HAL
open science

La lisibilité du tissu : le cas des prisenti de Gibellina

Valeria de Luca

To cite this version:

Valeria de Luca. La lisibilité du tissu : le cas des prisenti de Gibellina. Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image , 2018. hal-01906664

HAL Id: hal-01906664

https://unilim.hal.science/hal-01906664

Submitted on 27 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

textimage
revue d'étude du dialogue texte-image

Les prisenti sont des productions manufacturières typiques de la tradition artisanale de Gibellina en Sicile, dont la fabrication avait été relancée par plusieurs artistes au lendemain du tremblement de terre qui frappa le village en 1968. Après la Biennale de Venise de 1993, les prisenti ont été exposés pour la première fois en Sicile entre la fin de 2016 et le début de 2017 dans le Real Albergo dei Poveri de Palerme ; certains de ces exemplaires ont été de nouveau présentés lors l'exposition « Pausa sismica » à la Fondation Sant'Elia de Palerme, en collaboration avec, entre autres, la Fondation Orestiadi et la Mairie de Gibellina à l'occasion du cinquantenaire du tremblement de terre.

Le cas des prisenti, que l'on peut rapprocher partiellement de l'histoire de la tapisserie, complexifie les rapports entre texte et image non seulement du point de vue de leur constitution matérielle et perceptive, mais également de celui de la reconfiguration de l'encadrement analytique qu'ils requièrent. A ce propos, nous nous focaliserons sur des aspects ponctuels que l'examen des prisenti met en relief.

Un tissu de relations. Retour sur le clivage texte-image

Bien que le texte et l'image partagent d'emblée certaines modalités perceptives de configuration et, par là même, d'appréciation, leur entrelacs semble se cliver lorsqu'il s'agit de déterminer soit leur efficacité, leur pouvoir respectif, soit la hiérarchie de leurs interactions. Entre littérature et art, Bernard Vouilloux a remarqué à la fois les bifurcations et ce qu'il appelle la co-implication du visuel et du textuel sous le prisme de leur constitution (arte)factuelle, c'est-à-dire à partir des substances et des supports expressifs spécifiques à la base de leur donation. En effet, il affirme que

> le mode de manifestation des images artefactuelles est iconique et plastique, et ce quel que soit leur mode de production (dessin, peinture, gravure, photographie, film, sculpture...). Et leur mode de réception est visuel, étant entendu que l'appréhension visuelle des images (ou des textes perçus en « mode visuel ») s'étaye de processus qui empruntent aux expériences de la tactilité et de la motricité (…) : voir, c'est esquisser en soi des contacts et des mouvements, se projeter dans un espace qui tient ses coordonnées de la position actuelle et des positions virtuelles du sujet. En tant qu'il est constitué de signes linguistiques, le texte, lui, est justiciable de deux modes de manifestation bien distincts, phonique et graphique, et requiert donc deux modes de perception, respectivement auditif et visue [1].

Cette première différence d'appréhension est due précisément d'une part, suivant Ferdinand De Saussure, au caractère biplan et linéaire [2] des signes linguistiques et, d'autre part, à la double nature – sémiotique et sémantique – de l'expression linguistique, si bien que le sens d'une expression émerge de sa forme, sans que, pour autant, il s'y réduise ou, inversement, sans que cette dernière ne puisse être conçue que « schématiquement » comme une forme a priori ou logique. Néanmoins, par l'effet de tabularisation que Vouilloux relève dans le cas d'œuvres textuelles brisant la linéarité du texte telle qu'elle est couramment entendue, la perception textuelle s'étend à d'autres modalités ; par conséquent, « comme dans une image, aucune propriété ne peut être d'emblée exclue comme non significative, le champ attentionnel étant plus ouvert pour les textes autographiques que pour les textes allographiques » [3]. L'évocation de la distinction goodmanienne entre autographie et allographie permet effectivement un déplacement de l'attention vers le geste producteur du signe

globalement conçu, de la trace, mais d'un côté, demeure liée aux supports privilégies respectivement pour le texte et pour l'image et, de l'autre côté, ne prend en compte que la dimension « notationnelle » des textes, ce qui s'avère problématique à l'égard de la détermination des propriétés et des liens syntaxiques capables de faire office de symptômes de l'artistique. Par conséquent, Vouilloux précise la différence entre les processus perceptifs et la compréhension qui intervient dans la lecture : bien que la saisie visuelle soit globale et que les dimensions spatiale et temporelle – traditionnellement associées respectivement au visuel et au textuel – soient partagées et rétroagissent sur les deux termes du binôme,

> la vision d'un tableau peut être décrite comme un processus interactif dans lequel la compréhension ne se construit qu'à la faveur d'un examen visuel attentif, la vision des lettres dans la lecture est un processus purement transitif, la compréhension du texte étant affranchie de la linéarité à laquelle est soumise la chaîne graphique [4].

Cette précision permet d'un côté de soutenir la co-implication du visuel et du textuel tout en gardant des lois de fonctionnement propres à chacun de ces domaines et, de l'autre côté, à échapper à la superposition sur le visuel de l'opération – voire de la métaphore – de la lecture. Dans cette perspective, il serait en effet possible de maintenir une puissance sémiotique du visuel sans céder à la tentation d'y appliquer des grilles et des paramètres d'analyses originairement développés pour la substance linguistique [5]. Cependant, il s'avère nécessaire – nous semble-t-il – d'apporter quelques suggestions afin d'approfondir cette co-implication.

En effet, d'un point de vue sémiotique stricto sensu, soutenir – légitimement – la bifurcation du texte et de l'image à partir d'un premier mode d'appréhension commun, reviendrait à se poser la question des interactions et des rôles spécifiques joués par l'une ou par l'autre lors d'analyses concrètes de productions hybrides. En d'autres termes, cela implique de réévaluer le couple des fonctions d'ancrage/relais établies jadis par Roland Barthes [6]. On peut reconsidérer différemment ces relations, en essayant de : i) ne pas limiter le texte à l'écriture couramment entendue, ii) élargir le champ d'investigation à la tridimensionnalité et iii) par conséquent, tenir compte la dimension pratique qui englobe une matérialité et une tridimensionnalité diffuses dans lesquelles texte et image ne font qu'un. Nous nous concentrerons maintenant sur les deux premiers aspects et reviendrons sur le troisième dans les conclusions.

>suite

sommaire

[1] B. Vouilloux, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », Textimage, Varia 3, 2013, pp. 2-3.

[2] La linéarité du langage globalement conçu a été en effet remise en question notamment dans l'héritage des travaux du linguiste danois Louis Hjelmslev ; pour le dire brièvement, elle ne peut être considérée comme telle qu'à condition d'être réduite au syntagmatique, c'est-à-dire à l'enchaînement réalisé, interne au signe, des composants du signifiant et du signifié.

[3] Ibid., pp. 10-11.

[4] Ibid., p. 14.

[5] Pour une vue panoramique sur les différents courants d'études sur l'image et sur les critiques au tournant linguistique voir K. Moxey, « Les études visuelles et le tournant iconique », Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, n° 11, 2008, pp. 149-168.

[6] R. Barthes, « Rhétorique de l'image », Communications, n° 4, 1964, pp. 40-51.

A l'égard du premier point, Wilém Flusser nous rappelle le propre du geste d'écrire qui fonde le texte en tant que tel, à savoir l'incision (et par le même coup, l'inscription) produite par l'écriture (au bâton, au crayon, jusqu'au stylo). Plus précisément, Flusser affirme que « écrire n'est pas mettre du matériau sur une surface, mais gratter une surface (…) écrire c'est graver (…) c'est faire des inscriptions. Il ne s'agit pas d'un geste constructif, mais d'un geste pénétrant » [7]. Ainsi conçue, la production textuelle – et par là même le texte en tant que tel – se rapproche d'une activité, telle celle donnant lieu à l'image, de constitution et de modelage d'une forme à l'aide d'un outil, et dépendant des spécificités des matériaux employés. De ce fait, ce processus peut être interprété soit sous le prisme d'un mouvement « expressif » – au sens étymologique du terme – qui chercherait à « presser du dedans » pour produire la trace de l'inscription, soit suivant le mouvement inverse, c'est-à-dire celui d'une extraction de la trace, de la figure, du moule de la matière, de la forme [8]. Il en découle deux conséquences importantes : d'une part, la possibilité de réintroduire la notion de lecture mais en lui conférant un sens différent que celui évoqué par Vouilloux et, d'autre part, la possibilité de concevoir le texte et l'image par le biais de la notion de texture. Dès lors que, en production, l'on se focalise sur un geste qui vise à exprimer/extraire une forme/figure, il est en effet possible de comprendre – aussi bien en production qu'en réception – les relations texte-image de manière holistique, à savoir en tant que relations entre des touts et des parties à l'intérieur d'un champ perceptif global qui est à la fois le champ d'action (pratique) du geste et le champ d'interaction plus complexe entre corps, outil, matériau, support et environnement. Dans ce cadre, on peut légitimer la suggestion merleau-pontienne suivant laquelle

> il n'y a ni composition du tout à partir de moments figuraux abstraits, ni subordination de données de fait à un sens tout puissant, il y a changement des données en sens (…) l'organisation n'est pas en première personne ni en troisième. Comme dans la compréhension d'une phrase la fin réagit sur le début, le sens va du tout aux parties, mais enfin ce tout est suggéré par les parties. Comparer la perception à une lecture. Les « signes » (…) s'inscrivent dans un « champ » qui (…) leur donne valeur situationnelle [9]).

Concevoir la perception même à une lecture signifie finalement généraliser un principe d'agencement de signes qui, tout de même ne préexistent en tant que tels ni sur la surface textuelle, ni dans l'expérience de la lecture – comme le soulignent par ailleurs Vouilloux et Herman Parret –. De surcroît, la généralisation de ce principe implique également la possibilité de percevoir les relations elles-mêmes en tant que telles (que ce soit entre un seul élément textuel et un élément figuratif ou entre des formats plus étendus), c'est-à-dire de passer du texte à la texture et, partant, d'élargir le spectre du texte en le reconduisant à son acception étymologique de textum. Sans pouvoir nous attarder sur une notion qui vante une longue histoire, remarquons, suivant les suggestions formulées par la sémioticienne Anne Beyaert, que la texture semble se situer elle-même à la croisée entre l'interne et l'externe, entre la production et la réception en ceci qu'une première acception définit

> l'apparence d'un objet représenté (…) ce qui se laisserait décrire comme « la chair du monde », l'autre renvoie à une propriété de surface du tableau, c'est-à-dire la « chair de la peinture ». D'un côté, la texture est une fiction du

monde offerte à la perception ; de l'autre, c'est une propriété de la surface [10].

La texture peut effectivement se référer aussi bien « au grain de la surface d'un objet ou à l'espèce de sensation tactile qu'il produit visuellement » [11], qu'aux différentes propriétés de traitement de la lumière par la masse d'un pigment. Que l'on privilégie l'une ou l'autre de ces acceptions, il n'en demeure pas moins que la texture, ouvre à une perception haptique du visuel, dans laquelle, pour ainsi dire, la matérialité l'emporte sur la surface. Par conséquent, la tactilité suscitée – notamment en réception – par la texture, tout comme sa mise en relief da la matière plutôt que du support, permet d'élargir l'examen des relations entre texte et image aux différentes formes de tridimensionnalité. Autrement dit, cela revient d'un côté à mettre en exergue la part de tridimensionnalité présente même en peinture en tant que travail de la matière – et non seulement en tant qu'effet produit à l'intérieur du tableau – et, de l'autre côté, à thématiser plus spécifiquement les productions – et par là même les pratiques – qui opèrent avec des matières « plates » en les transformant en des entrelacements tridimensionnels. De même, la perception texturale, haptique et tridimensionnelle nous semble tenir ensemble les deux types de lecture précédemment évoqués, en permettant d'explorer, de distinguer, de suivre aussi bien la « figure littérale » du texte – la reconnaissance de graphèmes – que sa « forme plastique », c'est-à-dire la configuration globale de la matière. Ce dernier est précisément le cas des arts textiles – tapisserie, broderie, etc. – et, plus particulièrement des prisenti. En effet, sans que l'on puisse retracer l'histoire des arts du textile en leur intégralité, les œuvres manufacturières issues de différentes traditions semblent globalement se partager, du Moyen Âge jusqu'au au XXe siècle, entre une fonction décorative-représentative et une fonction d'inscription, cette dernière étant normalement associée à une prédominance de motifs plastiques et abstraits disponibles à être reproduits sur d'autres supports matériels, et destinée à l'échange économique et symbolique entre plusieurs civilisations. Pour le dire brièvement, c'est le cas d'une part des œuvres textiles européennes et, d'autre part, des productions fertiles de ce qu'on appelle art islamique [12]).

Concernant les premières, de nombreuses recherches s'accordent par exemple sur la dépendance qu'elles avaient au XVIIe siècle vis-à-vis des œuvres picturales, en se posant comme format « grand écran » visant à reproduire à une échelle supérieure les sujets et les modalités de représentation majeurs d'une époque donnée. Dans ce sens, la fonction décorative était intimement liée à la figurativité de la matière tissée qui constituait à son tour le moyen de transformer le matériau en un support narratif de type classique. Cependant, à partir du XXe siècle, l'émergence du Fiber Art modifie non seulement la relation du textile à la peinture, mais élargit notamment le spectre expressif du matériau à travers, entre autres, une nouvelle focalisation sur la tridimensionnalité, l'emploi de « fibres » de différents types, l'ouverture à l'abstraction et, par là même, à une nouvelle distribution du visuel et éventuellement du textuel sur la surface et dans le volume des œuvres.

>suite

retour<

sommaire

[7] W. Flusser, Les gestes, nouvelle édition augmentée, Marseille, Al Dante, 2014, p. 43.

[8] On se réfère ici à une conception « unitaire » et biunivoque du couple forme/figure qui est déjà présent chez Eric Auerbach (1929) et qui est reprise, entre autres, par Georges Didi-Huberman (1998, 2013). Pour une discussion sur ce thème dans une perspective sémiotique nous nous permettons de renvoyer à V. De Luca et A. Bondì, « Métamorphose des formes, figures de la culture », Formules, n° 20, 2016, pp. 31-49.

[9] M. Merleau-Ponty, Le monde sensible et le monde de l'expression, Genève, MetisPress, 2013, p. 104, nous soulignons.

[10] A. Beyaert, « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », Protée, vol. 31, n° 3, 2003, pp. 81-90, p. 82.

[11] Groupe μ, Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image, Paris, Seuil, 1992, p. 70 cité in A. Beyaert,

Op. cit., (voir note précédente).

[12] Pour un approfondissement sur l'art islamique médiéval voir V.-S. Schulz, « Crossroads of Cloth : Textils arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World », Perspective, n° 1, 2016, pp. 93-108. Pour un aperçu sur l'évolution des arts textiles occidentaux voir R. Froissart et M. van Tilburg, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XXe siècle », Perspective, n° 1, 2016, pp. 127-147.

Par rapport au deuxième, c'est précisément dans le Tiraz [13], mot arabe issu du persan signifiant littéralement « atelier de broderie » et, par extension, « broderie », que l'on peut, d'une part, repérer l'origine des prisenti siciliens et, d'autre part, qu'il est possible de apercevoir un premier renversement des relations texte-image. Il s'agissait de longs draps en soie ou en lin dans lequel le brodeur entremêlait des fils en or, suivant des proportions déterminées à partir d'un croquis, qui formaient des inscriptions diverses longeant les extrémités des pièces. L'aniconisme de la religion musulmane avait soutenu la production massive des Tiraz à usage vestimentaire, décoratif et d'échange auprès des Califes et plus globalement de l'administration, si bien que les éléments textuels – des formules de bénédiction, des éloges au commanditaires ou au Calife – se superposaient et se transformaient facilement en motifs – en lignes – abstraites et géométrisantes qui, à leur tour, pouvaient gagner une figurativité seconde ou, pour le dire autrement, se rendaient disponibles à un travail de type figural. De plus, le mélange de fibres différentes s'avère, d'un côté, un moyen avant la lettre permettant de conférer au tissu une texture et un volume par-delà la bi-dimensionnalité apparente du tissu ; de l'autre côté, les différentes destinations d'usages des anciens Tiraz montrent également le brouillage d'un sens de lecture stricto sensu, car non seulement la calligraphie se pose comme une forme potentielle, mais aussi parce que le vêtement – tout comme, dans le cas des prisenti, le mouvement – en tant qu'enveloppe, acquiert lui-même une nouvelle tridimensionnalité qui est celle du corps en action.

Dans ce sens, le prisenti semblent, comme on le verra dans les lignes suivantes, condenser originalement et efficacement les différentes fonctions des œuvres textiles des deux traditions de la Méditerranée.

La lisibilité **du tissu. Quand voir c'est faire**

La tapisserie comme médium

Dans le champ des arts textiles, de nombreuses recherches [14] ont relevé la capacité des œuvres textiles, et tout particulièrement de la tapisserie, de se constituer comme un véritable médium. Les œuvres textiles, par leur propre constitution, seraient en effet dotées d'une certaine réflexivité, en ceci qu'elles sont à même de

> present themselves, attracting attention for their visual content and patterns. At the same time, they cover and hide or reveal and expose people, objects, and spaces. Unlike in paintings, in textiles, the picture and support, the form and material coalesce. This ambiguity adds to textiles' semantic and material flexibility [15].

La coalescence entre forme et matériau, entre image et support instaure une tension entre les patterns en surface et l'illusionnisme spatial, une tension qui, précisément, dresse et enveloppe le spectateur, en lui induisant une expérience du pli, du tissage, qui sollicite la totalité de son corps : « in two ways: using attention to surface pattern to create awareness of the woven object's tactility and creating a space, reminding viewers that they are bodies in space » [16]. En effet, comme le remarque l'historienne de l'art Laura Weigert à propos des Tapisseries de Cluny, les tapisseries affichent, dès leur propre étymologie – du moins en langue allemande – un entremêlement d'une composante architecturale et spatiale et d'une vestimentaire, comme en témoignent les mots Gewand (vetêments), Wand (mur) et winden (envelopper). Dans ce sens, les

tapisseries, en tant qu'« œuvres » textiles, engendrent une perception qui est non seulement globale et synesthésique vis-à-vis du corps du spectateur et de celui du producteur, mais également une perception « environnementale » qui comprend à la fois l'espace-topologie en tant qu'ensemble de positions et repérage de rapports et de structures, et l'espace-habitat comme ensemble de gestes et de pratiques en devenir. Plus concrètement, les tapisseries détaillent et magnifient les propriétés de la texture précédemment évoquée, car

> lorsqu'elle donne à voir l'entrelacement des fils qui la structurent, la texture dévoile une « trame » de parcours particuliers, qu'ils soient ou non organisés en une unité compacte et régulière et dont elle est la configuration résultante. La texture dépend de la structure morphogénétique déterminée par la trame (…) [l]es sensations tactiles, cinétiques et les mouvements empathiques conséquents, générés par le façonnement matériel de l'œuvre, orientent des parcours projectifs et imagés qui définissent cette microtopologie, indépendamment du caractère figuratif ou narratif de l'ensemble (…). L'aspect textural forgé par la trame rappelle aussi le moment relationnel que les diverses parties tissent en s'entrecroisant (…) l'agencement des liaisons engendre des déplacements, des nœuds, des réseaux, plus ou moins complexes, et participe à la définition du fond, des saillances et des plis [17].

En brouillant les frontières entre forme et figure, entre figure et fond, les tapisseries semblent opérer un travail, suivant Jean-François Lyotard, de type figural puisqu'à partir de l'entrecroisement de la ligne, du fil, elles dégagent, en l'exhibant, le potentiel même du visible conçu comme l'énergie même du « prendre forme », comme l'à-voir et l'à-lire, qui traverse aussi bien le langage que l'image [18]. La « lecture » des tapisseries s'avère à la fois spatiale et temporelle, dans la mesure où elle requiert non seulement des déplacements (rapprochement/éloignement), mais également un temps de constitution de la figure ou, inversement, l'immédiateté de la saisie de la forme globale, ou encore le temps de la reconstitution de la figure lacunaire dans la remémoration. De ce fait, en démultipliant l'idée même de trace (mnésique) par l'épaississement temporel de ses modes de donation, les tapisseries pourraient tenir ensemble les notions de trace-mémoire et de (trace)-archive qui ont souvent opposé précisément le texte et l'image. Comme l'a remarqué le sémioticien et philosophe Herman Parret,

> ce dont on se souvient n'est ni une reconstruction abstraite des possibilités ni l'éparpillement des données actuelles (…) mais les pratiques d'émergence de la sémiose. Ainsi, la mémoire est-elle une trace mais une « trace dans l'âme » (…) ou une archive mais une archive archéologie (non pas une archive quantitative et extérieure) [19].

Ainsi conçue, la trace et l'archive – la mémoire mnésique et la mémoire archivale – non seulement ne s'opposent pas, mais elles se superposent comme autant de processus de textualisation et de survivance [20] détachant le texte du support « livre » pour laisser agir le pouvoir de configuration de la parole singulière toujours ressassée [21].

>suite

retour<

sommaire

[13] Voir C. Cahen, « Un texte inédit relatif au Ṭirāz égyptien », Arts asiatiques, t. 11, fascicule 1, 1965, pp. 165-168.

[14] Citons, entre autres, les travaux de Tristan Weddigen (2010, 2013, 2014) et, plus globalement, du groupe de recherche « Textile » du Kunsthistorisches Institut de l'Université de Zurich, ainsi que les travaux de l'historienne de l'art Meriel van Tilburg.

[15] « se présenter eux-mêmes en attirant l'attention sur leur contenu et leurs patterns visuels. En même temps, ils

couvrent ou cachent et exposent personnes, objets et espaces. Contrairement à la peinture, dans les textiles, l'image et le support, la forme et le matériau coalescent. Une telle ambiguïté confère aux textiles une flexibilité sémantique ainsi que matérielle » (nous traduisons). T. Weddigen, « Textile spaces, interior and exterior », dans G. Feigenbaum, F. Freddolini, Display of art in the Roman palace 1550-1750, Los Angeles, Getty Publications, 2014, p. 163.

[16] « de deux manières : en utilisant l'attention du spectateur al pattern de surface afin de créer la conscience de la tactilité de l'objet tissé, et en créant un espace qui rappelle aux spectateurs les fait qu'ils sont eux-mêmes des corps dans l'espace » (nous traduisons). L. Weigert, « Chambres d'amour : Tapestries of Love and the Texturing Space », Oxford Art Journal, vol. 31, n° 3, 2008, p. 334.

[17] S. Caliandro, « De l'œuvre d'art comme texte à la texture des œuvres. Trames et parcours relationnels dans la création contemporaine brésilienne », dans T. Weddigen (éd.), Metatextile: Identity and History of a contemoprary Art Medium, Textile Studies n° 2, Berlin, Imorde, 2010, pp. 85-86.

[18] Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à V. De Luca, « Le figural entre imagination et perception », Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy, vol. 3, n° 1, 2015, pp. 199-220 et à V. De Luca, « La matière et la technique comme dispositifs de médiation. Le cas des Cartes-Tapisseries d'Alighiero Boetti », Actes Congrès AFS 2015, pp. 371-391.

[19] H. Parret, Sutures sémiotiques, Limoges, Lambert-Lucas, 2006, p. 102.

[20] Voir G. Didi-Huberman, L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002.

[21] Voir L. Jenny, La Parole singulière, Paris, Belin, 1990.

Figs. 1 à 4. Al. Boetti, Prisenti, 1985

Figs. 5 à 7. N. Mahdaoui, Prisenti, 1993

Fig. 8. S. Burhan, Prisenti, 1986

Les prisenti de Gibellina

C'est dans cet enchevêtrement entre texture et mémoire et en particulier entre artisanat, pratiques culturelles et artistiques et un projet social, voire politique, que les prisenti ont assumé et rêvent aujourd'hui un rôle excentrique et non pas moins important dans le patrimoine socio-culturel de la Sicile occidentale, ainsi qu'à l'égard des relations entre texte et image.

L'histoire des prisenti est en effet une histoire d'enfouissement de vestiges passés et, pour ainsi dire, d'exhumation d'une nouvelle trace pour une mémoire à venir. La tradition de fabrication des prisenti, des longs draps de tissu remonte au XVIe siècle, lorsque des paysans des villages de Gibellina et de Santa Ninfa trouvèrent un crucifix sur le chemin de retour après une foire au bétail. Ils posèrent le crucifix sur un chariot et s'arrêtèrent à l'entrée de Gibellina ; à cet endroit, les habitant du village décidèrent de bâtir une église et de célébrer une fête tous les trois ans. Ainsi, le crucifix fut installé dans l'église baptisée « du Seigneur » (en dialecte : de lu Signuri) et la célébration consista en une Procession d'un long drap en velours ou en soie qui était offert au crucifix en signe de remerciement [22]. Ensuite, vers le XVIIIe siècle, suite au succès de cette fête auprès de la population, on institua un Palio ; c'est à cette occasion que le drap processionnel prend le nom de Prisente [23], originairement réalisé avec des fils de soie brodés à la main formant des petites fleurs colorées en signe d'abondance. Jusqu'au XIXe siècle, le prisenti fut réalisé aussi bien en soie qu'en velours et les célébrations continuèrent de manière irrégulière jusqu'à 1966. En janvier 1968, un violent tremblement de terre frappe la Vallée du Belice et détruit plusieurs villages, dont Gibellina. A cette époque, le Gouvernement avait mis en place des moyens pour que les habitants quittent le village rasé au sol vers l'étranger [24] ; cependant, et contre tout espoir, la population, soutenue par un premier groupe d'artistes et d'intellectuels tels que Leonardo Sciascia, Carlo Levi ou Renato Guttuso, ainsi que par Ludovico Corrao, maire de la ville, l'un des protagonistes illuminés de la reconstruction, décide de bâtir le nouvelle Gibellina à proximité du vieux centre désormais inhabitable et non apte à une reconstruction en sécurité. A la place des ruines, l'artiste Alberto Burri, construit l'une des premières œuvres de land art, le célèbre « Cretto », devenu par la suite l'emblème de Gibellina et de la Fondation Orestiadi. Ainsi, sous l'égide de Corrao, le processus de reconstruction s'avère un véritable processus de fondation sociale et culturelle de la ville : sont appelés plusieurs autres artistes (plasticiens, sculpteurs, etc.) qui travaillent côté à côté avec les maçons et la population toute entière. C'est dans ce cadre qu'Alighiero Boetti est appelé aux années 1980 pour collaborer avec une coopérative de brodeuses à la réalisation d'un nouveau prisenti (**figs. 1 à 4**), auquel font suite, entre 1985 et les années 1990, les autres prisenti exposés à la Biennale de Venise en 1993. A partir de cet élan, ainsi que du procédé artistique propre de Boetti, les prisenti changent de dimension, de fonction, de statut, de signe. Tout d'abord, les nouveaux prisenti sont beaucoup plus longs que les anciens (10 à 11 mètres contre 3) ; en outre, la manière de concevoir les possibilités expressives et l'espace tramé changent considérablement. La plupart des prisenti [25] présentés à la Biennale – mais qui, auparavant, avaient défilé eux-mêmes en Procession à l'instar des anciens – mélangent en effet plusieurs matières outre le velours et la soie, ainsi que des éléments figuratifs « décoratifs » avec des inscriptions textuelles, allant de la calligraphie arabe des prisenti de Nja Mahdaoui (**figs. 5 à 7**) et de Sami Burhan (**fig. 8**) au tissage d'une ligne mimant l'écriture, comme dans le cas du Prisente de 2004 de Marco Nereo Rotelli (**fig. 9**) et la carte, comme celui de 1992

Fig. 9. M. Nereo Rotelli, Prisente, 2004

Fig. 10. R. Boero, Prisenti, 1992

Fig. 11. I. Ducrot, Prisente, 1991

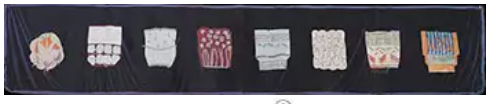

Fig. 13. P. Consagra, Prisente, 1984

Fig. 15. G. Turcato, Prisente, 1989

de Renata Boero (**fig. 10**), en passant par l'hybridation entre tissage et collage du Prisente d'Isabella Ducrot (**figs. 11 et 12**). A ceux-ci s'ajoutent des prisenti plus traditionnels, tels ceux de Pietro Consagra (**figs. 13 et 14**) qui reprend les anciens motifs à épine de blé et l'utilisation du velours, de Giulio Turcato (**fig. 15**).

Le prisenti d'Alighiero Boetti. Alighiero Boetti – ou Alighiero & Boetti, comme il se faisait appeler dès les années 1960 –, artiste issu de l'Arte Povera et ayant ensuite suivi un parcours transversal à l'Art Conceptuel, au Minimalisme et au Pop-art, travaille à cette époque à un projet inédit d'hybridation entre art et artisanat et de « déterritorialisation » par rapport à l'idée même de conception et devenir de l'œuvre d'art, ainsi qu'à celle d'identité ou signature de l'œuvre et de l'artiste. En effet, dès les années 1970, il conçoit, à partir des cartes géographiques du monde, des tapisseries monumentales – les Mappa (Cartes) – qui retissent les frontières entre les pays et comblent les zones de conflit, d'occupation militaire par un maillage constituant tous les drapeaux des pays du monde. Cette opération se déroule en des temps et des espaces différents : d'un côté, un travail de projet bidimensionnel, effectué par Boetti et ses collaborateurs, et, de l'autre, un travail de réalisation indépendant et autonome, réalisé par des groupes de brodeuses afghanes dans des territoires qui seront ensuite occupés par l'Armée russe en 1979. Le travail se veut à la fois collectif et anonyme, enraciné dans les traditions locales et revendiquant en même temps un changement de statut (de l'artisanal à l'artistique), non pas en vertu de l'apposition d'une signature, mais en raison de sa propre pratique. Comme Boetti même l'affirme,

> le travail de la carte brodée constitue pour moi le maximum de la beauté. Pour ce travail je n'ai rien fait, je n'ai rien choisi, dans le sens où le monde est ce qu'il est et ce n'est pas moi qui l'ai dessiné, les drapeaux sont ce qu'ils sont et ce n'est pas moi qui les ai dessinés ; bref, je n'ai absolument rien fait : quand l'idée de base, le concept, naît, tout le reste n'est pas à choisir [26].

De même, il résume clairement le rôle de premier plan des brodeuses, qui ne se limite pas à une tridimensionnalisation des Cartes :

> les tapisseries sont réalisées par des femmes afghanes se rapportant à une tradition ancienne, propre à cette zone-là du pays. La pratique du tissage s'arrêta dans les années 20, mais elle a été reprise grâce à mes contrats. Ces femmes sont extrêmement expertes dans le choix des couleurs. Je me trouve face à une culture qui remonte à plus de 200 ans, et lorsqu'il y a cent versions réalisées de la même phrase, il y a cent femmes qui travaillent dont chacune d'entre elles a son propre goût [27].

En effet, non seulement les Cartes-Tapisseries sont soumises au temps de la fabrication artisanale, mais elles mutent leur propre forme suivant les événements historiques et les changements politiques de l'époque (notamment ceux qui affectent l'Afghanistan), ainsi qu'au gré d'une créativité émergente propre des brodeuses [28]. A cela s'ajoute, en guise d'inscription plutôt que de signature, un cadre toujours brodé qui délimite chaque Carte, composé par une combinatoire de carrés – autre thème de l'œuvre boettienne – dont chacun tisse une lettre ou un chiffre relatant soit la date et le lieu de fabrication, soit des phrases à la forme oraculaire.

>suite

retour<

sommaire

[22] Cet usage, selon de nombreuses études, découle des échanges et de la domination maure en Sicile. Voir à ce sujet O. Sorgi et F. Militello (éds.), Gibellina and the Museum of mediterranean Wefts. History and annotated catalogue, Sicilian Region, CRICD, 2015. Le Musée des trames méditerranées, situé dans la Fondazione Orestiadi de Gibellina nuova (la partie nouvelle du village construite après le tremblement de terre), propose une collection de pièces textiles de différents genres, des prisenti aux habits et costumes de cérémonie provenant de tout le bassin méditerranéen.

[23] Les dénominations s'équivalent. Sont attestées les formes prisente, presente et prisenti pour le singulier et, évidemment, prisenti pour le pluriel.

[24] Pour un approfondissement et des témoignages des jours suivant le tremblement, voir D. Camarrone, I Maestri di Gibellina, Palerme, Sellerio, 2011.

[25] Les photographies des prisenti ont été prises par l'auteur lors de l'exposition « I Prisenti di Gibellina », Palerme, Real albergo dei Poveri, 2 décembre 2016-8 janvier 2017, exception faite pour les figures n° 7 et 8, tirées d'A. Pes et T. Bonifiacio (éds.), Gibellina dalla A alla Z. From A to Z, Catalogo della collezione del Museo d'Arte contemporanea di Gibellina/Catalogue of the Contemporary Art Museum's collection of Gibellina, Gibellina, Museo d'Arte Contemporanea, 2003. Pour une vue complète du catalogue en ligne, consulter le site Made in SUD, ainsi que le catalogue 45. Esposizione internazionale d'art : Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia, Venise, Marsilio, 1993.

[26] A. Boetti dans A. Sauzeau, Catalogue de l'exposition Alighiero & Boetti (1940-1994). Un regard planétaire et une reconnaissance internationale, Paris, Galerie Tornabuoni Art, 19 mars-19 juin 2010, p. 34.

[27] A. Boetti, dans A. Mattirolo (éd.), Alighiero et Boetti. L'ultima opera, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Rome, Sacs, 1996, p. 47 et suiv.

[28] Sans que l'on puisse attarder sur ce sujet, rappelons brièvement que dans certaines cartes, les drapeaux de certains pays ne correspondaient ni au drapeau en vigueur au moment de leur fabrication, ni au drapeau dessiné dans la carte servant de modèle ou que, par exemple, dans certains cas on assiste à des variations chromatiques inattendues (dans une des tapisseries la mer est tissée en rose).

Ce procédé est suivi d'une façon très similaire pour la réalisation du prisenti de 1985 qui sera transporté dans la Procession consacrée à Saint Roch. L'espace global du prisenti – et par-là même sa propre lisibilité – est organisé en fonction du transport, de la pratique festive. Le rouge et le vert dominent le fond de manière spéculaire sur toute la longueur. En contraste, se détachent, au milieu, un cercle englobant une silhouette renversée de la Sicile, avec un bouton placé à l'endroit correspondant à Gibellina ; autour du cercle émergent plusieurs formes différentes composant un bestiaire de la Méditerranée, des dauphins, des chameaux, des gazelles, des singes ; ainsi que des vagues qui encerclent la région. La symétrie du prisenti est complétée aux extrémités par deux carrés formés chacun par une combinatoire de petits carrés (4 carrés de 3m sur 3m) en noir et blanc composant tout simplement le nom « Gibellina » disposé de manières différentes à l'intérieur du même carré. Le prisenti est enfin encadré par une série de carrés colorés se développant sur tous les côtés : en largeur, on ne trouve que des plages chromatiques, tandis qu'en longueur on peut distinguer – à bien regarder – la phrase suivante : « REALIZZATO DALLA COOPERATIVA ARTIGIANALE PROMOZIONE DELLA DONNA SICILIA GIBELLINA » d'une part et, de l'autre part, « ALIGHIERO BOETTI PER SAN ROCCO A GIBELLINA 16 AGOSTO MILLENOVECENTO OTTANTACINQUE » [29].

Comme les images le montrent, le prisenti ne peut être perçu en sa globalité et en tant que tel qu'à condition soit d'un regard surplombant, soit précisément d'un regard en mouvement, bougeant en même temps que lui pendant la Procession. Même lors de l'exposition de Palerme, les prisenti placés à l'horizontale n'étaient appréciables qu'en faisant leur tour, ou bien ils étaient accrochés au mur, c'est-à-dire figés et détachés totalement de leur position originaire. La nécessité de parcourir, d'être-avec le prisenti comme seule condition de visibilité, implique une distension temporelle par rapport à la lecture « graphique » : de près, ce sont les détails qui priment et l'émersion lente et mouvante des lettres. Même si le contraste entre le noir et blanc des carrés et le rouge et le vert du fond permet l'immédiate distinction des plages de deux côtés, la combinatoire interne à chaque carré brouille chromatiquement le repérage de l'ordre de lecture ainsi que la détermination même du toponyme. Ce n'est que de loin, lorsque le prisenti est déposé dans l'église à la fin de la Procession, que les acteurs, redevenus spectateurs, peuvent apprécier la totalité des carrés et du cadre, exception faite pour la partie restante du public qui accompagne en marchant le prisenti à une distance variable de celui-ci. De la même manière, l'identification des deux phrases brodées sur les deux côtés n'est possible qu'en faisant des allers-retours avec le prisenti : l'emploi intensif de contrastes chromatiques vifs ne permet de prime abord que la distinction de formes géométrisantes qui recèlent, puis décèlent, les lettres.

Du reste, il ne pourrait pas en aller autrement : l'insertion et le tissage de formes/figures textuelles est en premier lieu inédite par rapport aux prisenti traditionnels ; en deuxième lieu elle est certes réflexive, voire autoréflexive, dans la mesure où, ce sont les mêmes brodeuses qui tissent ce qu'elles vivent quotidiennement dans le processus de fabrication qui, lui également – rappelons-le – une partie du processus de reconstruction collective de Gibellina. En troisième lieu, les prisenti, bien qu'ayant été exposés à la Biennale de Venise, n'ont pas fait l'objet par la suite d'expositions personnelles de chaque artiste : l'ensemble fait désormais partie de la collection du Musée d'Art Contemporain de Gibellina. En d'autres termes, les éléments textuels – qui sont eux-mêmes des plages du maillage global des prisenti – ne peuvent avoir de facto une fonction ni d'ancrage, ni rhétorique, faute de redondance ;

ils ne peuvent pas non plus avoir une fonction didascalique, en ceci que les carrés « Gibellina » agissent en tant que tels comme voix et sceau dramaturgique et, de la sorte, l'indication temporelle est consubstantielle à l'acte et au vécu. Par conséquent, demandant un effort lui aussi temporel de figuration, ces éléments – tout comme les tissages calligraphiques qui requièrent un travail préalable sur la langue – ne peuvent qu'avoir une valeur mémorielle des pratiques afférentes et du lieu en sa globalité. C'est entre le maillage, entre les couleurs que le tissu se rend lisible comme l'enveloppe historique de la reconstruction de la nouvelle Gibellina.

A cet égard, les inscriptions présentes dans les deux autres prisenti, celui de Boero et de Rotelli prennent une valeur similaire. Dans le premier cas, c'est une topographie de l'habitat qui est dressée, car les plages réservées aux noms des rues ne sont compréhensibles qu'en relation avec les entours chromatiques correspondant très probablement aux différents monuments et œuvres disséminés partout dans la ville nouvelle pendant la reconstruction. Aussi, dans le cas de Rotelli, la ligne d'écriture qui compose la phrase « L'azione dello spirito infranga la durezza dei cuori » [30], émerge du fond coloré qui garde un mouvement allant d'un centre à la périphérie ; les lignes, à la fois angulaires et « molles », renforcées par les flèches parsemées dans les interstices entre les mots, gardent en effet un double statut, se font écriture tout en ne cessant pas d'être ligne, demandant aussi dans ce cas un déplacement continu afin de reconstituer l'intégralité de la phrase et la direction de lecture.

La praxis ou l'alliance tissée entre texte et image

Finalement, comme nous avons cherché à le montrer au fil de ces pages, les prisenti semblent se rapprocher plus de la notion ingoldienne de chose que de celles d'objet, voire d'œuvre, et ce compte tenu du statut artistique qu'ils ont assumé dans le temps. En effet, la dépendance de la ligne des tapisseries et des broderies laissent penser autrement les relations entre matière et forme et, par conséquent, la nature même d'un artefact. A ce sujet, l'anthropologue Tim Ingold a souligné à plusieurs reprises l'importance de remplacer le traditionnel modèle hylémorphique, à la base du renouveau du thème de la matérialité en anthropologie et en histoire de l'art, avec un modèle écologique capable de rendre compte des processus de formation et de travail conjoint entre différentes matières dans et avec un même environnement. C'est à partir de cette position épistémologique que la ligne génère non pas des objets mais des choses. Pour le dire brièvement, le maillage (meshwork), c'est-à-dire l'entrecroisement des lignes qui suivent les mouvements des matières et des agents, permet d'identifier la composition d'ensembles qui ne sont pas figés à jamais, mais qui, en revanche, sont susceptibles de se modifier au gré des habitudes et des usages, des changements environnementaux, des interactions avec d'autres choses et d'autres corps. Ainsi conçu, le maillage s'oppose au réseau, ce dernier prévoyant des points de passage déterminés en premiers et n'exploitant la ligne qu'en tant que ligne de connexion. Inversement, les lignes dont parle Ingold, c'est-à-dire des lignes qui ne séparent par l'action de l'acte, le geste de la chose, le projet du résultat,

> ne sont pas des connexions. Elles ne vont pas de A à B, ou vice-versa. Elles passent entre des points sans rien relier (…) La chose, elle, n'est pas constituée d'un seul fil, mais d'un assemblage de fils de vie. Mais si tout est constitué d'un assemblage de lignes, qu'advient-il alors du concept d'"environnement" ? Que signifie l'environnement dans l'ESO [environnement sans objets] ? Stricto sensu, un environnement est ce qui entoure une chose ; mais on ne peut rien entourer sans former une barrière, convertissant ainsi les fils sur lesquels la vie se déroule en frontières qui l'enferment (…) Une meilleure approche consisterait peut-être à s'imaginer (…) face à une rive envahie de plantes et de buissons. Les faisceaux fibreux des plantes et des buissons s'entremêlent, formant un dense tapis végétal. Ce que l'on a pris l'habitude d'appeler "l'environnement" réapparaît sur cette rive comme un immense entremêlement de lignes. Un entremêlement qui n'est pas formé pas des points reliés entre eux, mais par des lignes entrecroisées. Il ne s'agit pas d'un réseau, mais d'un maillage [31].

[29] « Réalisé par la coopérative artisanale promotion de la femme Sicile Gibellina » et « Alighiero Boetti pour la Saint Roch à Gibellina le 16 août mille neuf cent quatre-vingt-cinq » (nous traduisons).

[30] « Que l'action de l'esprit brise la dureté des cœurs », la phrase est du Pape Jean XXIII.

[31] T. Ingold, « La vie dans un monde sans objets », Perspective. Actualité en histoire de l'art, n° 1, 2016, p. 18.

Cependant, on ne peut comprendre un modèle du maillage et une théorie de la ligne et de la chose qu'à l'intérieur d'un paradigme praxéologique qui puisse rendre compte de l'entremêlement pratique des dimensions sociale, esthétique et culturelle, ainsi que de l'imbrication réciproque de différentes pratiques. En sémiotique, cela est soutenu par le rôle-pivot assumé par les pratiques sémiotiques, telles que les conçoit le sémioticien Jacques Fontanille à l'intérieur d'un modèle visant à analyser les articulations entre plusieurs niveaux expressifs du faire sens. Dans sa perspective, il y a bien des propriétés isolables par exemple de la textualité et du visuel ; cependant le texte et l'image sont compris dans un même niveau activant certaines propriétés qui seront ensuite exprimées par et au niveau des pratiques. En d'autres termes, l'idée de fond est que, par l'usage et à l'intérieur d'une même forme de vie, la production de sens d'un « objet » dépasse le support spécifique et ses propriétés matérielles car il est toujours inséré et fait toujours référence à un cadre pratique plus vaste, de nature sociale, culturelle ou rituelle. C'est pourquoi les pratiques peuvent activer des propriétés – à la fois matérielles et formelles – initialement non pertinentes à un autre niveau. Plus particulièrement, les pratiques

> se caractérisent principalement par leur caractère de processus ouvert circonscrit dans une scène : il s'agit donc d'un domaine d'expression saisi dans le mouvement même de sa transformation, mais qui prend forme en tant que scène (…) du côté du contenu, les pratiques se caractérisent par l'existence d'un noyau prédicatif, une « scène » étant alors organisée autour d'un « acte » (…) Seul le niveau des pratiques comprend dans sa définition ce principe d'ouverture, (…) ce principe de l' « en acte », qui lui permet d'exploiter les schématisations vivantes et les modèles émergents identifiés sur les autres plans d'immanence [32].

Dès lors, dans le cas des prisenti, l'émergence conjointe du texte et de l'image par la ligne tissée ne peut se comprendre qu'à la croisée de plusieurs pratiques, dont, au moins, une pratique artisanale, artistique, rituelle, mémorielle, spatiale, géographique et environnementale, et une pratique socio-politique. Chacune d'elles reconfigurant de manière autonome les matériaux disponibles pour signifier, les prisenti y réalisent la convergence de valeurs partagées en se posant comme une sorte de précipité à la fois des signes à inscrire pour une mémoire à venir, des mouvements expressifs qui scandent le processus de reconstruction, et de la perception que la communauté a d'elle-même et de sa propre culture. C'est également pour cette raison que texte et image sont à considérer comme un seul agent intermédiaire entre les corps, les choses et l'environnement (la ville de Gibellina, mais aussi les institutions notamment muséales qui se sont développées à partir de la transformation des pratiques en patrimoine).

Finalement, l'ensemble de ces opérations différentes, et tout particulièrement celle de liage entre techniques de fabrication, matériaux, projet figuratif et marquage de l'histoire, peut être reconduit à l'idée, développée par le philosophe allemand Georg W. Bertram, de praxis esthétique et artistique comme contrechant dépendant de la praxis humaine globalement entendue. Mentionnons, pour conclure, le projet de Bertram, qui vise à une redéfinition de l'art à même de sortir définitivement des paradigmes prônant son autonomie, tout en gardant ses spécificités. En d'autres termes, un des enjeux est de refonder une ontologie relationnelle et interprétative de l'art, dont la définition ne s'appuierait plus sur des critères le détachant aussi bien de

ce par quoi il se manifeste – des pratiques (un ensemble de techniques, des gestes, un projet, tout comme les œuvres mêmes) – que de sa propre action dans la vie – l'expérience esthétique. Dès lors, l'issue consiste pour le philosophe en le fait de repenser l'art – et les pratiques qui lui sont afférentes – dans ses relations avec la praxis humaine ; c'est vis-à-vis de cette dernière que l'on peut s'interroger sur les caractéristiques qui le distinguent d'autres pratiques du vivre. Dans ce cadre, les pratiques artistiques et esthétiques – aussi bien du côté de leur production que de celui de la réception – proposent aux agents un excès de réflexivité et une variété dans les agencements matériels et formels, c'est-à-dire une altération, une mise en variation des habitudes perceptives et du cadre interprétatif global de l'expérience esthétique. De ce fait, elles procurent aux agents un élargissement et une indétermination de leurs horizons de possibilité et d'action. Plus précisément,

> les usagers doivent devenir actifs pour qu'ils puissent se faire guider, si bien que les pratiques esthétiques ont toujours deux faces : d'un côté, elles reflètent le fait qu'il découle de l'œuvre d'art une dynamique que les usagers suivent ; de l'autre côté, les activités des usagers ne sont pas moins toujours nouvelles, ces derniers ayant à faire avec des approches et des engagements chaque fois différents [33].

Une double dynamique se met dès lors en place, reconfigurant à la fois le vécu des sujets, l'histoire des valorisations des œuvres et, plus globalement, l'action concrète des uns et des autres, si bien que d'autres pratiques sont affectées par la praxis artistique et esthétique par l'articulation entre différentes activités interprétatives. Finalement,

> les expériences dynamiques des objets constitués de manière autoréférentielle déploient leur caractère imaginatif en se référant à d'autres pratiques du monde. Dans l'expérience des œuvres d'art, il y a formation nouvelles de pratiques, ce qui implique l'indétermination du futur et conduit à une renégociation avec d'autres pratiques [34].

En conclusion, dans les prisenti l'alliance entre texte et image est non seulement garantie par cette imbrication de pratiques sous l'égide d'une artisticité diffuse, mais elle est également nourrie et perpétuée par cet effort imaginatif qui oblige à réactualiser continuellement la mémoire dans et par les lignes de tissage. Au moins jusqu'à 2016, les prisenti continuent d'être employés pour la Procession de la Saint Roch.

>sommaire

retour<

[32] J. Fontanille, Pratiques sémiotiques, Paris, PUF, 2008, pp. 26 et 118.

[33] G. W. Bertram, Kunst als menschilche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2014, ed. it. dirigée par F. Vercellone, trad. A. Bertinetto, L'Arte come prassi umana. Un'estetica, Milan, Raffello Cortina, 2017, p. 94 de l'édition italienne. La présente traduction française est tirée de l'édition italienne, l'ouvrage étant inédit dans d'autres langues outre la version originelle et la traduction italienne.

[34] Ibid., p. 112. Précisions que lorsque Bertram parle d'autoréférentialité des œuvres, il n'entend pas revenir sur des positions autonomistes de l'art ; pour le dire brièvement, par autoréférentialité, on entend ici les agencements et la négociation spécifique de ce qui, à l'intérieur d'une œuvre, devient déterminant, soit une configuration du perceptible singulière que chaque œuvre exhibe.