

L'ART MODERNE PREND-IL SOUVENT COMME THÈME LE MODÈLE DE LA RÉGULATION DES COUPLES AGO-ANTAGONISTES, ALORS QUE L'ART CLASSIQUE L'UTILISE TOUT AUSSI BIEN MAIS EN LE « DISSIMULANT » SOUS LE FIGURATIF ?

DOES MODERN ART OFTEN TAKE AS SUBJECT MATTER THE MODEL FOR THE REGULATION OF AGONISTIC ANTAGONISTIC COUPLES ? WHEREAS CLASSICAL ART WAS USING IT AS WELL, BUT BY "HIDING" IT UNDER ITS FIGURATIVE ASPECT

Elie Bernard-Weil

Fondation Adolphe de Rothschild, 25-29 rue Manin, 75019, Paris, Professeur au Collège Hospitalier Pitié-Salpêtrière

Résumé – *La science des systèmes ago-antagonistes qui étudie les conflits et les accords qui se combinent dans une nouvelle catégorie de systèmes peut aussi trouver un champ d'applications dans le domaine de l'art. Elle ne donne pas la clef pour juger de la réussite esthétique de telle ou telle œuvre d'art, mais elle permet de poser de nouveaux types de question, liés par exemple à l'organisation de l'espace pictural, mais aussi à propos des lieux originels de la création artistique. Le « modèle » ou les « réseaux » ago-antagonistes répondent à la première exigence d'une meilleure perception de la dynamique présente dans ces œuvres, tandis que le non-modèle du modèle ago-antagoniste, lui, s'intéresse à l'origine de cette dynamique – deux problèmes qui, certes, se sont déjà posés aux artistes et aux critiques mais à la solution desquels la perspective ago-antagoniste pourrait ouvrir de nouvelles voies. Par exemple, elle a permis de repérer que l'art moderne pouvait prendre comme thème le rôle joué par l'ago-antagonisme dans la production de l'œuvre – non pas sous l'angle du constructivisme ou d'une émergence de l'œuvre d'art, mais à partir de l'essence même de l'œuvre d'art que nous pouvons définir par sa viabilité.*

Summary - *The science of agonistic antagonistic systems that studies conflicts and agreements combined in a new category of systems may find a field of applying in art domain. It does not give the key for aesthetical issues, but it allows to state new types of question, related to the organization of pictorial space for instance, but also concerning original ground of artistic creating. The agonistic antagonistic «model» or the corresponding «networks» meet these first requirements for a better perception of dynamics acting in work of arts, while the «non-model» of these models gives account for the origin of this dynamics – two problems that, surely, have been already encountered by artists and critics, but that could profited by the agonistic antagonistic prospect. For instance, it has allowed to recognize that modern art sometimes takes as a topic the role played by ago antagonism itself in carrying works of art – not as far as constructivism or emergence were concerned, but from the proper essence of the art which we may define as something near the concept of viability or life production..*

I - En ce qui concerne l'art classique, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la critique esthétique a recours à une méthodologie qui rappelle de fort près celle dont nous usons dans nos recherches scientifique et épistémologique (c'est encore plus évident dans la critique musicale). Aussi, dans le cas de la peinture dite classique sur ce thème, l'introduction de la science des systèmes ago-antagonistes (SSAA) ne permettait bien souvent que donner un autre nom aux commentaires critiques des spécialistes : **l'opposition des valeurs, des couleurs, la tension dans les formes, les groupes et dans leurs dynamiques, les « contradictions » thématiques** forment bien le fond de ces recherches.

Relire les grands écrits sur l'art à partir de la perspective ago-antagoniste ne m'a donc pas paru une tâche urgente. Je pense tout de même à ce que m'ont apporté les commentaires de Paul Claudel sur la peinture hollandaise ¹(l'imminence d'une catastrophe quand le chat va tirer sur la nappe dans *Ler Bénédicité*, de Nicolas Maës) ou, dans un autre registre, la démonstration faite par Georges Didi-Huberman², de la possibilité d'une **figuration de l'infigurabile** (le mystère) chez Fra Angelico et d'autres peintres du Quattrocento – à base de paradoxes, de *double-bind* (ce terme est employé par l'auteur même) et d'oxymorons (« les similitudes dissemblables »). Son insistance sur les marbres colorés, sur leur absence de forme au profit d'une accumulation de taches exécutées d'une manière fulgurante et dynamique, m'a permis de mieux apprécier par la suite les **figures** (la Vierge, les anges, les saints) qui contrastent avec le « **lieu** » où elles évoluent. Dans mon intervention au cours d'une réunion du le groupe *Stratégies paradoxales en biomédecine et sciences humaines*, j'insistais aussi sur des oeuvres où l'on reconnaissait les tensions exercées par les deux pôles du couple **nature-culture** [dans les paysages habités de Hubert-Robert, ou chez Carpaccio dans son tableau du musée Jacquemart-André représentant l'ambassade d'Hippolyte, reine des Amazones (plutôt du côté de la nature dans ce tableau) auprès de Thésée, duc d'Athènes (plutôt ici du côté de la culture), , et enfin dans un curieux tableau de Giorgione à la National Gallery, où l'on assiste au repos des voyageurs à la tombée du jour dans un paysage qui paraît autrement déserté, sinon par les arbres et les rochers, mais, en y regardant de plus près, on découvre au deuxième ou troisième plan un saint Georges minuscule en train de se battre avec le dragon].

Je proposais aussi une petite collection de tableaux ou gravures mettant en évidence un couple formé par l'**intérieur** et l'**extérieur**, auprès d'une fenêtre bien souvent (le *Jan Six* adossé à une fenêtre de Rembrandt, ou *l'Intérieur et mère et enfant ou le devoir maternel* de Pieter de Hooch, au Rijksmuseum, et bien entendu de nombreuses toiles de Vermeer).

Je mettais aussi à profit les sculptures étrusques, du fait d'une certaine familiarité avec les collections de cippes (urnes funéraires) en Ombrie, où les bas-reliefs frontaux figurent le combat entre deux groupes latéraux, avec ou sans axe médian explicite : Ulysse et les Sirènes, Étéocle et Polynice, ou Actéon au centre de la cippe, attaqué de chaque côté par deux loups furieux envoyés par Artémis... avec une telle tension dynamique que l'on se risque à penser que tel était le critère de l'excellence de l'oeuvre.

Singulières étaient aussi les nombreuses représentations du sacrifice d'Isaac que j'avais pu me procurer et qui mettaient également en scène un **ago-antagonisme musculaire** – qui ne se trouve pas dans la Bible (il n'est pas dit que l'Ange retient le bras d'Abraham, il lui suffit de déclarer: « Abraham, Abraham », puis : « N'étends pas la main sur ce jeune homme »). Le blocage du geste d'un homme qui met toutes ses forces pour obéir à l'Éternel, par le bras d'un Être envoyé aussi par l'Éternel et donc doué d'une force incommensurable, va très loin dans l'expression visuelle d'une tension ago-antagoniste..

De l'art médiéval, fort riche en oeuvres susceptibles d'une interprétation ago-antagoniste (qui a peut-être déjà été faite sous un autre qualificatif), j'ai présenté longuement ce merveilleux chapiteau de Saulieu où, le photographe ayant intelligemment choisi l'angle de prise de vue, on voit une tête d'âne médiane et pensive, qui à la fois sépare et unit Balaam d'un côté et, de l'autre côté, l'ange qui s'oppose à ce qu'il poursuive sa route sur cet animal.

Je terminais cette première présentation en retournant vers des propos plus abstraits, et dont je ne retiens qu'une citation de Kant quant à l'« analytique du beau », c'est-à-dire ce qu'il entendait par « le jugement de goût ». Kant est d'ailleurs très sollicité de nos jours par les critiques d'art (D. Arasse), comme il l'est, **pour les mêmes raisons**, par certains scientifiques³ :

a) *Est beau ce qui plaît universellement et sans concept.*

¹ BERNARD-WEIL, Elie, (2002), *Stratégies paradoxales en bio-médecine et sciences humaines*, L'Harmattan, Paris

² DIDI-HUBERMAN, Georges, (1995), *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Champs-Flammarion, Paris.

³ Nous ne voulons pas dire que ces scientifiques se réfèrent particulièrement au « jugement de goût ». Mais ils se reportent à des propositions qui reflètent le même mécanisme de la pensée. Elles se révèlent ainsi dans les célèbres antinomies de la raison pure, et dans le couple paradoxal formé par le jugement, finalisé, et l'entendement, causal, qui doit être à la base de toute science de la nature (ce couple se trouve dans le livre où est également exposé le couple paradoxal à la base du « jugement de goût », c'est-à-dire dans la *Critique de la faculté de jugement*) (cf. aussi, PÉTITOT, Jean, (1991), *La Philosophie transcendantale et le problème de l'objectivité*, Osiris, Paris).

b) [*le beau doit l'être*] comme nécessité conçue dans un jugement esthétique, elle ne peut être appelée qu'exemplaire, ce qui indique la nécessité de l'adhésion de tous à un jugement considéré comme exemple d'une règle universelle impossible à énoncer⁴.

Risquons-nous à dire que cette « règle universelle » a quelque chose à voir avec la présence de couples ago-antagonistes, sans que l'on puisse néanmoins envisager de cette manière une quelconque classification des oeuvres d'art selon leur valeur esthétique. Dans *Du « système » à la Torah* (chapitre IV)⁵, nous avons développé une idée suggérée par un livre collectif⁶, sous la direction d'Antoine Greimas : la qualité, ou en tout cas un certain type de description de l'oeuvre, pourrait se relier, d'une part au **nombre** d'isotopies contenues dans le poème (ces isotopies vont du rythme et des allitérations jusqu'aux tropes tels que la métonymie, la métaphore et l'oxymoron), d'autre part à des **propriétés** de ces deux derniers tropes. La métaphore peut être considérée selon l'**équilibre** et la **force** répulsive présents dans le couple formé par le référent et le référé, et l'oxymoron apprécié selon d'autres critères, tels que la présence d'une « division constituante » interdisant le *collapse*, le contact neutralisant entre les deux pôles sémantiquement contraires – tout en n'empêchant pas d'opérer la magie de cette rare figure de style. Il serait permis de transposer ces conclusions aux arts visuels, en se rendant du moins compte de la **subjectivité** à l'oeuvre dans l'application de cette **règle**.

Notons en outre que le propos d'Arasse, qui peut sembler à certains trop philosophique pour concerner vraiment le thème de notre communication, a aussi donné lieu chez cet auteur à des considérations très « concrètes » au sujet d'un tableau de Velasquez, *Les Ménines*, dont nous avons pris récemment connaissance⁷. Ce tableau avait déjà donné lieu à un retentissant commentaire de Michel Foucault qui concluait que le dispositif mis en scène par Velasquez correspondait à « une représentation de la représentation classique ». Nous ne commenterons pas cette conclusion – un lecteur déjà familier avec les thèses ago-antagonistes aura subodoré ce que nous pourrions en dire – pour exposer les vues d'Arasse, qui va plus loin que Foucault, quoique dans la même direction au départ. Ce tableau devient alors interprétable (anachroniquement ! et l'auteur s'en justifie) avec les catégories kantienne, et même en allant « au-delà » de ces catégories avec le concept de « noumène ». En effet, la mystérieuse image du couple royal dans le miroir au fond du tableau (« exploitée » aussi par Foucault), correspondrait à la « chose en soi, insaisissable dans le visible », c'est-à-dire au noumène, tandis que la famille royale représentée dans le tableau sans passage par ce miroir serait assimilable au « phénomène ». Ici, le noumène correspond donc, selon Arasse, à la théorie du « mystère de la personne royale » qui, tel un nimbe évoquerait une déclaration de saint Paul : « Nous voyons Dieu dans un miroir, en énigme » (p. 207). Le thème ancien du double corps royal, mortel et immortel, est alors évoqué. Le choix d'un miroir n'est pas neutre : au lieu d'un simple tableau (dans le tableau) du couple royal, Velasquez « donne à cette présence un statut spécifique, un mystérieux prestige, en un mot, cette *aura* vivante quasi-divine (l'« apparition unique d'un lointain » selon Benjamin) qui explique que tu aies pu penser à saint Paul » (p. 210). Ce tableau évoque aussi pour lui la phrase de Vinci sur la peinture comme *cosa mentale*, particulièrement en raison du fait que le tableau, celui que peint Velasquez dans ce tableau, et dont nous ne voyons que le revers, contient en puissance un sujet que nous ignorons, si bien que **le peintre partage avec le couple royal le statut d'objet transcendantal kantien**, c'est-à-dire siégeant dans un noumène pourtant inconnaissable. Ainsi apparaît une « théologie de la peinture » (selon un jugement de Luca Giordano rapporté par Palamine) (p. 181) : la figure du roi et de la reine, « tout en étant à l'origine de la représentation, n'y est pas donnée visiblement – sinon sous la forme du reflet d'une présence aussi insaisissable qu'originelle ». Or, cette dernière phrase évoque pour nous, de même que le point de départ nouménal de la réflexion d'Arasse, un concept que nous avons développé par ailleurs, celui de **non-modèle, sans lequel toute réflexion sur les modèles**

⁴ KANT, Emmanuel, (1942, réédition), *Critique du jugement* (trad. Gibelin), Vrin, Paris.

⁵ BERNARD-WEIL, Elie, (1995), *Du « système » à la Torah*, chap. IV, L'Harmattan, Paris.

⁶ *Essais de sémiotique poétique*, (1972), sous la direction de GREIMAS, Antoine), Larousse, Paris.

⁷ ARASSE, Daniel, (2000), *On n'y voit rien. Descriptions*, p. 173-216, Folio essais, Gallimard, Paris.

n'est que billevesée (mais devient valable dès que l' « adjonction » du non-modèle est assurée). Le concept de non-modèle a du reste pratiquement disparu des cerveaux occidentaux, sauf dans un phylum fort réduit quantitativement mais non qualitativement, allant de Spinoza à Heidegger et à quelques bons esprits de notre temps, c'est pourquoi nous conseillons de se reporter à notre communication « Théories et pratiques du développement durable... », dans le même CD-rom, où nous « décrivons » le non-modèle dans ses deux dernières pages.

II – Il convient maintenant d'aller repérer quelques exemples en faveur de notre thèse concernant certains aspects de l'art moderne (cf. Réf. ¹, chap. III).

1°) Commençons avec Marcel Duchamp, d'autant que c'est avec lui que débute tout un pan de l'art moderne : **l'art conceptuel**. Il est évident, pour nous, que le succès durable et la popularité des *ready made* tient à ce qu'ils révèlent, tout en le dissimulant, un des secrets, peut-être le plus élémentaire, de la **viabilité** des oeuvres et des systèmes : ce secret est **l'oscillation entre la présence et l'absence**, dont on sait quel rôle il joue dans la psychanalyse, même sans attendre Lacan (le jeu du *fort-da* avait été repéré par Freud). Cet objet (un porte-bouteilles par exemple), acheté au Bazar de l'Hôtel de Ville, est-il un objet marchand sans grande valeur artistique ou est-il un objet d'art du seul fait qu'il est présenté comme tel, et signé, dans une exposition ? Toutefois, l'ago-antagonisme se « marie » avec des oeuvres plus traditionnelles, si l'on peut utiliser ce dernier terme pour définir le « grand verre » intitulé *La Mariée mise à nu par les célibataires, même*.

Composé par Marcel Duchamp dans les années 20, il a donné lieu à d'innombrables commentaires qui témoignent bien de l'importance que revêt cette oeuvre maîtresse pour l'une des orientations décisives de l'art moderne. Nous en retiendrons ceux qui ont trait au binôme sexuel masculin-féminin, et particulièrement ce qu'en ont écrit le philosophe Jean-François Lyotard⁸ et le poète Jean Suquet⁹. Au-delà de ce binôme, c'est finalement la structure basique de cette oeuvre qui nous retiendra : l'opposition entre les deux panneaux qui ne compromet pas, bien au contraire, son unité. La mariée, vous l'avez vu tout de suite, est représentée dans le panneau supérieur, elle est encore appelée « pendue-femelle » par Duchamp, et l'on voit distinctement le voile de la mariée, encore appelé « voie lactée » et renfermant trois « pistons de courant d'air » dont on apprendra tout à l'heure le rôle. Vous remarquerez que le dessin est à tendance bi-dimensionnelle, sans profondeur, et que les formes en sont floues, imprécises, faisant éclater la mariée en organes dispersés plus qu'elles n'en dessinent le contour. Au plan psychologique ou mieux existentiel, « destinal », cette mariée est en attente d'un époux, d'un célibataire donc, et c'est son désir qui est présent, outre sa personne - un désir expansif, mais aussi contenu, protégé et finalement barré par la triple limite entre les deux panneaux.

Si le panneau supérieur est donc suave, délicatement naïf, touchant, gonflé d'espoir et un tant soit peu idyllique avec sa timide virginité, le panneau inférieur inspire une toute autre impression : un amusement qui confine au grotesque. Si, comme le dit Bergson, le comique est de la mécanique plaquée sur du vivant, cette définition s'applique bien à notre oeuvre. En bas, les neuf célibataires, à gauche, sont suspendus comme des vêtements dans un vestiaire. De leurs têtes sortent par des « tubes capillaires » des émanations, comparables à du gaz d'éclairage selon l'auteur, qui vont traverser cette série de cônes appelés encore « tamis » et qui finissent par éclabousser le coin inférieur droit avant de remonter vers le panneau de la mariée où elles ne peuvent pénétrer que par neuf trous percés au vilebrequin dans le verre. Si le gaz arrive à ce niveau, il pourra enfin s'enflammer dans les pistons de la « voie lactée », comme dans un moteur à explosion allumé par le désir de la mariée. Par ailleurs, une roue à aubes mise en route par une chute d'eau invisible entraîne la rotation de la célèbre broyeuse de chocolat, sur ses pieds Louis XV nickelés. Mais un mécanisme complexe, non représenté quoique dessiné par le peintre dans des esquisses du tableau, entraîne aussi le déplacement d'un chariot glisseur, de gauche à droite et de droite à gauche. D'où il s'ensuit l'ouverture et le fermeture de longs ciseaux dont le rôle est conjectural, sinon qu'ils ont rapport, trente ans avant Lacan, avec les notions de coupure, de section ou de manque.

Dans un premier temps, on se satisfait de cette vision du sexe fort, plus concrète que la précédente vision de la mariée, et aussi technologique, mécanique, tri-dimensionnelle... et puis ces séquences

⁸ LYOTARD, Jean-François, (1977), *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris.

⁹ SUQUET, Jean, (1991), *Le Grand Verre rêvé*, Aubier, Paris..

d'événements un peu extravagantes nous divertissent par leur ingéniosité. Mais les observateurs de la scène, nous-mêmes, et aussi sans doute les figures appelées « témoins oculistes », là, à droite, vont être rapidement sensibles à la prétention, à l'exhibition sinon à la provocation, au goût de la complication pour un résultat paraissant dérisoire, quelques grammes de poudre de chocolat, qui caractérisent ici les représentants du sexe masculin. Cette application bornée et, à certains égards, ridicule connote leur activité, qui correspond aussi, vous l'avez sûrement remarqué, à la cinétique de l'acte sexuel, telle qu'elle peut apparaître dans ce tableau. Plus l'on regarde ces panneaux transparents qui nous interpellent comme une apparition venue d'un autre monde, et plus on prend conscience de la nature, de l'essence ou de la fatalité de la dualité en tant que telle, une dualité à la limite de l'incommunicabilité et qui pourtant laisse à penser que de cette dualité pourra surgir l'acte créateur. Dans le cas présent, la copulation à venir de la mariée et de l'un des heureux élus parmi les célibataires, aura au moins engendré le chef-d'oeuvre de Marcel Duchamp. Et par là même nous pourrions utiliser le « grand verre » pour illustrer d'autres couples d'opposition : l'imaginaire en haut aussi étendu que la voie lactée et le symbolique en bas avec ses ciseaux castrateurs, ou encore la science des systèmes en haut, la science réductionniste en bas, qui doivent oeuvrer ensemble pour le meilleur, sinon c'est le pire !

2°) Le tableau *Gelb rot blau* (*Jaune, rouge, bleu*) de Kandinsky (1925) a donné naissance à une cassette vidéo de Alain Jaubert, dont nous retiendrons certains commentaires associés aux nôtres. Cette oeuvre mérite d'être interprétée à la lumière de la *Théorie des couleurs*¹⁰ de Goethe, qui a donné lieu à de nombreuses considérations théoriques et à des « applications » au cours du XIX^e siècle et du premier quart du XX^e. Il existerait un couple fondamental **bleu - jaune** (qui n'est pas un couple de couleurs dites complémentaires) à l'égard desquelles le **rouge** aurait un rôle particulier, un peu comme une origine vers laquelle ces couleurs auraient tendance à retourner (Goethe parle du rouge comme d'une « intensification ascendante du bleu et du jaune »), et qui contribuerait aussi à la diversité des couleurs du spectre : rouge + bleu = violet (complémentaire du jaune), rouge + jaune = orange (complémentaire du bleu), bleu + jaune = vert (complémentaire du rouge). On peut représenter ces théories sous la forme du **schéma ago-antagoniste** qui permet une perception rapide de ce qu'est un modèle ago-antagoniste, avec les deux forces sur un niveau horizontal (le jaune et le bleu), le régulateur des actions de ces forces en haut (le rouge), le récepteur de l'action de ces forces, en bas (le vert)..

Bien entendu, dans l'oeuvre picturale, « les couleurs deviennent des personnages mythiques qui se fuient, se combattent, se retrouvent et s'accouplent, engendrant de nouvelles couleurs et de nouvelles formes », de la même manière que les réseaux ago-antagonistes atteignent un niveau de complexité que l'on ne trouve pas dans le modèle élémentaire ago-antagoniste.

Relevons quelques suggestions quant à la nature de ce **combat entre le jaune et le bleu, « arbitré » par le rouge**. On a pu y voir (certaines de ces interprétations étant exposées dans la cassette en question) :

- Une représentation de la lutte entre saint Georges et le dragon (on remarquera la lance pénétrant dans le corps du dragon),
- Personnellement, nous y retrouvons des schémas dynamiques observés dans *Bacchus et Ariane* (l'élan du dieu vers l'objet désiré) du Titien, dans *la Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*, de Proud'hon, dans *La Fuite en Egypte*, de Poussin...
- « Ces combats furieux, cascades de formes querelleuses, catastrophes énigmatiques » correspondraient, à la fois par leur parenté plastique avec les icônes russes et par leur abstraction, à un retour au courant iconoclaste, prophétique et mystique,
- Ce n'est sans doute pas un hasard si la description que l'on vient de citer s'applique également à ce que nous percevons des couples ago-antagonistes quand nous les voyons à l'oeuvre dans le corps humain, dans les systèmes sociaux, économiques, dans les rapports d'altérité en général.

3°) Salvador Dali, durant les années 30 a donné comme thème à une série de tableaux celui des « figures invisibles ». L'un d'entre eux, intitulé *Marché d'esclaves avec apparition du buste de Voltaire*, va donner lieu à quelques commentaires. L'apparition du buste de Voltaire n'est qu'intermittente, laissant à découvert la scène du marché, puis (ré)apparaissant. On pourrait considérer ce double tableau comme un objet *a* lacanien, l'objet du désir flottant entre la présence et l'absence, et qui serait le retour, le rappel, la simulation magique du contact **perdu et retrouvé**, dans les premiers

¹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang, (1990), *Traité des couleurs*, (trad. H. Bideau), Triades, Paris.

mois de notre vie, avec la chaude présence maternelle, avec la nature entière qui la baigne. Mais nous l'avons aussi considéré comme une oscillation visuelle dans ce cas, qui pourrait se poursuivre à l'infini, et similaire à celle qui est conceptuellement produite par certains paradoxes, notamment celui d'Épiménide le Crétois¹¹. De telles oscillations représenteraient et réaliseraient tout à la fois ce que j'estimerai comme étant **la forme la plus primitive du rythme** (et non pas une contradiction qui offense la raison).

4°) Voici maintenant une des « Demeures » d'Étienne-Martin, construites à partir des années 60 (ici *Le Mur-miroir*, 1979). Deux masses latérales, non exactement symétriques et, au milieu une structure et/ou un matériau différent, qui joue le rôle du « régulateur » dans le modèle ago-antagoniste : équilibrant tout en permettant une intensification de la tension entre les deux masses latérales. Il s'agit de l'aboutissement d'une tradition sculpturale et picturale obéissant à ce principe très général. Mais ici, **seul le principe est représenté**, animant directement la matière brute.

5°) Un tableau de Fontana [*Concetto spaziale/Attese*, 1959, Réf. 59 T 104] montre la version contemporaine d'un thème déjà illustré à la période classique (cf. *supra*) où l'un des motifs concernait le traitement pictural d'un couple formé par l'**extérieur** et l'**intérieur**. Ici, il n'y a pas besoin d'aller chercher cette dialectique bien loin. Les fentes taillées au rasoir dans la toile en tiennent lieu ! Comme l'écrit Fanette Roche¹², le « procédé... inaugure vraiment un nouveau système : le geste de l'artiste permet désormais la communication de l'espace intérieur et de l'espace extérieur dilatés tour à tour et comprimés ».

6°) Pour terminer, *Brandt sur Haffner*, est une œuvre de Bertrand Lavier qui montre jusqu'où permet d'aller le concept du *ready-made* proposé par Marcel Duchamp. Ce n'est pas **un seul** objet industriel qui est transformé en œuvre d'art – comme le porte-bouteilles que je vous avais montré, déjà objet ago-antagoniste, oscillant entre ce qu'il était et ce qu'il est devenu par la décision de l'artiste – mais **deux objets**, chacun pourvu de ce rythme interne. Il s'y ajoute l'oscillation, le rythme produit par leur **superposition** : le coffre-fort est-il seulement un *ready-made* ou le socle d'une sculpture, le réfrigérateur est-il seulement un *ready-made* ou une sculpture posée sur un socle ?

D'où la provocation d'une « beauté d'évidence » (Thierry de Duve) ou d'une « inquiétante étrangeté » (Freud), dont certains n'arriveront à se libérer que par le rire¹³. En tout cas, le *pneuma* ago-antagoniste est là pour nous avertir que les temps ont changé.

III – Ma réflexion sur Matisse a été en partie initiée par la lecture d'un texte de Pierre Schneider¹⁴.

A) **Un art « décoratif »** - Pour les toiles de 1911 dont il va être fait mention, le programme du peintre était qu'il fallait faire adhérer l'image strictement au plan pictural. Dans ce but, il était important de ne pas privilégier le sujet (les figures) par rapport au fond du tableau dont « seule compte la composition, le patron général »,¹⁵ et de considérer cet « espace » comme « n'autorisant d'autre langue que celle de la décoration » (une décoration au sens fort, celle qui définit pour lui l'art islamique ou les icônes byzantines abolissant l'espace en inversant la perspective).

Réussite ? Une série de tableaux, commencée à Séville, constitue le manifeste de cette double tendance décorative. Ces tableaux sont conçus selon l'esthétique du **tapis**, privilégiant une dimension horizontale, que le tapis soit posé sur le sol ou qu'il soit suspendu (frontalité). Dans *Intérieur aux aubergines*, Matisse peut croire avoir atteint son but, disposer d'un langage intégralement décoratif et apparenté à un art religieux.

¹¹ Ce paradoxe se résume en une proposition dite indécidable dans le langage des logiciens : Epiménide ment, Epiménide dit la vérité, de même que dans ce tableau : le buste de Voltaire est présent, le buste de Voltaire est absent ! De même pour les deux femmes qui prennent sa place quand le regard élimine le buste de Voltaire.

¹² ROCHE, Fanette, (1978), *Matière, espace, temps : Fontana de 1947 à 1949*, in *Arts et idéologies*, travaux XX, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, p. 209 - 221.

¹³ DUVE, Thierry de, (1990), *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Editions de Minuit.

¹⁴ SCHNEIDER, Pierre, (2000), *Métaphore et thérapie : Dubuffet et Matisse*, p. 124-139, in *L'art médecine*, Réunion des Musées Nationaux : diffusion Seuil, Paris.

¹⁵ Nous n'allons pas nous exclamer à chaque ligne, ah, voici encore une couple ago-antagoniste ! Les écrits sur l'art, la peinture, la musique en fourmillent depuis Hegel, et sans doute bien antérieurement. Que l'œuvre d'art puisse être considéré comme un réseau ago-antagoniste équilibré (rappelons que le conflit entre deux éléments peut être plus ou moins prononcé, il s'agit d'équilibrations dynamiques), voilà qui paraît évident, dès leurs premières manifestations !

Les commentaires de Schneider¹⁶ sur ce dernier tableau sont intéressants à commenter à notre tour, et ils sont particulièrement intéressants à commenter à notre tour : vous voyez une sorte de *patchwork* de rectangles, sur un plan à **deux dimensions**, et pourtant cet effet décoratif ne supprime pas totalement le réalisme, car on y retrouve les grandes lignes d'une pièce contenant divers objets, et dont la fenêtre ouvre sur l'extérieur, qui exhibe une profondeur révélant un espace **tri-dimensionnel**. Mais si on essaie d'interpréter le tableau en ce sens, on constate que le peintre a établi une **stratégie** pour que l'on ne puisse en aucune façon s'y complaire – les obstacles étant réalisés par « la multiplication des plans spatiaux jusqu'au vertige par tout un jeu de portes, de miroirs et de fenêtres (les *Ménines* de Velasquez ne sont pas plus complexes) »... : la toile entière s'avoue tapis et par là, se trouve livrée à l'expansion infinie selon le plan de la surface », ou se singularise encore par une « fenêtre ressemblant à s'y méprendre à un tableau ». Notre regard **oscille** donc entre les perceptions bi- et tri-dimensionnelles, un peu, comme dans un tableau plus tardif de Salvador Dali que je vous ai projeté, le regard oscillait entre la perception d'un marché espagnol et l'apparition du buste de Voltaire. Nous retrouvons, exprimé par Matisse lui-même (c'est aussi le titre du chapitre 14 de *Matisse*), l'un des corollaires de la science des systèmes ago-antagonistes : « **faire deux choses en même temps** ». Si nous, scientifiques, sommes conduits à faire « revivre »¹⁷ la science de nos jours, il se peut que cette démarche ait été plus ou moins induite par des tentatives dites artistiques qui ont précédé nos efforts !

Échec¹⁸ partiel du projet matissien : il consiste dans l'impossibilité d'introduire des **figures humaines**, du moins d'une manière cohérente, dans ce type d'art décoratif. Pour Schneider, le tableau *La famille du peintre* le démontre : « Ces figures se refusent à se laisser réduire à l'horizontalité textile et paraissent, de ce fait, vouloir basculer hors du tableau » (p. 132). L'homme est-il « exclu du tissu pictural comme de celui de la Création par la verticalité qui le singularise ? » [*Deus fecit hominum rectum* (Eccl. 7, 31), repris par saint Thomas]¹⁹. Il semble alors que, pour réaliser son rêve, l'art de Matisse, à partir de 1912 devait partir dans une nouvelle direction ou, plus exactement, dans deux directions : l'une, **manifeste**, qui lui a permis de poursuivre son œuvre en représentant des figures humaines dans une optique différente qu'il n'y a pas lieu de traiter ici [disons seulement que ces tableaux paraissaient s'éloigner de l'une des finalités qu'il avait reconnues dans la peinture, celle qui devait traduire le « message paradisiaque » énoncé d'abord dans le tableau intitulé *Le bonheur de vivre* (ou *La joie de vivre*) en 1905] ; l'autre direction, **souterraine**, qui lui a permis de méditer sur le problème posé par l'incompatibilité du système pictural « tapis » et de la figure humaine, et qui, trente ans plus tard, a jailli au grand jour dans une suite de peintures absolument imprévisibles. **Cette imprévisibilité relève, si l'on veut, de l'auto-organisation**, mais alors **la direction prise relèverait, elle, de l'hétéro-organisation** – un couple qui m'a aidé à stopper l'ascension illégitime du concept d'auto-organisation, tant qu'il n'avait pas su reconnaître le couple AA auquel il appartenait de droit.

B) **La solution** - Pour Schneider, la « thérapie » est passée par une **métaphore : le rapprochement végétal - animal - humain**. Le règne végétal servira d'intercesseur, apportant le « maillon manquant qui lui permettra de réintégrer les figures humaines dans la grande chaîne des êtres » (p. 134 in *Art médecine*). Vie végétale et vie végétative des hommes (« entendez contemplative ») permettent de créer une métaphore. Schneider relate les divers signes (symptômes ?) qui permettent de jaloner dans son œuvre ce qu'il appelle une « daphnéisation » de la figure humaine (la nymphe Daphné changée en laurier pour échapper aux ardeurs d'Apollon). De ce processus, on ne retiendra ici que ce qui relève de

¹⁶ SCHNEIDER, Pierre, (1984), *Matisse*, Flammarion, Paris.

¹⁷ Faire « revivre » signifie seulement que nous avons tenté de construire un modèle, empirico-intuitif aussi bien que mathématique, qui nous a aidé à rendre compte de la caractéristique de viabilité dans les systèmes représentatifs du « vivant ».

¹⁸ Nous nous garderons bien d'établir une hiérarchie de valeurs dans l'œuvre de Matisse. Nous nous contentons de saisir, avec Pierre Schneider, le développement historique des diverses tendances qui ont animé son œuvre. Ce qui n'interdit pas des choix subjectifs. La période des « tapis » et celle de l'épanouissement dans sa dernière « manière » peuvent faire l'objet d'une préférence ou d'un choix – peut-être parce que nous ne nous sommes pas assez intéressés aux autres aspects de son œuvre.

¹⁹ Les références théologiques – non pas à titre de preuve d'une démonstration, mais pour éclairer certains jugements – sont fréquents chez les critiques d'art (cf. aussi Didi Huberman dans ses descriptions des *Annonciation* de la Renaissance italienne : Réf.²).

son achèvement. Soulignons que la « daphnéisation » s'applique également au processus en tant que vécu par le peintre. Il lui fallait que « ça [l'idée de la daphnéisation sans doute] pousse en moi comme une plante dans la terre », écrit Matisse dans une lettre (p. 136).

Nous allons donc regarder une série de tableaux qui sont composés, presque uniquement, de personnages et de motifs végétaux, tous très stylisés, ce qui n'empêche pas les personnages d'acquiescer « la vitalité intense et la fragilité extrême des fleurs ». Disons d'emblée que Matisse, dans ces oeuvres, observe la **quatrième caractéristique** de la science des systèmes ago-antagonistes, celle de la « division constituante », ici celle qui se situe entre les deux règnes et qui assure l'**égalité** des plantes et des humains. Les plantes et les humains restent absolument antagonistes dans leurs différences, mais l'agonisme du couple qu'il réalisent apparaît dans leurs caractères communs, dont celui de la situation verticale, ou **élan vers le soleil**.

Vous constatez dans *Nu bleu aux bas verts*, *La Négresse*, *La Perruche et la Sirène*, *La Danseuse créole* l'absence de référence au sol, à l'horizontalité, de même qu'à la profondeur – ce qui n'avait pas pu être réalisé, à la fois, dans les peintures de 1911.

La métaphore elle-même pourrait se passer de commentaires : le pôle végétal dialogue avec le pôle humain, chacun exprimant des particularités propres à l'autre, sans que l'on puisse en considérer un comme le sujet et l'autre comme un commentaire graphique (ils le sont, mais alternativement). *La tristesse du roi*, œuvre monumentale que vous pouvez aller admirer au Musée Pompidou (2^{ème} ou 3^{ème} salle à gauche) montre comment la chute des feuilles « mortes »²⁰ s'accorde avec la tonalité affective des personnages (le roi penché sur sa guitare, à gauche un autre musicien ou un grand vizir, à droite une danseuse), avec le tragique de la musique qui flotte dans l'air. Noter cependant une concession à l'horizontalité, mais sans les problèmes perspectifs des tableaux exécutés trente ans auparavant. En dépit du sujet, c'est la magnificence et non la ruine qui domine dans ce tableau. Qu'est-ce qui se passera demain ? on l'ignore, on le craint, mais aujourd'hui, c'est encore la fête des couleurs et des formes.

Mettons à part cette *Danseuse créole*, où l'humain et le végétal se confondent – et l'on peut vraiment parler de « daphnéisation ». Toutefois, je crois qu'il n'est pas possible de les voir simultanément, de même que, dans les figures ambiguës que je vous avais montrées tout à l'heure, la « division constituante » ne permet de voir que l'une ou l'autre des « solutions » dans la série de Dali sur les « figures invisibles » ; alors que dans les tableaux classiques montrant la transformation de la nymphe en laurier, c'est un « mixte » de ces deux pôles qui est habituellement observé. **« Mixte » ne va pas avec ago-antagonisme !**

Enfin, le caractère **sacré** ou **spirituel** (mais bien enraciné dans une matérialité disons sublimée) de ce nouveau style a trouvé un emploi privilégié dans la décoration de la Chapelle de Vence. Aussi bien pour les esquisses de la *Vierge à l'Enfant* que pour les chapelles où s'« opposent » figures humaines et « décoration ». « Il [le Père Dominicain responsable de la décoration de la Chapelle] admire la façon dont avec des dessins très simples [Saint Dominique] ils jouent avec le soleil et les mises en valeur que celui-ci [le vitrail] apporte », a écrit Matisse.

À droite, mais ne faisant pas directement face au vitrail, saint Dominique dessiné avec une simple et sombre ligne de contour ; à gauche, un vitrail de formes végétales éblouissant de lumière et de couleurs. Saint Dominique est en extase, il semble léviter au-dessus du sol, on ne peut cependant rien deviner de ce qui a lieu au dedans de lui.

Mais le vitrail, lui, nous éclaire (spirituellement et matériellement, comme on peut le constater sur la figure avec la coloration apportée par la lumière qui traverse le vitrail) sur ce qu'il y a d'indéchiffrable dans la méditation du saint, sur la source de son savoir. Admirable métaphore, même si, et à cause d'elle d'ailleurs, les deux pôles du vitrail et du saint sont plus matériellement éloignés que dans les métaphores intéressantes des sujets mondains qui, eux, n'évoquent pas directement comme ici un au-delà de la transcendance divine. On aurait tort cependant de distinguer totalement tableau

²⁰ Des « feuilles » pouvant représenter les notes qui jaillissent de l'instrument (Schneider).

mondain et tableau sacré de ce point de vue. Toute métaphore est signe de **viabilité**, et cette viabilité est ici poinçonnée, affirmée, désignée, **puisque ce vitrail, c'est l'arbre de vie**.

Matisse ne confirme-t-il pas notre interprétation en écrivant que « les couleurs, les lignes sont des forces, et dans le jeu de ces forces, dans leur équilibre réside le secret de la création »²¹, ou que « je dois **jongler** et tenir en équilibre expressif deux forces, la couleur du vitrail du côté droit et le blanc et noir sur le côté gauche même quantité de surface »²².

Car c'était bien la « folie » et l'« ivresse » des mystiques que pouvait aussi exprimer la nouvelle manière du peintre²³. **Il avait donc trouvé la « voie » dont le rapprochaient et l'éloignaient à la fois, les tableaux de sa première période « décorative ».** « Il y a 40 ou 50 ans je marchais vers quelque chose qui m'attirait, comme si j'allais d'un côté à l'autre du vallon qui nous sépare de Vence, mais j'allais dans un bois obscur où je me sens conduit pour arriver à aujourd'hui, mais sans jamais savoir où j'allais » – voilà une phrase (encore une métaphore) que beaucoup d'entre nous, « toutes proportions gardées », pourraient prendre à leur compte²⁴.

Parmi d'autres écrits sur Matisse, j'ai pu constater de nombreuses références à la philosophie néoplatonicienne, c'est-à-dire encore une fois, à des propos qui concernent ce que j'appelle le non-modèle dont nous avons parlé plus haut à propos de Velasquez. Cependant, la « métaphore » en question – terme choisi par Schneider – relève du modèle AA et non de son non-modèle. mais pourquoi refuserait-on la suggestion de Georges Duthuit²⁵ allant jusqu'à dire que certains des tableaux de Matisse étaient illuminés par « une lumière incréée venant de l'Un », langage emprunté aux néoplatoniciens. Dans la science des systèmes AA, nous faisons, vous le savez, abstraction du religieux, du surnaturel et du mystique, mais il n'en reste pas moins que les règles logiques qui régissent cette science imposent une certaine similarité, dans la dynamique conceptuelle tout au moins, entre le non-modèle du modèle AA et l'Un des néo-platoniciens (ou encore mieux de l'« indicible » chez Damascius²⁶ qui déclarait à la fin d'un chapitre des *Premiers Principes* que « notre discours téméraire [sur l'Un] trouve ici son terme, et demandons aux dieux qu'ils nous pardonnent cette ardeur présomptueuse »). Surtout si l'on admet que c'est le non-modèle qui nous pousse en quelque sorte à faire des « métaphores » à les « faire croître et multiplier ». De plus, si une équilibration AA menée à son terme dans un réseau du même nom (une peinture de Matisse par exemple) nous apporte une jouissance, elle autorise parfois « en plus » un accès momentanée à ce non-modèle qui a permis à ce peintre de créer la métaphore végétale et de la faire vivre dans la série des oeuvres qui l'illustrent.

C) - **Goethe et les Leçons sur la métamorphose des plantes** : c'est Schneider lui-même qui conclut sur ces références, quoiqu'elles n'aient été peut-être jamais été connues de Matisse.

Profitons de l'occasion de rendre un hommage appuyé à **l'un des plus brillants et profonds transdisciplinaires de la culture mondiale**. Goethe a écrit deux livres qui font de lui un scientifique à part entière, celui dont on vient de parler, et *La Théorie des couleurs* (cf. *supra*). Rappelons seulement qu'il s'opposait à la version purement physique et newtonienne de la perception des couleurs. Sans

²¹ Ibid., p. 323.

²² Ibid., p. 261, souligné par nous. Nous ne citons pas volontiers les commentaires d'un artiste sur son œuvre, surtout d'ailleurs dans le cas d'un écrivain (s'il explique, c'est qu'il n'a pas su faire passer dans son texte l'intention en question ! mais cette règle doit tout de même souffrir des exceptions). Il faut souligner en tout cas que ces citations collent parfaitement à la définition des couples ago-antagonistes. Le terme « jongler » en particulier a des consonances ou connotations stratégiques que nous retiendrons.

²³ Certains lecteurs, plus avancés que moi dans la conceptualisation du non-modèle, diront que l'arbre de vie et un saint en extase ne peuvent faire partie d'un couple ago-antagoniste car il s'agit là de « manifestations » qui semblent devoir se dérouler dans le non-modèle des modèles ago-antagonistes. Peut-être l'artiste a-t-il droit à certaines dérogations, ou plus simplement s'agit-il ici de « figures » de l'arbre de vie et d'un épisode historique concernant saint Dominique qui ne contiennent pas en elles-mêmes la clef de leur déchiffrement ?

²⁴ Dans les légendes du cycle arthurien, il est une chapelle cachée dans la forêt et où l'on ne peut accéder si on la recherche. On n'y arrive que par hasard. Stratégie hautement paradoxale !

²⁵ DUTHUIT, Georges, ((1956), *Matisse*, Fernand Hazan, Paris.

²⁶ DAMASCIUS, (1991), *Traité des premiers principes*, trad. Joseph Combès, Les Belles Lettres, Paris.

proposer à proprement parler une équivalence entre telle ou telle couleur et tel ou tel sentiment ou signification, il construisit un système²⁷, à partir du spectre solaire, qui a trouvé un large champ d'applications aussi bien chez des peintres du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles que, plus indirectement, dans la neuro-physiologie de la perception visuelle. À noter le très grand nombre d'**expérimentations** de sa part, sans doute parfois inédites, qui lui ont permis d'aboutir à ces conclusions. Par contre, les *Pflanzenlehre*²⁸, mal accueillies à leur parution en 1791, voire d'une manière « inamicale », n'ont pas droit encore aux lettres de noblesse que l'on a accordées à son autre ouvrage, quoique sa portée scientifique ne puisse être contestée.

Goethe va être amené à proposer un **modèle général** pour le règne végétal, sous le nom de *Urpflanze*, une plante originaire, ou primordiale, qu'il faut comprendre précisément comme un modèle et non comme un être concret, bref comme une idée, mais une **idée active et productive** dans le champ de la botanique. La « feuille » est le dénominateur commun des principales étapes du développement des plantes : dans le cotylédon, sur la tige, dans le calice, la corolle, les étamines, l'ovaire ou le pistil, elle connote une métamorphose se déroulant à chacune de ces étapes. Le terme de « feuille » est de l'ordre du symbolique et non d'une quelconque réalité concrète (une feuille qui se transformerait en ...). Ce terme correspond en fait à un certain nombre de principes ou de structures que l'on retrouve tout au long de cette échelle. « Que la plante bourgeonne, fleurisse ou porte fruit, ce sont cependant toujours *les mêmes organes* qui, avec des destinations multiples et sous des formes souvent modifiées, obéissent à la prescription de la nature. Le même organe qui s'est étendu en tant que feuille sur la tige et a revêtu des formes très variées, se contracte maintenant pour donner un calice, s'étend à nouveau pour former un pétale, se contracte encore dans les organes sexuels, pour s'étendre une dernière fois dans le fruit » (p. 172). On peut être frappé par l'existence d'un **couple contraction vs extension**, tels ceux que nous rencontrons couramment dans les systèmes ago-antagonistes, qu'ils soient biologiques ou mathématiques (ce couple est aussi à la base de la dynamique chaotique : cf. la métaphore bien connue du boulanger).

On pourrait poursuivre les commentaires avec des termes plus actuels. Par exemple, Goethe a pris aussi en considération les **facteurs agissant de l'extérieur** sur le système, en modulant les « métamorphoses » : l'insuffisance de nourriture facilite la floraison, l'excès de nourriture la retarde. La notion de l'**ouverture** d'un système sur l'environnement est clairement explicitée, avec ses conséquences parfois radicales sur la dynamique de ce système. La notion de « **clôture** » est ouvertement affirmée : elle correspond à un principe général d'organisation, à savoir qu'une activité vitale exige une enveloppe qui la protège (« tout ce qui agira sur le mode du vivant doit être enveloppé ») (p. 80). Il oppose encore **deux « pensées uniques »** : celle qui, dans « le labyrinthe [de la plante]... ne se soucie pas du fil qui le lui ferait parcourir de bout en bout plus rapidement ; et celle qui « se place à des points de vue plus élevés... et ne méprise que trop facilement le détail, et regroupe de force en une généralité qui tue ce qui n'est vivant que sous forme isolée ». La science de la totalité qu'il propose est donc appelé **morphologie** par Goethe, et elle est moins une forme, statique (*Gestalt*), qu'une formation, dynamique (*Bildung*), qui ne peut être transmise que par l'association d'une idée (ou d'un concept) et en outre d'un « élément fixé pour un instant seulement dans l'expérience » (p.76) (à rapprocher des archétypes de la forme selon René Thom). Ajoutons une remarque annexe qui concerne la situation de Goethe dans le monde scientifique, mais qui pourrait s'appliquer à ceux qui exercent dans le cadre d'une systémique ago-antagoniste : « De ces efforts aussi je tâcherai de rendre compte en toute liberté, puisque **ma manière de voir ne s'oppose à aucune autre** » (p.82).

Pour revenir au thème principal de notre communication, notons, dans²⁹, cette déclaration : « Si on laisse l'humain – et l'animal – déboucher sur le végétal, on résout le conflit de la **multiplicité** dans l'**unité** » (souligné par nous). La liaison serait donc faite entre le projet artistico-scientifique de Goethe et

²⁷ Disons que, de même que la psychanalyse a peu de rapports avec une clé des songes, mais a su tirer de l'étude des rêves bien des enseignements, les commentaires de Goethe ont surtout rapport avec le **système** même qu'il a su édifier (non sans une certaine ressemblance avec le système, lui aussi ago-antagoniste, de la psychanalyse), plutôt qu'avec une sorte d'ontologie qui définirait telle ou telle signification pour telle ou telle couleur.

²⁸ GOETHE, Johann Wolfgang, (1992), *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* (textes choisis et présentés par P.H. Bideau ; trad. Henriette Bideau, présentation de R. Steiner), Triades, Paris.

²⁹ GOETHE, Johann Wolfgang, (1983), *Ecrits sur l'art*, Klincksieck, p. 32, cité par Pierre Schneider.

la résolution d'une contradiction (ou la « thérapie » d'une « pathologie », mais ce dernier qualificatif serait un peu fort) ressentie par Matisse et à laquelle il apporta un dénouement sublime et imprévisible.

Le dernier mot sera donné à Pierre Schneider : « La leçon métaphorique resurgit au grand jour dans la "lettre sur les arbres" écrit par Matisse près d'un siècle après que Goethe en ait déploré la mort. Chassée de la sphère des savoirs, elle aura donc trouvé « refuge » – mot cher à Matisse – dans l'**art**, prête à être accueillie à nouveau dans le giron des **sciences** selon certains » (p. 139) (souligné par nous). La question se pose évidemment de savoir si les participants au présent Congrès occuperont ou n'occupent pas déjà une place privilégiée au milieu de ces « certains ».

