Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

10 | Été | 2023
Online/Offline : Nouvelles stratégies curatoriales pour oeuvres numériques

De la démesure, de la disposition

On dis-measure, on disposition

Cédric Mazet Zaccardelli

https://www.peren-revues.fr/demeter/1184

DOI : 10.54563/demeter.1184

Référence électronique
Cédric Mazet Zaccardelli, « De la démesure, de la disposition », *Déméter* [En ligne], 10 | Été | 2023, mis en ligne le 01 octobre 2023, consulté le 27 septembre 2024.
URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/1184

Droits d'auteur
CC-BY-NC

De la démesure, de la disposition

On dis-measure, on disposition

Cédric Mazet Zaccardelli

PLAN

1. La mesure de la composition
2. L'ordonnancement par l'histoire
3. Démesure et disposition
4. Faire comparaitre

TEXTE

1 La notion de *disposition* ne cesse de nous renvoyer à une pensée économique comme à une pensée de l'économie[1]. Elle en signale l'exercice et en révèle la dispersion dans différents domaines. Employée d'abord dans des traités de rhétorique, la notion de disposition se retrouve, en dette de cette même tradition, dans toute une théorie de l'art. Elle désigne, pour quelques textes classiques sur la peinture, une partie de la composition ou un parent de celle-ci.

2 Faisons l'hypothèse que cette notion, principalement employée, en art, dans des textes d'une période historique définie – le XVII^e^ siècle comme nous le verrons –, ne doit pas, pour autant, lui être réservée. Autrement dit, posons que la *disposition* n'est pas une notion aujourd'hui inexpressive. D'une part, car la prospérité récente du concept de dispositif, qu'il faut envisager comme une actualisation de la notion de disposition, nous invite à penser sa contemporanéité. Et d'autre part, car il est possible – c'est la tâche à laquelle nous nous appliquerons – d'envisager la disposition selon un autre mode que celui des classiques. Il est possible, et c'est peut-être un *problème* pour la pensée économique de penser la disposition depuis la modernité.

3 Si la *disposition* est une notion qui nous concerne encore, c'est également en raison de la proximité qu'elle entretient avec la *distraction*, que Walter Benjamin définissait comme un mode de réception – et de conscience – à la hauteur de l'état du monde[2]. Ce que ces deux

notions partagent, c'est d'abord le préfixe *dis-*. Il paraît en conséquence nécessaire d'analyser les rapports entre disposition et composition, tels qu'ils sont établis par la tradition classique, afin de voir ce qui s'opère dans l'affiliation du *dis-* de disposition au *cum-* de composition.

4 Selon ces premiers éléments de contextualisation, sonder la notion de disposition demande de porter attention à celle de composition, ainsi qu'à celle – nous le verrons, les deux sont liées – de mesure. Comme le soulignait Michael Baxandall [3], c'est Alberti qui, le premier, dans son *De Pictura* [4], donna au terme « composition » une place privilégiée dépassant l'usage commun qu'il avait jusqu'alors. C'est donc ce texte qu'il s'agit d'abord de relire afin d'établir une théorie de la disposition, qui, d'une part, nous manquerait encore, et, d'autre part, serait utile pour penser les relations entre œuvre et économie.

5 Cet article est une contribution à une théorie de la disposition, et à travers elle, il soutient une conception non classique de cette opération. À cette fin, l'écriture de l'article fait l'épreuve des principes de la conception de la disposition qu'il tente de définir. L'argumentation assume de procéder par enchaînements de textes, sauts de traditions ou d'époques, confrontations d'auteurs… Comme elle assume l'écart ouvert entre les parties deux et trois de l'article, qui constitue, en dernière analyse, le cœur du propos. La *disposition* est, ici et de cette manière, également réfléchie par la méthode.

1. La mesure de la composition

6 Entre la seconde moitié du XIII^e^ siècle et la première moitié du XIV^e^ siècle, l'Europe occidentale aurait basculé d'un modèle de pensée qualitatif vers un modèle de pensée quantitatif. Telle est la thèse que soutenait notamment Alfred W. Crosby dans *La Mesure de la réalité* [5]. En substance, sur cette période, se repéreraient les signes de l'institution d'une quantification de la réalité, elle-même conditionnée par une uniformisation de la conception de l'espace et du temps [6] et déclenchée par le *prima* récemment donné à la visualisation [7]. Le passage à une perception quantitative et visuelle aurait rendu la réalité cohérente et compréhensible – maîtrisable d'une certaine manière – dès lors qu'elle pouvait être mesurée.

7 Afin d'analyser les effets de la diffusion du modèle quantitatif, auquel nous tenons vraisemblablement encore aujourd'hui, Crosby concentrait son étude sur trois domaines spécifiques : la musique, la peinture et la comptabilité. Il montrait comment la musique fut, par ce modèle de pensée, mesurée, son temps réglementé et contrôlé [8] selon un système d'unités abstraites et autonomes [9], et sa notation méthodiquement partitionnée [10]. Dans le domaine de la peinture, le modèle quantitatif se concrétisa par une géométrisation de l'espace de la représentation et particulièrement, comme le souligne Crosby, par l'importance donnée à la perspective en tant qu'agent de mesure – nous reviendrons et préciserons ce point. Et enfin, concernant la comptabilité, la pensée quantitative se propagea à travers la comptabilité en partie double qui venait assurer, dans ce champ disciplinaire, une meilleure gestion des données par leur ordonnancement. Les données comptables devenaient dès lors mesurables en termes d'actifs et de passifs, de dépenses et de recettes, et leur disposition en deux colonnes devait assurer la clarté des comptes désormais assujettis à la loi de l'équilibre [11]. En somme, le modèle quantitatif reposait sur une décomposition [12] de la réalité en unités mesurables, c'est-à-dire comptables et, *in fine*, *(re)composables* [13].

8 Cela étant, si nous reprenons le cas de la peinture, que la réalité puisse être décomposée en unités susceptibles d'être (re)*composées* ne dit pas encore comment elles *doivent* l'être. Autrement dit, il ne faudrait pas conclure trop vite que la composition n'est pensable qu'en termes de recomposition, au sens de retour à un état antérieur. Crosby intégrait, à juste titre, Alberti [14] – auquel il donnait une bonne place – dans son histoire du développement de la pensée quantitative. Il concentrait ses commentaires sur l'élaboration de la théorie de la perspective, soulignait, dans le *De Pictura*, l'énoncé de la nécessité d'instituer, dans la peinture, une unité de base [15] qui servirait de mesure à tous les éléments de la représentation, et rappelait que, dans ce même traité, un tableau devait être considéré comme une « fenêtre ouverte [16] ». De cette façon, et en raison de son sujet d'étude, Crosby se référait exclusivement au premier livre du *De Pictura*. Or, pour connaître les règles qu'Alberti associait à la composition, l'exposé mathématique du livre I n'est pas suffisant. C'est au livre II du même traité qu'il faut, par conséquent, se référer.

9 Que dit Alberti au sujet de la composition ? De manière générale, qu'elle est l'une des trois parties de la peinture[17]. Qu'elle est « le procédé par lequel les parties sont disposées dans l'œuvre[18] ». Qu'elle est elle-même divisée en trois étapes ou niveaux de composition successivement enchaînés l'un à l'autre – composition des surfaces, composition des membres, composition des corps. Et enfin, qu'elle vient accorder les corps de manière à réaliser « l'œuvre majeure du peintre[19] », c'est-à-dire, pour Alberti, l'*historia*. La composition est donc un ordonnancement qui fait tenir ensemble « des formes, des parties, des corps[20] » selon la *convenance* de l'*historia* – véritable objet de la peinture. « [C]haque chose [doit être] à sa juste place[21] », il ne doit y demeurer nulle confusion. Il faut que les corps, et à travers eux les membres, « s'accordent par la taille et la fonction à l'action dont il s'agit[22] ». Autrement dit, la composition est déterminée[23] par l'*historia*. Elle est son *agent*.

10 Plutôt que d'être détachés des propositions exposées dans le livre I, ces éléments de définition de la composition devaient y être articulés. La division de la composition en trois étapes permettait à Alberti d'inscrire cette opération dans l'ordre géométrique du tableau. Dans son exposé, les *surfaces* étaient considérées comme la plus petite partie – entendons par là, qui ne peut être divisée – de la peinture et devaient être *circonscrites* dans l'espace de la perspective. En d'autres termes, c'est l'espace de la perspective qui donnait aux surfaces leur mesure. Ensuite, les surfaces venaient composer les membres, qui, eux-mêmes, une fois combinés, façonnaient les corps dont la juste disposition constituait, nous l'avons dit, « le dernier degré d'achèvement de l'œuvre du peintre[24] ». Ainsi, par cette division tripartite de la composition, Alberti liait-il les principes mathématiques du premier livre du *De Pictura* à la mise en ordre de l'*historia*. L'espace de la perspective devait être envisagé, comme l'écrit Jean-Louis Schefer, tel un « espace en attente de détermination[25] » – la perspective ouvre un espace (dallé), pourrait-on dire. La composition était donc, d'une part, « réglé[e] par l'ordre géométrique[26] » et, d'autre part, ordonnée selon l'*historia*. Autrement dit, elle procédait d'une saisie par la mesure (circonscription des surfaces) et d'un rangement selon l'*historia*.

2. L'ordonnancement par l'histoire

11 Dans son introduction au traité d'Alberti, Sylvie Deswarte-Rosa revient longuement sur l'influence du modèle rhétorique. Énumérant un certain nombre d'auteurs ayant, avant elle, sondé cette question, elle trouve chez D. R. Edward Wright l'énoncé convaincant d'une correspondance entre la structure en trois livres du *De Pictura* – *Éléments*, *La peinture*, *Le peintre* – et les trois grandes parties du *De institutione oratoria*[27] de Quintilien. La structure d'ensemble de l'ouvrage de Quintilien aurait donc servi de modèle à la rédaction du *De Pictura*. Mais Deswarte-Rosa ne s'arrête pas à cette correspondance. Après en avoir fait l'exposé, elle souligne cette fois-ci une symétrie entre la méthode d'« apprentissage de la langue écrite »[28] qu'on trouve chez Quintilien et celle qu'Alberti recommande pour l'apprentissage de la peinture. Au livre III de son traité, Alberti faisait observer que « [ceux qui enseignent à écrire] enseignent d'abord séparément tous les caractères des éléments, apprennent ensuite à composer les syllabes, puis enfin les expressions[29] » et demandait que les débutants en peinture fassent de même, c'est-à-dire, « qu'ils apprennent séparément d'abord le contour des surfaces, puis les liaisons des surfaces, enfin les formes de tous les membres ». Repérant dans ce passage une référence à Quintilien, Deswarte-Rosa en retient une « assimilation [de la part d'Alberti] de l'enseignement de la peinture à celui de la rhétorique[30] », mais également – et cela nous intéresse davantage – l'exposé d'un modèle d'enchaînement théorique qui peut être repéré en différentes parties du traité. Proposition qu'elle développe un peu plus loin en ces termes, et où nous retrouvons la notion de composition :

> La composition des surfaces (§ 35) en membres est pour Alberti parallèle morphologiquement à la formation de lettres en syllabes et en mots. Dans son souci de joindre harmonieusement et sans heurts les surfaces d'un membre, Alberti reprend par exemple le précepte rhétorique d'éviter la rencontre de sons « durs ».

> La composition des membres en corps (§ 36-38) est toute dominée par la notion d'accord […], en une analogie frappante avec les

> accords grammaticaux latins. […] Telles les règles de grammaire appliquées à une phrase, les différentes catégories d'accords permettent au peintre et au spectateur de vérifier systématiquement la correction de la composition des membres dans un corps. […]

> La composition des corps entre eux (§ 39) suit essentiellement les mêmes principes, mais cette fois sur le plan de l'histoire dans son ensemble. Il faut que les différents corps s'accordent, insiste Alberti, par leur taille et par leur fonction dans l'action représentée, ce qu'on peut assimiler au rapport entre des phrases dans le récit d'une histoire [31].

12 La recherche de correspondances entre la peinture et la rhétorique à travers l'examen de l'agencement du texte même nous conduit ainsi à l'identification des principes de procédures de la composition. Michael Baxandall [32] – auquel Deswarte-Rosa fait référence et nous renvoie à la lecture – notait que la composition, telle qu'Alberti en énonçait les principes, aussi capitale fût-elle dans son traité et influente dans l'histoire de la peinture, était la transposition « [d']un modèle d'organisation emprunté à la rhétorique [33] ». Il voyait dans l'exposé, par Alberti, de l'étagement des éléments de la représentation en quatre niveaux – surface, membre, corps, *historia* – une correspondance avec la constitution d'une période – mot, groupe, proposition, période [34] –, et notait également une analogie quant à la réglementation de l'organisation de ces éléments [35]. Cette correspondance, mise en évidence par Baxandall, mérite d'être discutée car elle a pour effet d'en empêcher une autre.

13 Avant Alberti, pour Quintilien [36], comme pour Cicéron [37], la *composition* était la partie de l'art oratoire relative à l'*arrangement* des mots. Celle-ci participait de l'*élocution*, elle devait être jugée à l'oreille [38] et était elle-même constituée de trois parties : l'*ordre*, la *liaison* et le *nombre*. Les analogies que Baxandall relevait entre la conception de la composition du *De Pictura* et le modèle rhétorique se rapportaient spécifiquement à cette partie de l'art oratoire [39]. Il y a pourtant tout un autre pan de la tradition rhétorique qui résonne dans le propos d'Alberti. Pour l'entendre, il faut rappeler que Cicéron et Quintilien divisaient la technique oratoire en cinq parties : *invention*, *disposition*, *élocution*, *mémoire*, *prononciation* [40]. Concernant les deux premières parties, l'*invention* consistait globalement à sélec-

tionner les arguments du discours [41] et la *disposition*, à les mettre en ordre. C'est cette deuxième partie qui doit retenir notre attention. Quintilien la définissait comme « une distribution utile des éléments et des parties entre les places < qui conviennent > [42] ». Loin d'être secondaire, la disposition devait ainsi assurer la *tenue* du discours. Elle était en cela comparable – comparaison qui devrait nous rappeler le traité d'Alberti (§37) – à celle des membres d'un corps, étant posé que : « si dans notre corps ou celui des autres êtres vivants on pratiquait une mutation et un transfert, bien que le nombre des parties soit le même, l'ensemble n'en serait pas moins un monstre ; et les membres, déplacés même légèrement, perdent leur usage et leur vigueur [43] ». Lorsqu'Alberti critiquait les peintres qui « sèment les objets confusément et sans liens, si bien que leur histoire n'a pas l'air d'accomplir une action mais de s'agiter en désordre [44] », nous retrouvons l'exigence d'un *rangement* semblable à celui que Quintilien nommait *disposition.* Nous pouvons le dire autrement, le fait même que l'affaire de la composition albertienne soit d'« accomplir et [d']enseigner l'histoire [45] » par le moyen du juste ordonnancement des membres et des corps, nous renvoie à la notion de *disposition.*

14 Cela ne signifie pas que la composition albertienne ne *correspond* pas, par certains de ses aspects, à la composition rhétorique – ce qui reviendrait à ignorer les analyses de Baxandall –, mais qu'elle rassemble également sous son nom l'opération de *disposition*. La nécessité qu'aura éprouvée Alberti de diviser la composition picturale en trois niveaux successifs trouve là une justification. La « composition des surfaces » s'apparente à la composition rhétorique tandis que la « composition des corps » correspond davantage à ce que Quintilien nommait *disposition*. Il en résulte que la « composition des membres » permet de passer de l'un à l'autre. Par cette répartition tripartite, Alberti a ainsi lié sous un même nom – celui de composition – deux opérations que les rhéteurs tenaient séparées [46]. En somme, la composition du *De Pictura* associe rangement (des corps) et arrangement (des surfaces), là où Quintilien séparait rangement des parties du discours (disposition) et arrangement des mots (composition). L'une des particularités du *De Pictura*, dont il faudrait prolonger l'analyse, réside dans le fait que, dans l'exposé d'Alberti, l'arrangement précède le rangement.

15 D'autres théoriciens de la peinture, après Alberti, auront, contrairement à lui, préféré reprendre la notion de *disposition*. C'est le cas notamment de Roger de Piles, qui, entre la fin du XVII^e^ siècle et les premières années du XVIII^e^ siècle, écrivait dans ses traités [47] que la composition – première partie du travail du peintre – devait rassembler deux opérations successives : *invention* et *disposition*. De Piles empruntait ainsi directement ces deux concepts à la tradition rhétorique et faisait de l'*invention* une partie de la composition, partie qu'Alberti tenait, quant à lui, séparée [48]. Concernant donc l'opération qui nous intéresse en priorité, De Piles désignait sous le nom de *disposition* le placement des objets de la représentation. Cette opération devait accorder les objets les uns aux autres afin de produire, selon son expression, « l'effet du tout ensemble ». Ce qui était ainsi recherché, c'est une « subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un [49] ». L'*invention* sélectionnait les objets qui conviennent au sujet [50] du tableau et la *disposition* les rangeait « selon que l'œconomie & les règles de l'Art le demandent [51] ». Venait ensuite la deuxième partie de la peinture : le *dessein*, c'est-à-dire « la circonscription des objets, [...] les mesures & les proportions des formes extérieures [52] ». Celui-ci inscrivait, en quelque sorte, la composition. Il lui donnait une forme matérielle. La perspective – dont les principes auront eu le temps de se diffuser depuis Alberti – n'était plus alors qu'*une* partie du *dessein*, au même titre que « la Correction, le bon Goût, l'Elégance, le Caractère, la Diversité, l'Expression [53] ». Le *dessein* devait ainsi *former* les objets « par des mesures justes » et « assaisonner toutes sortes de formes par le goût & par l'élégance [54] ».

16 Sans analyser davantage les écarts et concordances entre le traité d'Alberti et celui d'un De Piles, ce qu'il faut retenir, c'est, chez l'un comme chez l'autre, la destination de la composition en tant que *disposition* à configurer un espace réglementé et unifié. Selon ces principes, toute une théorie classique de la peinture aura ainsi, sur le modèle de la rhétorique, fait oublier le *dis-* de disposition, c'est-à-dire l'écart entre les objets sélectionnés – inventés. Alberti condamnait, nous l'avons rappelé, les peintres qui « sèment les objets confusément et sans liens, si bien que leur histoire n'a pas l'air d'accomplir une action mais de s'agiter en désordre [55] » et De Piles écrivait que la

disposition ne devait pas « partag[er] & inquiét[er] la vue[56] ». Mais le modèle rhétorique n'était pas seul à inscrire dans la disposition des objets de la représentation une réglementation. Elle devait également – d'abord chez Alberti, ensuite chez De Piles – être réglée par l'ordre géométrique – Alberti écrivait en ce sens que les anciens ne composaient pas convenablement leur histoire du fait que la « méthode pour tracer les divisions du dallage[57] », c'est-à-dire la perspective, leur était inconnue[58]. En somme, la composition, et à travers elle, plus particulièrement, la *disposition*, était l'agent d'une double mesure, géométrique et rhétorique, servant l'organisation des éléments de la représentation.

3. Démesure et disposition

17 Un lecteur de Jacques Rancière reconnaîtra dans cette conception de la composition et, à travers elle, de la disposition, des propriétés de ce qu'il nomme « régime représentatif de l'art[59] ». Pour Rancière, ce régime, dont il fait remonter les principes à Aristote, est régi par une « commune mesure » entre les registres d'expression, inscrite par le concept d'*histoire* et impliquant « un rapport de subordination entre une fonction textuelle d'intelligibilité, et une fonction imageante mise à son service[60] ». Dans la logique représentative, l'image – l'expression sensible – est, en somme, sous la tutelle d'une *histoire* ou d'un *texte*, qui vient la soutenir et qui, d'une certaine manière, la règle. L'enchaînement des actions d'un récit comme la combinaison des éléments visuels d'une représentation picturale s'en trouve ainsi déterminé.

18 Rancière a plusieurs fois montré que ce régime d'identification de l'art est structuré par toute une distribution hiérarchisée des formes de vie dont il configure une scène adéquate[61]. Et il lui oppose régulièrement dans ses textes le « régime esthétique des arts », qui, quant à lui, se défait de la mesure classique impliquant le rapport de subordination qui nous venons d'évoquer. Le régime esthétique peut globalement être associé à ce que nous nommons modernité[62]. Dans ce régime, l'image, ou l'expression sensible, ne se réfère donc plus à un *texte*, une *histoire* ou une « réalité qui lui servirait de modèle[63] » – entendons par là une réalité qui est plus de l'ordre de l'idée que du réel. La révocation de la « commune mesure » du régime représen-

tatif assume ainsi l'effondrement des réglementations disciplinant et hiérarchisant les signes et les matérialités.

19 Lorsque Rancière examine la logique d'agencement des actes de la fiction classique pour la distinguer de celle de la fiction de l'âge esthétique ou encore lorsqu'il expose son concept de « phrase-image » qu'il associe au « régime esthétique », entendons que l'opposition entre le « régime représentatif de l'art » et le « régime esthétique des arts » peut être du ressort de la *disposition*. Ces deux circonstances se recouvrent finalement l'une l'autre. Dans le régime esthétique, l'agencement de la fiction ignore l'ordre causal aristotélicien [64] caractéristique du régime représentatif ; les actions ne s'enchaînent pas selon « la nécessité et la vraisemblance ». Il en va ainsi d'une nouvelle « fictionalité [65] ». Et cette nouvelle fictionalité se *réalise* pour autant que la fonction d'enchaînement – la « fonction phrase » qui est partie de la « phrase-image » – n'est plus « l'enchaînement idéel des actions [66] ». Dans le régime esthétique, la fonction d'enchaînement est désormais « ce qui donne chair [67] ». Elle constitue, toujours selon Rancière, la mesure du sans mesure, c'est-à-dire la « mesure contradictoire » qui « donne sa puissance à l'art [68] ».

20 Il faut maintenant préciser que, malgré le lexique mobilisé, toutes ces analyses ne sont pas réservées à la fiction littéraire. La fonction d'enchaînement dont il est question, cette « fonction phrase » et son mode propre au régime esthétique, peut tout aussi bien concerner, Rancière est explicite sur ce point, le théâtre, le cinéma, la photographie [69]… En définitive, ce que la lecture de Rancière nous invite à penser, c'est que la « mesure contradictoire » de cette conception non classique de l'art s'inscrirait moins sous le signe du *cum-* du mot composition que du *dis-*, de disposition. Autrement dit, alors que dans toute une théorie classique de l'art, l'opération de *dis*position devait être au service d'une *com*position – rappelons-le, le *dis-*, c'est-à-dire l'écart ou l'écartement, que l'on entend dans le mot disposition devait ainsi être résorbé, oublié, cette opération ne devait pas « partag[er] & inquiét[er] la vue » –, dans le régime esthétique de Rancière, la disposition, en tant que « mesure contradictoire », assumerait, quant à elle, son *dis-* ; elle assumerait cet écart. En conséquence, elle opérerait selon une autre modalité.

21 Une fois admise cette autre modalité de la *disposition* – modalité non classique que nous allons définir davantage dans ce qui suit –, nous aurions tort de la réserver, dans le champ de la photographie, à la seule pratique de ce que toute une histoire de cet art nomme « photomontage »[70]. Qu'une photographie, ou plus largement une image, puisse faire droit à une conception de la disposition non classique, est aussi ce à quoi nous confrontent nombre de réalisations de Jean-Luc Moulène. *12, rue Charles V* en est un cas exemplaire. Cette photographie fait partie des *Disjonctions*[71]. Elle a été réalisée au printemps 1989. Comme les 41 autres photographies issues de ce corpus[72], il s'agit d'une épreuve cibachrome encadrée au format 100x80cm.

Figure 1



Jean-Luc Moulène, *Disjonctions/12, rue Charles V* [Paris, printemps 1989], Cibachrome, 100 x 80 x 3 cm. Courtesy de l'artiste.

22 Au premier plan, un tissu rouge occupe près d'un tiers de la hauteur de l'image. Il semble recouvrir une table ou une commode placée devant une fenêtre. Celle-ci est fermée, elle est parallèle au plan de l'image et déborde de son cadre. Le châssis de la fenêtre a été peint grossièrement – peut-être pour la réalisation de la photographie [73] –, de la peinture déborde sur les vitres à travers lesquelles nous apercevons le ciel, un ou deux arbres et quelques immeubles. Le titre de l'image nous donne la localisation de la photographie. Nous sommes dans l'appartement de Moulène, au 12 rue Charles V, dans le 4ème arrondissement de Paris.

23 Pareille description laisse présager qu'il s'agit là d'une photographie ordinaire d'un fragment d'intérieur. D'une certaine manière, c'est effectivement le cas. Mais il y a également, dans cette image, de quoi inquiéter la vue – selon l'expression de De Piles. Cette inquiétude provient d'abord de la distribution de la lumière. Dans le passage de l'intérieur à l'extérieur ou l'extérieur à l'intérieur, il y a précisément quelque chose qui ne passe pas. Ici, une espèce de bordure noire, là un effet de surimpression, participent à suspendre l'enchaînement entre le dedans et le dehors. En résulte le sentiment d'une équivalence entre les plans.

24 Cette singulière configuration spatiale peut être expliquée par le procédé de réalisation de cette photographie. Si celui-ci mérite d'être rapporté, c'est parce que Moulène a ajouté une variable aux réglages de son appareil. L'image a été réalisée la nuit. Moulène a fixé son appareil photographique sur un trépied, face à la fenêtre, et l'a réglé en pose B [74] avec une ouverture de diaphragme réduite – 11 ou 16. La mise au point a été faite sur le tissu rouge du premier plan, éclairé par la lumière électrique de l'appartement. Moulène a déclenché l'ouverture de l'appareil et après une à deux secondes d'exposition, il a éteint la lumière de son appartement et fait passer la mise au point du premier plan à l'infini, avant de refermer l'obturateur, quelques minutes plus tard. Autrement dit, Moulène a changé le plan de netteté pendant la durée de la pose. La lumière artificielle de l'appartement a donc permis l'exposition de l'intérieur durant la ou les deux premières secondes d'ouverture. Une fois la lumière éteinte, le tissu rouge comme le cadre de la fenêtre ont été plongés dans l'obscurité. Le long temps de pose qui suivit aura alors permis de faire remonter

les lumières de la ville sur les arbres et façades devenues entre temps surfaces de focalisation.

25 Cette singulière photographie de Moulène travaille ainsi la *disposition* de ses plans. Il y a un écart entre la lumière intérieure et la lumière extérieure, une démesure les inscrivant à équivalence dans le cadre de l'image. Partant de l'analyse d'une photographie de Gilles Ehrmann, Pierre-Damien Huyghe écrivait que la spatialité d'une photographie n'est pas structurée de la même manière que celle d'un dessin classique – entendons en perspective. Si l'espace représenté de ce dernier est ordonné par son point de fuite, celui d'une photographie serait, quant à lui, structuré par plans ou couches d'espaces. Ce que Huyghe formule également en ces termes : dans une photographie « ce qui importe, [ce n'est] pas la fuite, mais l'arrivée[75] ». L'image de Moulène rend autrement sensible cette arrivée en introduisant un écart ou un éclat au sein même de son mouvement. Cela signifie d'abord que ce qui se trouve de part et d'autre de la fenêtre n'est pas lié ni ordonné. L'un se mesure à l'autre dans la démesure de leur enchaînement, un défaut de coordination opère une disjonction. Et cela signifie ensuite qu'est ainsi singulièrement révoqué le modèle de la « fenêtre ouverte *par laquelle on puisse regarder l'histoire*[76] » que nous tenons d'Alberti et qui s'actualisait, à la période où Moulène réalisa cette photographie, dans la « forme tableau[77] » telle que Jean-François Chevrier en soutenait la notion[78].

26 *12, rue Charles V* peut ainsi être envisagée comme un manifeste photographique. Cette fenêtre fermée semble directement adressée à toute une tradition dont nous avons rappelé les principes. En cause, un singulier exercice de disposition. Dans cette image, une démesure entre les plans va à l'encontre de la restitution d'un espace homogénéisé ou unifié. L'un dérange l'autre, d'une certaine manière, laissant à la vue un *sentiment partagé* et en lieu de l'infini, une surface, disposée à l'emplacement d'une vitre, dont il faut encore noter qu'elle se trouve, dans les conditions d'exposition de l'œuvre, elle-même redoublée par celle de l'encadrement de la photographie[79].

4. Faire comparaitre

27 Que cette photographie puisse être expliquée par son procédé de réalisation ne signifie pas qu'elle ne doive être commentée que par

lui. Et si le retrait de la « commune mesure », au sens de Rancière, ainsi que la singulière *dis-position* qui en résulte trouvent dans la variation de la mise au point de l'appareil une circonstance, ils ne lui sont pas réservés. Loin de là, faire l'épreuve de la *dis-position*, c'est finalement ce qui arrive, de manière renouvelée, dans chaque *Disjonction*. Le texte que Vincent Labaume a consacré à la photographie *Sans titre (n° 5)* est sur ce point éclairant [80].

Figure 2



Jean-Luc Moulène, *Disjonctions/Sans titre (n° 5)* [Paris, automne 1992], Cibachrome, 100 x 80 x 3 cm. Courtesy de l'artiste.

28 Que dit ce texte ? Qu'il en va, dans cette dernière image, d'une « comparution de présence ». C'est sur cette notion de comparution qu'il faut méditer. Labaume relève dans son analyse de *Sans titre (n° 5)* un ensemble de coïncidences entre les signes et les figures. Cinq individus sont ici rassemblés, *par* l'image, devant la façade du

commissariat de Police de la rue de Rivoli. Chacun se tient dans une position particulière. Un jeu de correspondances laisse paraître une espèce d'ordre, pourtant nulle scène ne semble venir. De gauche à droite : une femme, passant manifestement trop près du photographe pour se trouver dans le plan de netteté, fait irruption dans l'image ; situé quant à lui à l'opposé, c'est-à-dire au fond de la *pseudo* scène, un homme ajuste ses lunettes alors qu'il effectue ce qui ressemble à un contrôle d'identité ; au centre de la photographie, un passant, de face, dissimule son regard par d'opposantes lunettes noires ; juste à côté de lui, à peu près au même niveau, un autre homme pouvant être décrit comme son pendant, de dos, semble suspendu, debout, les deux pieds joints ; on supposera alors qu'il attend son fils, dernière figure, accroupi, occupé à refaire son lacet. D'autres éléments et motifs, que Labaume consigne soigneusement dans son texte, à commencer par la présence scripturale du chiffre 5, tricoté sur le chandail de l'homme aux lunettes noires, renvoyant au comptage des figures et semblant, de ce fait, indiquer la loi de leur répartition, mériteraient encore d'être mentionnés pour compléter l'analyse. Tout comme il faudrait revenir plus longuement sur la présence du dallage, au sol, dont la discontinuité ne peut que déstabiliser la composition [81]. Mais nous l'aurons compris sans avoir à détailler davantage la description, il y a dans cette image de Moulène rangement et dispersion, ce qui conduisit Labaume à évoquer une « composition [qui] ne cesse de se défaire [82] ».

29 Revenons à la notion de comparution. Dans *Sans titre (n° 5)*, il en irait donc d'une comparution plutôt que d'une composition. Ou plus exactement dans le texte, d'une « comparution simultanée » et d'une « composition [qui] ne cesse de se défaire ». Qu'est-ce que cela implique en termes de convenance ? Car si cette notion de convenance ne figure pas dans le commentaire de Labaume, elle était, en revanche, bien présente chez Alberti. Au livre II de son *De pictura*, principalement autour des paragraphes 37 à 40, Alberti faisait de la convenance une règle, si ce n'est un principe, de composition. Elle venait s'appliquer à l'aspect des corps, à leur dignité, comme à leur fonction et se prolongeait dans la décence de la scène – Alberti écrivait sur ce sujet que le rassemblement, au sein d'une même scène, de corps nus et d'autres en partie vêtus était soumis à la condition que « cela [soit] convenable [83] ». Ainsi la convenance devait-elle servir

l'histoire. C'est également, en substance, ce que dit Rancière, en usant lui aussi de la notion de convenance, lorsqu'il écrit que telle statue, saisie selon le régime représentatif, « est vue à travers toute une grille de convenance expressive, déterminant la façon dont une habileté de sculpteur, donnant forme à la matière brute, peut coïncider avec une capacité d'artiste à donner aux figures qui conviennent les formes d'expression qui conviennent[84] ». La photographie de Moulène paraît bien éloignée de pareille logique comme de pareille *décence*. Autrement dit, c'est à un défaut de convenance que renvoie la comparution qu'évoque Labaume.

30 Mais il ne faut pas oublier les circonstances qui ont conduit Labaume à employer ce terme et à en faire la notion centrale de son texte – notons que Labaume répète à huit reprises ce mot dans un texte de quatre pages. En convoquant le mot *comparution* pour commenter cette espèce de scène qui se *joue* devant un commissariat de Police, Labaume mobilisait tout un registre métaphorique. Rappelons maintenant que *comparution* est un mot qui vient du lexique juridique et qui renvoie à l'acte de « se présenter devant l'autorité judiciaire[85] ». De là, cette autorité, c'est-à-dire ce qui dit la loi, prend une double tournure dans *Sans titre* (*n*° 5). C'est à la fois ce qui se trouve figuré en qualité de décor de la scène et ce qui manque précisément à l'image. Autrement dit, c'est le fond, devant lequel les cinq individus se présentent physiquement, et ce qui se dérobe, pour laisser paraître la mesure du sans mesure de la *dis-position*. En un mot, cette photographie fait ainsi *disjoncter* la notion même de comparution dans son acception juridique.

31 Le commentaire de Labaume est, nous l'avons répété, consacré à *Sans titre* (*n*° 5). C'est précisément cette photographie qui le conduit à évoquer une « comparution de présence » et qui lui permet de jouer avec l'acception juridique de ce mot. Cela étant, posons, pour finir, que la dimension d'une comparution n'est pas réservée à cette image. Au contraire, la *comparution* peut être envisagée comme l'autre nom de la *dis-position* – elle en désigne le mode résultant du retrait de la « commune mesure » – et elle peut, en conséquence, être repérée dans les autres *Disjonctions*. De cette manière, de *Sans titre* (*n*° 5) à *12, rue Charles V*, la différence tient au fait que la comparution des figures laisse place à celle des plans ; c'est-à-dire à la comparution de ce qui se situe de part et d'autre de la fenêtre. Il y a, entre les deux

plans de cette photographie, ce que Labaume appelle une « gêne de coordination », et ce que nous venons d'identifier comme un défaut de convenance.

32 Reste qu'associer à *dis-position* le terme *comparution*, c'est prendre le risque de faire oublier à nouveau le *dis-* de disposition sous un *cum-*, celui de comparution cette fois-ci. Il faut alors aller plus loin avec le nom de comparution. Dans d'autres circonstances, Jean-Luc Nancy, réfléchissant à ce que signifie *communauté* et à ce que peut vouloir dire *être-en-commun*, faisait de la notion de comparution un synonyme d'exposition. Comparaître était pour lui un mode singulier du paraître [86] qui associe le fait que la comparution s'effectue toujours à plusieurs (ou ensemble) et qu'elle se présente « au jugement de la loi de la communauté, ou plutôt et plus originellement au jugement de la communauté en tant que loi [87] ». Que la loi devant laquelle se présente l'être singulier qui comparait soit la « communauté en tant que loi » signifie qu'aucune loi ne précède ni ne *donne* l'ordre – il en va d'une loi sans loi, comme Rancière évoquait une mesure sans mesure. Ce qui donnerait l'ordre – s'il est encore possible de parler ainsi – ce serait, au contraire, l'exposition même, autrement dit l'« interpellation mutuelle des singularités [88] ». Ce que Nancy formule également en ces termes :

> L'ordre de la com-parution est plus originaire que celui du lien. Elle ne s'instaure pas, elle ne s'établit pas ou n'émerge pas entre les sujets (objets) déjà donnés. Elle consiste dans la parution de l'*entre* comme tel : toi *et* moi (l'entre-nous), formule dans laquelle le *et* n'a pas valeur de juxtaposition, mais d'exposition [89].

33 Si la comparution peut être un autre nom de la *dis-position* et si nous nous référons à Nancy pour définir ce que signifie comparution, alors nous voyons révoquée, une fois encore, au sein de la *dis-position*, l'idéalité que suppose sa conception classique. La *dis-position* « consister[ait] dans la parution de l'*entre* comme tel ». Mais cet *entre* ne doit pas être pris pour une figure ou une substance ; il ne se mesure pas. Cet *entre* – qui nous renvoie à l'écart ouvert par le *dis-* de disposition –, c'est le *en* de l'*être-en-commun* de Nancy. C'est ce qu'il reste, dans une pensée de l'*être-en-commun*, lorsque sont déconstruits les énoncés et discours qui disent – ou qui définissent – ce

qu'est la « communauté ». Cet *entre*, c'est, pour Nancy, le désœuvrement [90].

34 C'est sur la notion de désœuvrement que nous nous arrêterons. Par désœuvrement, il faut entendre ce qui « *n'achève pas une figure*, ou une figuration, et par conséquent n'en propose pas, ou n'en impose pas le contenu ou le message exemplaire [91] ». Désœuvrée, la *dis-position* – entendons bien la *disposition* qui ne répond plus de ses normes classiques – le serait en cela qu'elle n'est pas *finale* mais inaugurale. Nous avons vu chez De Piles que la disposition – classique, cette fois-ci – devait produire l'« effet du tout ensemble », et qu'était ainsi recherché la « subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un ». De cette manière, la disposition désignait « l'ordre que ces mêmes objets *devoient tenir* pour composer un Tout avec *avantage* [92] ». C'est toute cette économie qui n'a plus lieu dans une *dis-position* désœuvrée ; c'est toute cette économie que le préfixe *dé-* de désœuvrement, dont il faut rappeler qu'il est lui-même issu du *dis-* latin [93], vient annuler. La *dis-position* désœuvrée est inaugurale disions-nous juste avant. Elle maintient le « *arrive-t-il* ? [94] » dont Lyotard faisait un enjeu de la réflexion. Elle fait droit au *différend* naissant de l'enchaînement entre deux « phrases ». Elle maintient le « *arrive-t-il* ? » auquel l'économie classique cause un « tort » du fait d'une neutralisation en admettant seulement ce qui est arrivé d'avance sous la règle de la rentabilité.

BIBLIOGRAPHIE

Giorgio Agamben, *Le Règne et la Gloire : Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. Homo sacer, II, 2*, trad. de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Seuil, 2008.

Leon Battista Alberti, *De Pictura*, trad. du latin par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 2014.

Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes*, trad. Maurice Brock, Paris, Seuil, 2013.

Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

Walter Benjamin, « Sur quelques thème baudelairien », *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot et Rivages, 2002.

Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, Milan, Idea Books, 1989.

Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », *Photo-kunst. Du XXe au XIXe siècle, aller et retour / Arbeiten aus 150 Jahren*, Stuttgart, Cantz, 1989.

Cicéron, *De l'orateur*, trad. du latin par Edmond Courbaud, Paris, Les belles lettres, 2009.

Alfred W. Crosby, *La Mesure de la réalité*, Paris, Allia, 2003.

Roger De Piles, *L'Idée du Peintre parfait*, Paris, Gallimard, 1993.

Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051278h?rk=236052;4 [consulté le 23 aout 2022]

Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma, avant, après*, Grenoble, De l'Incidence, 2012.

Pierre-Damien Huyghe, *Numérique : la tentation du service*, Paris, B42, 2022.

Vincent Labaume et Jean-Luc Moulène, *Une, dernière*, cat. exp. (Galerie des Beaux-Arts de Nantes, du 1er au 28 avril 1995), Nantes, Ecole Régionale des Beaux-Arts, 1995.

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

Jean-Luc Moulène, *Disjonctions*, Suresnes, Couleurs Contemporaines / Bernard Chauveau, 2015.

Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 2004.

Quintilien, *Institution oratoire*, trad. du latin par Jean Cousin, Paris, Belles lettres, 1978.

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.

Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

Jacques Rancière, *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018.

NOTES

1 Voir notamment Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996 et Giorgio Agamben, *Le Règne et la Gloire : Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. Homo sacer, II, 2*, trad. de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Seuil, 2008.

2 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003 et « Sur quelques thème baudelairien », *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot & Rivages, 2002. Voir aussi les écrits plus anciens de Siegried Kracauer et les travaux récents de Pierre-Damien Huyghe, principalement : *Numérique : la tentation du service*, Paris, B42, 2022.

3 Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes*, trad. Maurice Brock, Paris, Seuil, 2013, p. 206.

4 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, trad. du latin par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 2014.

5 Alfred W. Crosby, *La Mesure de la réalité*, Paris, Allia, 2003.

6 *Ibid.*, p. 28.

7 *Ibid.*, p. 142.

8 *Ibid.*, p. 157.

9 *Ibid.*, p. 161.

10 Nous résumons à grands traits le propos de Crosby. Pour plus de détails, se référer au chapitre 8 de son ouvrage.

11 Il faudrait encore développer et insister notamment sur l'importance donnée à l'équilibre dans le modèle de comptabilité double. Se référer au chapitre 10 de l'ouvrage de Crosby.

12 Crosby parlait de la « perception d'une réalité décomposée en unités de mesure susceptibles d'être comptées ». Alfred W. Crosby, *La Mesure de la réalité*, *op. cit.*, p. 147.

13 *Ibid.*, p. 226.

14 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, 2014.

15 Unité correspondant au tiers de la hauteur d'une figure humaine, soit à un bras selon Alberti. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, Livre I, § 19.

16 L'expression complète d'Alberti est la suivant : « fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », Livre I, § 19. Elle se retrouve synthétiquement formulée chez Crosby, *op. cit.*, p. 225.

17 Dans l'ordre, Alberti divise la peinture en trois parties : *circonscription*, *composition et réception des lumières*. Voir Livre II.

18 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, Livre II, § 35. Notons que le mot disposition, présent dans la traduction proposée par Jean-Louis Schefer est

absent du texte latin. Alberti écrit « componuntur » et non « disponuntur ».

19 *Ibid.*, Livre II, § 33.

20 Je reprends des éléments de la définition que Jean-Louis Schefer donne de l'histoire dans la note n° 9, p. 125.

21 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, Livre II, § 40.

22 *Ibid.*, Livre II, § 39.

23 *Ibid.*, Livre II, § 40. Alberti insiste : « l'abondance [doit se] rapport[er] à l'action ».

24 *Ibid.*, Livre II, § 35.

25 Jean-Louis Schefer, « L'histoire de la pyramide », *De Pictura*, Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 26.

26 *Ibid.*, p. 19.

27 L'ouvrage de Quintilien est divisé en XII livres mais ils peuvent être eux-mêmes distribués en trois groupes. Quintilien nous dit dans son avant-propos du premier livre que les livres I et II traitent les « orientations sur ce qui constitue la formation antérieure à l'intervention du rhéteur » ainsi que les « rudiments qui s'enseignent chez le rhéteur et des questions relatives à la substance même de la rhétorique » ; les livres III à VII sont consacrés à l'invention, la disposition, l'élocution, la mémoire et la prononciation, soit les cinq parties de l'art oratoire ; et enfin le dernier livre est « consacré à la formation véritable de l'orateur lui-même ».

28 Sous cette expression, Sylvie Deswarte-Rosa semble faire référence au tracé des lettres et à l'apprentissage de la lecture. Il faut préciser que cet enseignement est exposé au Livre I, 1. de l'*Institution oratoire*, il fait donc partie de la première éducation de l'orateur.

29 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, Livre III, § 55.

30 Sylvie Deswarte-Rosa, « Le *De Pictura*, un traité humaniste pour art "mécanique" », *De Pictura*, Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 50.

31 *Ibid.*, p. 65.

32 Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes*, *op. cit.*, 2013.

33 *Ibid.*, p. 207.

34 *Ibid.*, p. 208.

35 Notamment : éviter les rencontres désagréables entre les surfaces (ce à quoi fait référence Deswarte-Rosa dans l'extrait cité juste avant), limiter la

variété des actions, diversifier les personnages et attitudes…

36 Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Belles lettres, 1978, Livre IX, 4.

37 Dans son *Institution oratoire*, Quintilien renvoie à différentes reprises à Cicéron, qui, selon ses mots, « aurait travaillé [cette partie de l'art oratoire] avec le plus de soin ». Retenons donc que nos deux auteurs s'entendent globalement à ce sujet.

38 C'est bien l'oreille qu'il s'agit de charmer, de frapper, de flatter et surtout pas de choquer.

39 Les passages des traités de Cicéron ou de Quintilien auxquels renvoie Baxandall sont tous relatifs à l'élocution, si ce n'est, plus précisément encore, à la composition.

40 Nous faisons référence au *Institution oratoire*. Cicéron opère la même division dans son *De l'orateur*.

41 Au début de son Livre III, Alberti prend cette notion d'*invention* pour l'appliquer à la peinture en faisant explicitement référence à la rhétorique.

42 Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Belles lettres, 1978, Livre VII, 1.

43 *Ibid.*, Livre VII, « Avant-propos ».

44 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, Livre II, § 40.

45 *Ibid.*, Livre II, § 42.

46 La séparation en question pourrait être soumise à examen. Car bien que la disposition et l'élocution (dont fait partie de composition) soient bien distinctes dans le traité de Quintilien, l'auteur reconnaissait tout de même, à la fin du livre consacré à la disposition, que son argumentation avait tendance à « glisse[r] [des préceptes de la disposition vers ceux] de l'élocution ».

47 Roger De Piles, *L'Idée du Peintre parfait* [~1699], Paris, Gallimard, 1993 et *Cours de peinture par principes*, 1708. URL : https://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k1051278h ?rk =236052 ;4 [consulté le 23 août 2022]

48 Dans le *De Pictura*, l'invention n'est pas intégrée à la composition. Alberti évoque cette partie du travail du peintre au début du Livre III, soit dans la livre globalement consacré à la formation du peintre.

49 Roger De Piles, *Cours de peinture par principe*, *op. cit.*, p. 105.

50 Chez De Piles, le sujet de la peinture, dont le peintre doit avoir l'idée bien formée dans son esprit avant toute opération, n'est pas nécessairement l'histoire. Mais si tel est le cas, alors la composition devra lui être fidèle. Chapitre IX, *Idée du peintre parfait*.

51 Roger De Piles, *L'Idée du Peintre parfait*, *op. cit.*, p. 52.

52 Roger De Piles, *Cours de peinture par principe*, *op. cit.*, p. 126.

53 *Ibid*, p. 128.

54 *Ibid.*, p. 19. Dans l'*Idée de peintre parfait*, De Piles écrit également que l'« élégance & la correction [du dessein] ne sont pas moins nécessaires dans la Peinture que la pureté du langage dans l'Eloquence », p. 53.

55 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, Livre II, § 40.

56 Roger De Piles, *Cours de peinture par principe*, *op. cit.*, p. 106.

57 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, *op. cit.*, Livre I, § 21.

58 *Ibid.*

59 Pour une définition synthétique voir : Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

60 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 49.

61 Il l'affirme clairement dans *Le partage du sensible* « son organisation hiérarchique [au régime représentatif] – et notamment le prima de la parole/action vivante sur l'image peinte – faisait analogie à l'ordre politico-social ». Voir notamment *Le Partage du sensible* et *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018.

62 Même si Rancière préfère « régime esthétique des arts » comme il s'en explique dans *Le Partage du sensible*, « 2. Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité ».

63 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 45.

64 Voir notamment à ce sujet *Le partage du sensible*, *Les temps modernes*, *Les bords de la fiction*.

65 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 58.

66 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 56.

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*, p. 55.

69 *Ibid.*, p. 56.

70 Signalons à ce sujet que Rancière mentionne John Heartfield et Marta Rosler dans la suite de ses analyses autour de la « phrase-image ». *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 66.

71 Soulignons le *dis-* de *Disjonctions*, qui énonce donc un écart ou une séparation dans le titre même l'œuvre.

72 Le nombre des *Disjonctions*, comme leur sélection, ont été, à différentes reprises, sujet à quelques modifications. Nous nous référerons à l'exposition rétrospective organisée par le centre d'art Transpalette à Bourges en 2014, ainsi qu'à l'ouvrage accompagnant cette exposition : Jean-Luc Moulène, *Disjonctions*, Suresnes, Couleurs Contemporaines/Bernard Chauveau, 2015.

73 Je dois cette remarque à Vincent Bonnet.

74 En pose B, c'est l'opérateur qui détermine manuellement le temps d'exposition. Autrement dit, aucun mécanisme ne détermine le temps de la pose. Sur l'appareil qu'a utilisé Moulène, il est nécessaire d'utiliser ce réglage pour des temps de pose dépassant une seconde.

75 Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma, avant, après*, Grenoble, De l'Incidence, 2012, p. 29.

76 C'est nous qui soulignons.

77 Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité/Another Objectivity*, Milan, Idea Books, 1989 et Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », *Photo-kunst. Du* XX*e au* XIX*e siècle, aller et retour/Arbeiten aus 150 Jahren*, Stuttgart, Cantz, 1989.

78 La « forme tableau » suppose, d'une part, la présentation d'une image isolée dans son cadre et, d'autre part, la « simplicité » « d'un motif unique » ou la simplicité d'une « composition » tendue vers un « fait central » ou « unifiant ». Chevrier écrivait que les photographes, qu'il associait à la « forme tableau », « se donn[ai]ent des règles, ils produis[ai]ent une syntaxe ». Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité/Another Objectivity*, *op. cit.*, p. 32-35.

79 Notons que Moulène envisage ses photographies comme « objets constitués ». L'encadrement est ainsi pleinement intégré à la réalisation de l'œuvre.

80 Vincent Labaume, Jean-Luc Moulène, *Une, dernière*, cat. exp. (Galerie des Beaux-Arts de Nantes, du 1er au 28 avril 1995), Nantes, Ecole Régionale des Beaux-Arts, 1995.

81 Rappelons l'importance qu'Alberti accordait au dallage : d'une part, tout l'exposé du Livre 1 du *De Pictura* avait pour finalité l'enseignement du tracé du dallage en perspective et, d'autre part, ce dallage devait servir de repère à la composition en donnant leur mesure aux éléments de la représentation. Ainsi, d'une certaine manière, le tracé du dallage faisait le lien entre le Livre 1 et le Livre 2, comme on peut le lire à la fin du Livre 1 : « Toute cette méthode pour tracer les divisions du dallage se rapporte principalement à cette partie de la peinture que nous appellerons en son lieu la composition », *De Pictura*, Livre I, § 21. Nous avons écrit un peu avant que 12, *rue Charles* V révoquait le modèle de la « fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », dans *Sans titre* (*n°* 5), c'est la régularité du dallage, autre grand principe du *De Pictura*, qui est dérangée.

82 Vincent Labaume, Jean-Luc Moulène, *Une, dernière*, *op. cit.*, p. 3.

83 Dans le texte en latin : *si ita deceat*, *De Pictura*, Leon Battista Alberti, *op. cit.*, Livre II, § 40.

84 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 44.

85 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1998.

86 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 72. Voir aussi Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

87 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 72.

88 *Ibid.*, p. 73.

89 *Ibid.*, p. 74.

90 Nancy expose clairement le lien entre le *en* de l'*être-en-commun* et le désœuvrement dans une note de bas de page de *La Comparution*. Voir Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, *op. cit.*, p. 59.

91 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 194.

92 C'est nous qui soulignons. Roger De Piles, *Cours de peinture par principe*, *op. cit.*, p. 121.

93 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1998.

94 Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

RÉSUMÉS

Français
Cet article est une contribution à une archéologie du concept de disposition. Il analyse d'abord la conception classique de la disposition en peinture, identifie ensuite l'origine de ses principes pour enfin examiner leur mise à l'épreuve par la modernité. Il en ressort que la notion de disposition nous renvoie à celle de mesure et que faire droit au *dis-* de disposition serait un enjeu de notre temps.

English
This article is a contribution to an archeology of the concept of disposition. It begins by analyzing the classical conception of disposition in painting, then identifies the origin of its principles, and finally examines how they are put to the test by modernity. It emerges that the notion of disposition refers to the notion of measure and that considering the *-dis* of disposition would be a concern for our time.

INDEX

Mots-clés
disposition, composition, rhétorique, Leon Battista Alberti, Jean-Luc Moulène

Keywords
disposition (arrangement), composition, rhetoric, Leon Battista Alberti, Jean-Luc Moulène

AUTEUR

Cédric Mazet Zaccardelli
Cédric Mazet Zaccardelli est ATER au département photographie de l'Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, chercheur associé à l'équipe EPHA du laboratoire AIAC et docteur en esthétique et sciences de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.