d'aujourd'hui, de plus en plus enfermé par les besoins extérieurs de la vie, se trouve pris dans un engrenage de nécessité et d'événements à cause desquels il devient de plus en plus étranger à lui-même. La condition première de l'existence humaine lui échappe : la pensée, la réflexion, la découverte et la mise en lumière de ces valeurs qui garantissent un équilibre intérieur » (*Senza titolo*, texte dans le catalogue de l'exposition personnelle à la galerie Studio d'Arte 260, Ragusa, 1971, pages non numérotées).

<sup>9</sup> Luciano Ori, l'un des membres du groupe, écrit : « C'est une phase d'affrontement direct, dans lequel la poésie visuelle entend une vraie guérilla sémiologique : elle déplace les significations et les messages, elle les détourne, elle en change les signes. (...) L'aspect émergent de ce type d'opération, fortement idéologique, est la relation entre mot et image. (...) La poésie visuelle passe de la guérilla sémiologique à l'appropriation des codes de tous les différents domaines de la communication et de l'expression artistique » (*La Poesia visiva (1963-1979)*, Firenze, Vallecchi, 1980, p. 10).

<sup>10</sup> C'est pour cela qu'une critique attentive aux développements de l'art italien des dernières décennies comme Lea Vergine inscrit l'œuvre d'Irma Blank plutôt parmi celles de peintres qui se sont, partiellement ou entièrement, consacrés à l'écriture. « Dans les années soixante et soixante-dix la poésie visuelle étant devenue une espèce d'appel à témoigner, beaucoup de peintres ont donné une contribution d'écriture. On pense à Gastone Novelli, Gianfranco Baruchello, Irma Blank [...] » (*L'Arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1999, p. 111).

soi »<sup>11</sup>. Les graphies d'Irma Blank s'apparentent alors davantage à cette constellation de graphies contemporaines – notamment celles de Roland Barthes, Mirtha Dermisache, Henri Michaux, Ana Hatherly, Sophie Podolski et d'autres encore – que Marc Dachy a réunies et exposées à plusieurs reprises<sup>12</sup> et que Jérôme Peignot a appelées « contre-écritures »<sup>13</sup>. Outre la valorisation de la dimension iconique de l'écriture manuelle, celles-ci cherchent à faire émerger le corps du scripteur dans l'activité graphique en affirmant l'importance première et inconditionnelle du geste.

Dans cet article, nous entendons élaborer une lecture critique des *Eigenschriften* d'Irma Blank en focalisant notre analyse, plus spécifiquement, sur le rapport que ces œuvres établissent entre expulsion de la langue du texte, enregistrement graphique des gestes du scripteur et émergence du texte comme image. En effet, ces textes graphiés, illisibles, se constituent en figures striées se détachant du fond paradoxal de la page blanche ; ce sont des images texturales qui renvoient, de façon très significative, à l'origine non verbale du mot « texte », appartenant au domaine textile et associé ensuite, par métaphore, au champ de l'écriture.

### Une écriture du temps (de l'écriture)<sup>14</sup>

Sous le nom d'*Eigenschriften* sont regroupées des graphies différentes, réalisées par Irma Blank entre 1968 et 1973 environ. Le *ductus*, les qualités visuelles et matérielles du tracé, son agencement dans l'espace de la page, sa couleur, ainsi que les instruments dont se sert l'artiste – le crayon, le pastel, l'encre de chine et le feutre –, et

---

<sup>11</sup> « Par là, il faut entendre des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être au singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style. Ces "arts de l'existence", ces "techniques de soi" ont certainement perdu une part de leur importance et de leur autonomie, lorsqu'ils ont été intégrés, avec le christianisme, dans l'exercice d'un pouvoir pastoral, puis plus tard dans des pratiques de type éducatif, médical, ou psychologique » (*Histoire de la sexualité II L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 2006, p. 18).

<sup>12</sup> Ces graphies ont été réunies et exposées par Marc Dachy et Jérôme Peignot, dans l'exposition *Ecritures. Graphies, Notations, Typographies*, Fondation Nationale des arts graphiques et plastiques, 1980. Voir aussi le numéro 2 de la revue *Luna Park*, éditée par Marc Dachy, Bruxelles, Transédition, 1976.

<sup>13</sup> J. Peignot, « Du trait de plume aux contre-écritures », dans M. Cohen et J. Peignot, *Histoire et art de l'écriture*, Paris, Robert Laffont, 2005.

<sup>14</sup> « Le temps de l'écriture du temps » est le titre d'un chapitre de l'ouvrage fondateur d'Anne Moeglin-Delcroix sur le livre d'artiste, chapitre consacré en particulier à l'analyse des livres de l'artiste allemande Hanne Darboven. A. Moeglin Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960 / 1980*, Paris, Jean Michel Place – BNF, 1997, p. 265.

le format des pages utilisées comme support, sont assez variables. Il s'agit en effet pour Irma Blank d'une période d'expérimentation, de « définition d'un champ opératoire »<sup>15</sup>. En dépit des nombreuses dissemblances iconiques et plastiques qui les distinguent, les œuvres de ce cycle s'articulent toutes selon deux axes fondamentaux. D'un côté la page des *Eigenschriften* doit pouvoir être identifiée d'emblée par le lecteur / spectateur comme une page d'écriture, même illisible. La graphie est donc linéaire et, d'un point de vue topologique, la mise en page répond fidèlement à l'organisation structurelle du champ graphique adoptée par l'écriture alphabétique.

D'un autre côté, la graphie exprime un refus radical de la Langue. Aucun code identifiable et, en particulier, aucun signe relevant du domaine verbal ne sont présents dans l'espace de la page, à l'exception de la signature de l'artiste et, parfois, de la date. Dans un texte écrit en janvier 1976, au cours du cycle des *Transcriptions sans code* – mais qui pourrait tout aussi bien se référer aux *Eigenschriften* et à l'œuvre de l'artiste dans sa totalité – ce refus du verbal au profit d'une forme de communication plus pleine, profonde et moins normalisatrice, est formulé en termes très clairs.

La réalité est la suivante : tous les jours nous vivons le problème de l'insuffisance de la parole utilisée comme moyen de communication. Elle nous paraît vieille et déformée, endurcie par le temps, usée par l'emploi ; toujours liée à cet usage linéaire qui est le sien. En ce moment plus que jamais, moment où chaque situation exige un engagement, une participation totale, nous nous rendons compte de combien nous avons besoin de communiquer en profondeur, à un niveau global, nous demandons un écho immédiat, des vibrations. La terre est ronde, la perception l'est aussi, l'expérience de même, et la communication veut l'être également<sup>16</sup>.

Cette double articulation permet à Irma Blank de créer une sorte d'écriture du silence, ou, comme l'a souligné Gillo Dorfles, d'« écriture asémantique »<sup>17</sup>. En effet, les simulacres d'écriture dessinés par l'artiste agissent comme des caisses de résonance ayant comme fonction d'amplifier le vide créé par l'absence de mots. On peut dire qu'il

---

<sup>15</sup> G. Verzotti, « Irma Blank », dans *Libri e Giornali*, catalogue de l'exposition à la Biblioteca Nazionale Braidense, Milan, 1984, p. 7.

<sup>16</sup> Irma Blank, *Sans titre*, texte du dépliant de l'exposition à la galerie Martano, Turin, 9-14 février 1976. Publié ensuite dans le catalogue de l'exposition collective *Senza Relazioni / 1. Il verosimile critico*, Acireale, Palazzo Comunale, 1977, p. 21.

<sup>17</sup> Gillo Dorfles, « Le scrittura asemantiche di Irma Blank », catalogue de l'exposition à la galerie Cenobio-Visualità, Milan, 1974, pages non numérotées.

n'y a *rien* à lire, précisément parce qu'on s'attendait, dans un premier temps, à pouvoir lire quelque chose. Le vide langagier est donc mis en scène ici par son négatif, c'est-à-dire par la présence d'une graphie illisible.

Or, ce qui nous frappe précisément dans les *Eigenschriften* d'Irma Blank, et qui rend son œuvre particulièrement originale, est le choix de n'exploiter que partiellement les ressources iconiques propres à l'écriture et de ne pas développer une syntaxe visuelle *autre* à l'intérieur du champ graphique. L'artiste agit dans le sens inverse. Ses œuvres exaspèrent, en effet, la linéarité de la graphie comme transcription fidèle d'une séquence langagière ordonnée dans le temps. Les *Eigenschriften*, par leur mise en page anodine, conforme aux règles, visent à être identifiées par le public avec *n'importe quel texte* et non pas avec un texte spatialisé, ce qui indiquerait déjà une différenciation considérable. L'artiste privilégie, par conséquent, une mise en forme qui renvoie – de façon tout à fait ironique – à la soi-disant dépendance de l'écriture vis-à-vis de la « linéarité »<sup>18</sup> de la parole dans le contexte oral et à une vision de la graphie comme reflet conforme du signifiant linguistique.

Les œuvres d'Irma Blank se configurent donc comme le « champ allusif »<sup>19</sup> de textes traditionnels dont la ligne orientée, flux graphique répétitif, plus ou moins segmenté, a un début et une fin, montrant ainsi sa fonction d'encodage d'une chaîne temporelle. Mais quel discours pourrait être encodé par une graphie illisible ? Si les *Eigenschriften* font allusion à une parole qui aurait été enregistrée par l'écriture, cet enregistrement a déterminé, de façon paradoxale, non pas la conservation du discours mais sa destruction définitive, sa chute dans le vide. Ces graphies cherchent donc à suggérer principalement qu'un acte d'énonciation a eu lieu. Leur nature est certainement

---

<sup>18</sup> Le fait que le texte écrit soit *inscrit* sur une surface, lui confère un caractère visuel et matériel lui permettant de développer sa linéarité de façon tout à fait inédite par rapport au texte oral, soumis aux contraintes du temps. C'est ce que souligne Roy Harris lorsqu'il affirme que « [...] même si la syntagmatique de l'écriture se fonde sur des structures linéaires, ce n'est pas la même linéarité que la linéarité de la parole » (*La Sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS, « Langage », 1993, p. 225). Dans son article sur la linéarité dans la poésie visuelle, Francis Edeline écrit : « Dans le visuel la linéarité existe aussi, mais construite plutôt que codée. En effet, il n'y a pas de contrainte physique à l'émission qui obligerait à tracer des lignes [...] » (« Linéarité et poésie visuelle (*Il Pleut*, un quintil basculé de Guillaume Apollinaire) », dans P. Cotte, *Langage et linéarité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 202). Voir aussi la distinction entre « chronosyntaxe » et « iconosyntaxe » dans Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990, p. 332.

<sup>19</sup> À propos de l'œuvre de Cy Twombly, Roland Barthes parle de « champ *allusif* de l'écriture » (« Cy Twombly ou *non multa sed multum* », dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 146).

iconique, puisqu'elles dessinent des lignes d'écriture, mais également indicielle. Et c'est précisément dans l'*indice*, signalant les gestes d'inscription accomplis par l'artiste, que réside le degré zéro de l'écriture qu'Irma Blank cherche à atteindre ici. Alors, par leur silence chargé d'allusions, par leur caractère indéchiffrable, ces œuvres provoquent chez le lecteur / spectateur la frustration de ne rien pouvoir lire, de ne rien comprendre : elles réveillent en lui / elle la conscience de sa profonde altérité.

Irma Blank revendique donc ici un droit à l'expression qui se passe du devoir de *communiquer* un message codifié. Ses graphies s'écartent radicalement de l'une des fonctions principales que l'on a attribuées à l'écriture alphabétique, celle de l'*utilité*.

Médium transparent, médium utile, observe Anne-Marie Christin. Telle est la deuxième vertu de l'écriture dans cette utopie graphique dont l'alphabet occupe le pôle central : l'utilité. Et toujours pour la même raison : c'est ainsi que l'Occident la conçoit parce que telle est son expérience. Utile l'écriture le serait dans la mesure où elle permet de conserver l'oral<sup>20</sup>.

Les *Eigenschriften*, par leur linéarité exaspérée, paradoxale, encodent alors uniquement le *temps* : temps de l'écriture en train de se faire, temps du déroulement de la graphie sur la surface de la page, temps des gestes répétitifs de l'artiste scripteur. L'écriture devient ici une tautologie, elle ne parle plus que d'elle-même et de sa propre genèse : la Langue en a été définitivement expulsée.

Enfin, alors que l'écriture a longtemps été considérée comme un métalangage par rapport à l'oralité, les œuvres d'Irma Blank détournent cette relation de dépendance en un instrument de révolte. Elle utilise en effet la graphie comme un métalangage plastique pour se référer à l'oralité ou, plus radicalement encore, pour élaborer un discours critique vis-à-vis du système langagier qui la sous-tend. Sa force est celle de l'ironie. Par cette soumission apparente, calculée, aux règles établies et à la tradition, les *Eigenschriften* mettent en acte une subversion qui ronge le système linguistique de l'intérieur. Leur action est radicale : en débarrassant l'écriture de son asservissement à la Langue, elles la transforment en une pratique *créatrice* en elle-même. Dans l'univers esthétique d'Irma Blank, celle-ci ne consiste plus, en effet, en un simple système de

---

<sup>20</sup> A.-M. Christin, *L'Image écrite ou de la déraison graphique*, *Op. cit.*, p. 25.

notation, forme de copie ou de répétition qui exclurait la pensée, mais en un moyen efficace de libérer la pensée du pouvoir exercé sur elle par la Langue.

### Une écriture du corps

Les *Eigenschriften* impliquent le corps de l'artiste de façon totalisante. L'expulsion de la Langue du champ de l'écriture s'accompagne, en effet, d'une opération de déconditionnement du corps écrivant. Pour que le corps de l'artiste puisse participer librement à la création d'une nouvelle écriture, tout automatisme physique lié à la pratique de l'écriture alphabétique doit être déraciné. Cette opération suppose alors un processus de désapprentissage profond : le corps qui écrit est un corps soumis à une discipline très stricte, sur lui s'exerce un pouvoir institutionnel<sup>21</sup>. Comme le souligne Michel Thévoz dans *Le Langage de la rupture* (1978), « [...] il est indéniable que la gestualité graphique a fait l'objet d'une régulation et d'un refoulement progressif tout au long de l'Histoire »<sup>22</sup>. Mais ce serait une généralisation sans fondement que d'affirmer le conditionnement total du corps dans l'écriture. Au contraire, c'est l'irréductible singularité anatomique de chaque corps, ce sont les qualités propres à ses gestes et à leur rythme unique, qui garantissent une oscillation constante entre deux pôles, celui de l'écriture comme pratique collective, instituée socialement, et celui de l'écriture comme pratique personnelle, originelle et autographique. Rosemary Sassoon le remarque bien en ce qui concerne l'écriture des enfants :

Individuellement, écrit-elle, l'écriture manuelle reflète en partie ce que les enfants ont appris (ou pas appris) et en partie ce qu'ils sont. Collectivement, l'écriture a reflété la politique éducative et l'histoire sociale d'une certaine époque<sup>23</sup>.

Le projet des *Eigenschriften* d'Irma Blank comporte l'élimination du premier pôle, celui d'une pratique de l'écriture socialement définie et contrôlée, au profit d'une graphie qui ne doit être qu'une « autographie », marque exclusive de la subjectivité du scripteur.

---

<sup>21</sup> Voir M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2006, p. 161 et p. 178.

<sup>22</sup> M. Thévoz, *Le Langage de la rupture*, Paris, P.U.F., 1978, p. 84.

<sup>23</sup> R. Sassoon, *Handwriting. A new Perspective*, Cheltenham, Stanley Thornes Publishers, 1990, p. 4. Notre traduction.



Afin de se libérer des automatismes de l'écriture alphabétique, l'artiste entreprend alors un parcours à rebours, à la recherche d'un geste graphique originel qui soit, selon ses propres mots, « [...] une récupération de l'écriture avant toute codification »<sup>24</sup>. Cette exploration de la genèse de l'acte graphique – que cela constitue une enfance de l'écriture au sens historique ou bien une écriture de l'enfance – exprime la volonté ferme d'un retour en arrière, le désir de « redevenir illettré ». Il s'agit naturellement d'une régression calculée qui pourrait être également une fuite en avant, vers une écriture de la fin, écriture d'une civilisation perdue dont les signes seraient à jamais indéchiffrables. Peu importe leur direction, ce qui intéresse Irma Blank est le moment où ces deux mouvements, l'un régressif et l'autre progressif, se rencontrent. Au point de croisement de ces deux lignes de tension, l'écriture n'est pas encore acquise ou déjà perdue, oubliée. C'est là, précisément, que le geste matriciel de la graphie peut être réalisé.

Pourtant, ce geste matriciel, dont chaque page des *Eigenschriften* présente une variation, ne s'oppose pas de façon dialectique aux gestes réglés que demande l'écriture alphabétique, il en constitue, au contraire, une *simplification*. Il naît, plutôt, comme dans le cas de l'écriture alphabétique, de l'articulation de mouvements cursifs, déterminant la progression linéaire de la graphie, et de mouvements inscripteurs, qui réalisent les variations du *ductus*. Or, dans les *Eigenschriften*, les mouvements d'inscription sont réduits à des mouvements de va-et-vient, produisant des séries de traits plus ou moins verticaux ou des tracés en zigzag, tandis que les mouvements rotatifs sont presque totalement exclus. Le *ductus* de ces graphies ne décrit que très rarement des courbes et jamais des boucles.

L'écart profond qui se creuse entre l'écriture alphabétique et les graphies d'Irma Blank réside alors, principalement, dans le fait que ces dernières confèrent au geste la primauté absolue sur la forme. En effet, dans les *Eigenschriften*, les mouvements du scripteur ne sont plus subordonnés à la production de signes codés, lisibles, mais la graphie a la fonction de *documenter*, en les « excrivant », les gestes accomplis par l'artiste. Ces œuvres visent donc, avant tout, à restituer les mouvements

---

<sup>24</sup> I. Blank, « Scrittura vuota », dans *Le Arti*, n° 10/11/12, Milan, 1975, p. 45.

du corps qui écrit, en graphiant leur rythme unique au moment même de la performance. La simplification gestuelle s'accompagne, paradoxalement, d'une opération d'intensification de l'effort physique dans la réalisation des graphies et, par conséquent, d'une mise en jeu accrue du corps écrivant.

Les lignes de graphie se multiplient dans l'espace de la page, la taille des signes est très réduite, et la densité scripturale, ainsi que les formats des surfaces d'inscription, augmentent considérablement. Tous ces facteurs contribuent à faire de la réalisation des *Eigenschriften* une opération laborieuse : il s'agit d'un travail long et minutieux qui demande un remarquable effort d'accomplissement. D'autant plus que, dans de nombreuses œuvres, le flux des graphies est continu, ce qui implique un travail d'inscription ininterrompu. Par cette implication paroxystique du corps dans le processus de la graphie, Irma Blank fait de celle-ci une action totale. Elle affirme ainsi que l'écriture n'est pas seulement une question de contenu, mais aussi de travail corporel. Si les automatismes de l'écriture alphabétique et ensuite l'imprimé ont relégué le corps du scripteur dans l'ombre, Irma Blank entend faire de ses *Eigenschriften* des écritures dans lesquelles la dimension corporelle émerge enfin comme une donnée essentielle de la subjectivité et comme porteuse de sens.

Par ailleurs, la structure répétitive des graphies a la fonction essentielle de restituer la temporalité de la performance dans l'espace de la page. À la discipline de l'écriture alphabétique, imposée de l'extérieur, Irma Blank oppose une autodiscipline très rigoureuse fondée sur un principe de répétition. D'un côté, la pratique des *Eigenschriften* se base sur un même procédé, répété de manière fidèle dans la réalisation de toute œuvre. De l'autre, chaque page de graphie est le fruit de la réitération d'un geste élémentaire qui se veut la plus précise et ordonnée possible. Pourtant, ces répétitions ont comme résultat paradoxal d'amplifier les différences, de valoriser les écarts, les fautes, les échelles qui trouent la maille compacte du texte. La main dérape, se trompe parfois, échappe aux règles du jeu que l'artiste s'est fixées et c'est là que naît l'identité irremplaçable de toute page graphiée. S'agit-il d'une irruption de l'inconscient, du « plaisir » de tracer qui prend le dessus sur le projet rationnel de l'artiste ?

Peu importe, la modification perpétuelle de la graphie, enregistrement du temps de l'écriture (du temps), a comme résultat de restituer dans l'espace de la page les modifications du geste scriptural dans le temps, c'est-à-dire d'inscrire le devenir même de l'écriture. Comme l'observe Rosalind Krauss dans *The crisis of the easel picture*<sup>25</sup> à propos de l'œuvre de Richard Serra  *Casting* (1969)<sup>26</sup>, la répétition est une manière de préserver la nature indicielle de l'œuvre comme trace d'un événement, empêchant ainsi qu'elle se transforme en représentation, c'est-à-dire en une configuration stable, complètement coupée de la temporalité des gestes qui l'ont produite.

### De la texture à la figure textile

La distance critique par rapport à laquelle le spectateur se tient vis-à-vis de l'œuvre revêt une grande importance pour la perception des *Eigenschriften*. De loin, en effet, le texte graphié fait corps : lorsque la densité scripturale de l'œuvre est élevée, celui-ci peut être identifié comme une figure striée se détachant du fond de la page blanche, ou alors, il peut se constituer en un véritable trompe-l'œil scripturaire. Cela est caractéristique des œuvres de la période finale du cycle, dans lesquelles les lignes de graphie sont bien séparées les unes des autres, suggérant ainsi que le texte pourrait être tout à fait lisible à une distance plus réduite. De tout près, par contre, ces effets se dissipent, la figure se révèle être en réalité un ensemble textuel composé de lignes de graphie très rapprochées et le texte qui paraissait lisible devient indéchiffrable. Suivant alors la distance critique adoptée par le spectateur, les textes des *Eigenschriften* semblent osciller entre deux pôles complémentaires : celui d'un texte se constituant en une figure qui a la forme compacte d'un *tissu*, et celui d'un texte produisant un effet de *texture*.

---

<sup>25</sup> R. Krauss, *The Crisis of the Easel Picture*, dans K. Varnedoe et P. Karmel (éd.), *Jackson Pollock. New Approaches*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, pp. 155-179.

<sup>26</sup> Une photographie de l'œuvre de Serra illustre l'essai de Rosalind Krauss mentionné ici. Une image de *Casting* est visible également sur le site internet : [www.kunst.uni-stuttgart.de/seminar/serra\\_3d/4tranpro.htm](http://www.kunst.uni-stuttgart.de/seminar/serra_3d/4tranpro.htm).

En ce qui concerne l'analogie avec la figure textile, elle renvoie directement au sens premier du mot *texte*, associé à son origine au domaine du tissu et inscrit ainsi dans un champ non verbal. Selon les mots de Roger Chartier, le texte

[...] retrouve ainsi l'évolution étymologique qui, à partir du Ier siècle avant J.-C., donne un sens figuré au verbe latin "*texere*", qui ne signifie plus seulement tisser ou tresser, mais aussi composer un ouvrage, et qui, au Ier siècle après J.-C., attribue au mot "*textus*" son sens moderne de texte écrit, tout en le maintenant au sein du lexique du tissage : "*textor*" (tisserand), "*textrinum*" (atelier), "*textum*" ou "*textura*" (tissu)<sup>27</sup>.

C'est surtout à cause du caractère répétitif de leur trame et de leurs gestes de réalisation que les *Eigenschriften* d'Irma Blank se constituent en images textiles. La structure du tissu consiste en effet en une répétition rythmique des mêmes éléments matériels et sa production, très laborieuse, se fonde sur des procédés tout aussi répétitifs. C'est donc par la mise en évidence de leurs qualités « texturales »<sup>28</sup> – il s'agit bien évidemment d'une texture fictive, représentée, et non pas d'une texture de la matière elle-même<sup>29</sup> – que les lignes de graphie s'agrègent jusqu'à former des figures textiles.

Tisser indique, en termes symboliques, l'acte de création. Comme le remarque en effet Mircea Eliade,

[...] tisser ne signifie pas seulement prédestiner (sur le plan anthropologique) et réunir ensemble des réalités différentes (sur le plan cosmologique), mais aussi créer, faire sortir de sa propre substance, tout comme fait l'araignée qui bâtit sa toile d'elle-même<sup>30</sup>.

La métaphore du texte comme tissage, l'une des plus archaïques de la culture occidentale<sup>31</sup>, a d'ailleurs été associée très souvent – quoique de manière non exclusive

---

<sup>27</sup> R. Chartier, « Le texte et le tissu. Anzoleto et Philomène », dans *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe / XVIIIe siècles)*, Paris, Gallimard / Seuil, « Hautes Etudes », 2005, p. 131.

<sup>28</sup> La texture de l'image est, selon le Groupe  $\mu$ , « [...] sa microtopographie, constituée par la répétition d'éléments. Il s'agit d'une propriété de la surface, au même titre que la couleur » (*Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, p. 197).

<sup>29</sup> Sur la différence entre texture représentée, « chair du monde » et texture matérielle du tableau, voir l'excellent article d'Anne Beyaert : « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », dans *Protée*, vol. 31, n°3, hiver 2003, pp. 81-90.

<sup>30</sup> M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1983, p. 159.

<sup>31</sup> Pour une étude approfondie sur la métaphore du texte comme tissage voir J. Sheid et J. Svembro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte, 1994.

– à la culture féminine. Elle a ainsi été largement répandue au cours des années soixante-dix, notamment aux Etats-Unis, par la critique littéraire féministe, comme le montre l'essai d'Elaine Showalker « Piecing and writing »<sup>32</sup>, qui trace une ligne de continuité entre les techniques traditionnelles du *quilt* et du *patchwork* et les structures propres à la production littéraire des femmes américaines. Ce mouvement s'accompagne chez de nombreuses artistes d'une redécouverte des arts appliqués, et de la volonté d'abattre les barrières entre « arts majeurs » et « arts mineurs », notamment à travers la réhabilitation de ces derniers et l'élaboration d'une nouvelle esthétique multimédia. On pense par exemple à des artistes comme Judy Chicago et au projet *Womanhouse*, ou au mouvement *Pattern and Decoration*<sup>33</sup>.

En Italie, en 1978 la critique et artiste féministe Mirella Bentivoglio organise une exposition collective d'artistes femmes, intitulée *Matérialisation du langage*, qui entend explorer la relation entre le travail des artistes femmes et le langage. Irma Blank est invitée à participer. Dans le texte du catalogue, Bentivoglio note :

[...] une connotation vraiment particulière de ces opérations féminines est la tendance à transformer le langage en textile ; ce qu'il a été, en effet, à une étape révolue de son histoire. Il s'agit peut-être d'une épreuve de pénétration dans l'inconscient ; et de la rencontre entre la femme et son mythe. Le fil des Parques, d'Ariane, d'Arachné, le fil du discours brisé, qui maintenant semble avoir été repris<sup>34</sup>.

Le lien entre écriture, tissage et monde féminin a des racines très anciennes. Il suffit de penser, par exemple, à l'histoire de Philomène, dont Ovide fait le récit dans le livre VI des *Métamorphoses*. La jeune Philomène est violée par Térée qui lui coupe ensuite la langue afin qu'elle ne puisse pas dénoncer le crime dont elle a été victime. Alors, enfermée dans une pièce, la jeune femme se sert habilement de son métier à tisser afin d'envoyer un message à sa sœur, femme de Térée. Sur une toile blanche, elle tisse, en lettres pourpres, le récit de son viol.

---

<sup>32</sup> E. Showalker, « Piecing and writing » dans N.K. Miller, *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 222-247.

<sup>33</sup> Voir, par exemple, les sites [www.judychicago.com](http://www.judychicago.com) et [www.polkmuseumofart.org/go.asp?goto=pattern](http://www.polkmuseumofart.org/go.asp?goto=pattern).

<sup>34</sup> M. Bentivoglio, *Marializzazione del linguaggio*, Biennale de Venise, 1978, p. 2-3.

La tragédie, commente Roger Chartier, propose ainsi une figure extrême de la capacité des femmes à inventer les instruments et les supports qui leur permettent de subvertir toutes les contraintes, ordinaires ou effroyables, qui visent à leur interdire l'écriture<sup>35</sup>.

Comme l'indique Chartier, si la broderie et le tissage sont des activités auxquelles les femmes se consacrent dans l'espace privé de la maison, elles permettent néanmoins de « transgresser » cet enfermement en offrant des moyens d'expression alternatifs :

En brodant l'écriture, en tissant les textes, les jeunes filles et les femmes moins jeunes respectent les normes qui leur assignent des tâches particulières et des apprentissages propres. Mais, en même temps, alors qu'elles devraient être seulement des lectrices obéissantes, l'écriture avec l'aiguille, puis la plume, leur permet de construire une autre image d'elles-mêmes et la possibilité d'une existence moins complètement soumise à l'ordre masculin. La proximité entre texte et tissu peut, de ce fait, être comprise comme l'un des recours qui ont autorisé les femmes à desserrer les contraintes traditionnelles et à entrer en écriture<sup>36</sup>.

Le travail d'Irma Blank n'est jamais explicitement féministe, pourtant, en faisant du texte une texture fictive et, de ce fait, une figure textile, elle se rapporte à une pratique transgressive de l'écriture de la part d'un sujet dans une position de marginalité vis-à-vis de cette pratique. Certes, cette marginalité a été pendant longtemps celle des femmes. Le travail d'aiguille ou le tissage, tout en palliant la possibilité niée aux femmes d'utiliser l'écriture, inscrivent cette forme d'expression dans une pratique socialement acceptée. Apparemment, celle-ci n'est pas subversive, alors qu'en réalité elle ouvre une faille importante au cœur du système. Non seulement Philomène réussit, par le tissage, à *écrire* le récit de la violence subie, mais par le recours à une activité relevant de la banalité des activités féminines quotidiennes, elle fait en sorte que son message passe inaperçu et arrive à destination. La stratégie d'écriture mise en acte par Philomène lui permet de communiquer, brisant ainsi un interdit, et à la fois de protéger son texte, le dissimulant avec astuce du regard des autres. Transgression et efficacité vont ici de pair.

---

<sup>35</sup> R. Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe / XVIIIe siècle)*, Op. cit., p. 149.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 152.

C'est dans cette tradition qu'Irma Blank inscrit les *Eigenschriften*, pratiques tout aussi transgressives et efficaces. L'artiste inverse pourtant les termes du rapport entre respect des normes et résistance. Elle se sert, en effet, des mêmes instruments et des mêmes supports qui sont employés dans l'écriture traditionnelle : pages en papier, pastels, feutres, stylos. Tout au plus le format des pages augmente-t-il et des couleurs sont utilisées. Alors que, dans l'univers de l'écriture féminine que nous avons évoqué, écrire représente un acte de libération, la conquête d'un droit d'expression, pour Irma Blank l'écriture alphabétique, entendue comme simple enregistrement d'une parole, est le véritable lieu d'enfermement. L'expression – et la formation de l'identité qui en dérive – n'est donc plus à rechercher dans l'écriture même mais dans un nouveau système, une graphie capable de surmonter l'obstacle et le danger de la Langue. Serait-ce un retour différé à la technique du tissage ? Oui mais à un tissage fictif qui est déjà graphie et qui ne se fera jamais écriture alphabétique.

Dans *La Linea analitica dell'arte moderna*<sup>37</sup>, Filiberto Menna distingue le travail des artistes de l'écriture des années soixante-dix de celui de leurs prédécesseurs, poètes concrets et visuels, ainsi que de celui des artistes qui, dans le cadre de recherches de matrice conceptuelle, utilisent le langage de façon systématique dans leurs œuvres.

[...] La donnée émergente présentée par la nouvelle écriture semble être plutôt la mise en acte d'un processus de désémantisation, dans le sens où les signifiants graphiques perdent la transparence demandée par la communication *normale* afin d'acquérir une sorte d'opacité qui bloque le passage rapide, fonctionnel, économique, du signifiant au signifié et qui pousse le lecteur à s'arrêter sur la consistance matérielle des traces, sur leur *facture* et sur leur résonance corporelle<sup>38</sup>.

Selon Menna, « l'art comme écriture tente de donner une réponse à une question fondamentale, la question du sujet que les investigations conceptuelles ont laissée en suspens [...] »<sup>39</sup>. Les *Eigenschriften* s'inscrivent effectivement dans la ligne de cette « nouvelle écriture » décrite par Menna, forme d'art qui met l'accent sur le signe

---

<sup>37</sup> F. Menna, *La Linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, « Piccola Biblioteca », 2001.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. XXIII.

comme trace, sur les gestes d'inscription, et qui interroge la subjectivité du scripteur. Les graphies d'Irma Blank sont des « autographies », c'est-à-dire des écritures de soi et pour soi. Par leur réalisation, l'artiste inscrit dans le champ graphique le temps de l'écriture en train de se dérouler qui est également le temps de la pensée en devenir, le temps de la vie en train d'être vécue.

L'homme d'aujourd'hui, écrit l'artiste en 1971 dans un texte manifeste, de plus en plus enfermé par les besoins extérieurs de la vie, se trouve pris dans un engrenage de nécessités et d'événements à cause desquels il devient de plus en plus étranger à lui-même. La condition première de l'existence humaine lui échappe : la pensée, la réflexion, la découverte et la mise en lumière de ces valeurs qui lui garantissent un équilibre intérieur. Permettons-nous donc une halte, prêtons l'oreille au silence du secret de l'âme, observons les chemins enchevêtrés de la mémoire, découvrons les traces de ce flux lent, de cette répétition perpétuelle, de cet enchaînement de faits et de temps, et l'esprit, comme s'il bougeait dans un champ d'inertie productive, sans rencontrer d'obstacles, s'ouvre et gagne de nouvelles dimensions<sup>40</sup>.

Il nous semble important de conclure notre itinéraire en soulignant l'importance du lien qui se tisse, dans le travail de cette artiste, entre pensée et écriture.

Un système d'écriture réussi ou pleinement développé, remarque Eric Havelock, est un système où la pensée n'a plus aucune part. Il doit être un instrument purement passif de mot prononcé, même si, assez paradoxalement, ce mot est prononcé silencieusement<sup>41</sup>.

Cette analyse de Havelock correspond assez bien à une vision réductrice de l'écriture qui a dominé la culture occidentale pendant trop longtemps. Les *Eigenschriften* d'Irma Blank agissent dans le sens inverse, en réhabilitant l'écriture tout en dévalorisant le pouvoir du verbe. *Peut-on penser en écriture ?* Telle est la première interrogation qui émerge de cette pratique de la graphie. Penser en écriture signifierait, plus en particulier, redonner sa juste place au corps à l'intérieur de la construction de la subjectivité, relier de nouveau les gestes à la pensée. La force de l'art d'Irma Blank réside dans le fait

---

<sup>40</sup> I. Blank, *Sans titre*, texte dans le catalogue de l'exposition à la Galerie Studio d'Arte 260, Ragusa, 1971, pages non numérotées.

<sup>41</sup> Cité par A.-M. Christin, *L'Image écrite ou de la déraison graphique*, *Op. cit.*, p. 224.



qu'elle oblige le spectateur à penser enfin l'écriture autrement, penser la communication et la subjectivité autrement.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.