

# ***Génétique des formes***

par Pierre-Marc de Biasi  
Directeur de recherche émérite à l'ITEM (ENS-CNRS)

Née du moment théorique des années 1960-1980, la critique génétique s'est imposée, dans le prolongement du structuralisme, comme l'une des principales innovations de ces quarante dernières années pour les méthodologies d'analyse du texte et l'approche théorique des processus de création. La génétique littéraire se donne pour objet l'exploitation scientifique des millions de manuscrits et brouillons conservés par les écrivains depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et restés, jusque-là, à peu près inexplorés. Elle se propose de relire les œuvres à la lumière de leurs archives en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers le processus, du texte vers « l'avant-texte », de l'œuvre vers sa genèse.

Cette révolution du regard critique, qui revendique la théorisation d'une dimension historique à l'intérieur même de l'écrit, a profondément renouvelé l'épistémologie du texte et l'interprétation de l'œuvre littéraire, notamment grâce aux ressources de l'imagerie numérique et de la dématérialisation digitale qui ont redéfini l'accès aux archives, les outils de la recherche et la transmission des résultats. Après avoir construit ses méthodes dans le champ des littératures contemporaines (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), la génétique des textes s'est constituée en modèle d'approche scientifique applicable à d'autres domaines, textuels ou non. Un numéro de la revue *Littérature*, « Génétique : les chemins de la création »<sup>1</sup> fournit un état des lieux détaillé des secteurs concernés par cette nouvelle approche.

## ***Horizon de recherche***

La remise en cause des frontières disciplinaires a été contemporaine des gestes fondateurs de la génétique littéraire. En 1992-1994, l'ITEM a consacré deux années d'études et de séminaires à une vaste enquête pluridisciplinaire sous l'intitulé « Arts et Sciences : les archives de la création »<sup>2</sup>. Cette période de recherche collective s'est traduite par la définition d'une problématique transversale<sup>3</sup> qui finissait par esquisser un nouvel « horizon » dont l'importance s'est trouvée soulignée par des textes programmatiques<sup>4</sup>. Ces initiatives se sont traduites, après 2000, par plusieurs colloques, ouvrages et numéros spéciaux de la revue *Genesis*, consacrés à l'architecture<sup>5</sup>, à l'histoire de l'art<sup>6</sup> (sous le titre « Formes ») et récemment à la bande dessinée<sup>7</sup> : des résultats

---

<sup>1</sup> *Littérature*, n°178, juin 2015, dirigé par Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg Pierrot, Larousse, 144p.

<sup>2</sup> Séminaire général de l'ITEM, coordonné par P.-M. de Biasi et E. Marty.

<sup>3</sup> Pierre-Marc de Biasi, « L'Horizon génétique », dans *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette. Ed. du CNRS, 1993, p. 238-259. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, notamment p. 217-238.

<sup>4</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Horizons for genetic studies », *Word & Image, a journal of verbal/visual inquiry*, « Genetic Criticism », vol. 13, avril-juin 1997, n° 2, p. 124-134. « Génétique des arts » dans *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*/sous la direction d'Olga Anokhina et Sabine Pétilon. Paris, IMEC éditeur, "Inventaires", 2009, p. 177-183.

<sup>5</sup> « Architecture », *Genesis* n° 14, Textes réunis et présentés par Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault, 2000.

<sup>6</sup> « Formes », *Genesis* n° 24, Textes réunis et présentés par Ségolène Le Men, 2004.

assez probants pour que l'ITEM fonde, en 2006, une équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre »<sup>8</sup> et une équipe « Genèse photo-graphique »<sup>9</sup>. Les Actes du troisième Congrès mondial de « Génétique des textes et des formes » (2-9 septembre 2010)<sup>10</sup> replacent cette ouverture dans le contexte international des avancées de la discipline.

### ***Vers la notion de « Forme »***

Au moment de lancer officiellement ces recherches de génétique en « arts plastiques », la question s'est donc posée de donner un nom générique à l'ensemble de ces domaines non textuels : arts graphiques, peinture, sculpture, arts décoratifs, installations, photo, architecture, etc. J'ai opté pour le concept global de « formes » qui venait ajouter à l'espace littéraire (« génétique des textes ») un nouveau champ d'investigation, celui des productions artistiques relevant du visible : « génétique des textes et des formes ». Pourquoi « Formes » ? Parce que, confronté à l'univers des « textes », il m'a semblé que c'était le terme le mieux approprié pour désigner, de manière globale, ce qui pouvait rapprocher, du point de vue de leur objet, des genèses aussi différentes que celle d'un dessin, d'un tableau, d'un bâtiment, d'un tirage argentique, d'un marbre sculpté, d'une installation, ou d'une performance.

La genèse des textes (littéraires, musicaux, scientifiques) relève d'une planification, d'une rédaction et d'une finalisation, dont le résultat définitif ne se constitue que segment par segment et dont le sens ne s'élabore qu'à travers la consécution du temps, c'est-à-dire selon un principe syntagmatique. Le texte, c'est de la concaténation et de la contiguïté. Inversement, les œuvres d'art visuelles procèdent d'une conception et d'une réalisation qui s'inscrivent dans la durée d'une fabrication ou d'un chantier, mais cette fabrication ne fait elle-même que donner réalité constructive à une vision antérieure déjà constituée. La genèse est la reconquête de cette unité : une synchronie significative dont l'émergence a supposé le principe d'une préfiguration. Comme le pensent la *Gestalt theorie* et la phénoménologie, l'œuvre visuelle, c'est l'élection et la déclinaison d'une forme paradigmatique prégnante.

### ***Forma, formæ***

Le terme français de « forme », attesté depuis le XII<sup>e</sup> siècle, renvoie d'abord à l'idée de conformation, d'aspect visible de la chose. Par son étymologie latine (*forma, æ*), « la forme » désigne la figure ou l'image par laquelle on se représente imaginativement l'aspect extérieur de quelque chose. Les Etrusques aimaient le moulage. Le mot latin *forma* pourrait provenir d'un terme étrusque signifiant « le moule » et par métonymie la forme de ce qui est moulé. Synthétique, postulant l'existence externe d'un référent réel, mais conceptuel (et par conséquent intérieur aux facultés de l'esprit, réalité intellectuelle - *cosa mentale*), proche de la notion renaissante de « *primo pensiero* » (première idée), le terme de « forme » correspond bien à ce qui caractérise le matériau

---

<sup>7</sup> « Bande dessinée »

<sup>8</sup> Dirigée par Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), puis par François-René Martin (ENSBA) et Pierre-Marc de Biasi (ITEM ENS-CNRS)

<sup>9</sup> Dirigée par Monique Sicard qui a piloté, dans ce cadre le programme ANR « Photo-Paysages ».

<sup>10</sup>

génétique initial de l'œuvre visuelle : une option structurale qui émerge comme matrice ou générateur primaire.

Du sens premier de *forma*, que l'on trouve chez Cicéron à l'époque républicaine, comme « conformation visible d'une chose », dérivent les concepts de « type » et de « type idéal », la notion de « modèle géométrique » ou de « figure géométrique », ce qui s'explique par le fait que Cicéron voyait dans « *forma* » une sorte d'équivalent latin du *eidos* grec, au sens des Idées platoniciennes (réalisme des essences) ou de l'hylémorphisme aristotélicien (indissociabilité de la matière et de la forme). Dans le même esprit, *forma*, au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, peut exprimer les idées de « dimension », de « taille », de « format » et de « proportion » qui se rapportent toutes à la nature visuelle de la forme. A la fin de la République, le terme *forma* était aussi appliqué à des formes linguistiques pour désigner la « forme grammaticale », la « tournure de phrase » (*orationis forma*) en établissant donc un point de contact entre visible et dicible, pour parler de la plasticité rhétorique de la langue.

L'évolution du mot latin « *forma* » à l'époque impériale, n'élargit l'étymologie du substantif français « forme » qu'en confirmant son bien-fondé pour désigner l'œuvre d'art visuelle. Chez Horace, *forma* désigne la qualité de ce qui est beau physiquement, le corps désirable, la beauté matérielle de l'objet d'art ; chez Vitruve, la bordure qui entoure un tableau, le cadre d'un miroir, ce qui encadre et met en valeur une représentation ; chez Plin et chez Quintilien, le moule, le gabarit, la forme qui permet de modeler et de reproduire l'objet en trois dimensions, ce qui tendrait à prouver que l'origine étrusque et le sens initial du mot restaient encore sensibles au I<sup>er</sup> siècle de notre ère.

La génétique des formes s'inscrit résolument dans cet héritage, en donnant toute sa place aux liens que le concept de forme construit entre l'espace sensible de la chose visible, l'espace bâti et plein de l'artefact artistique, l'espace abstrait de l'entité géométrique, et l'espace sémantique de l'expression verbale, parlée ou écrite.

### ***Médium et transferts***

Avec les arts plastiques, la génétique des textes aborde un monde – constitué de points, lignes, surfaces, volumes, couleurs, lumières, géométrie, mouvement, etc. – à l'évidence dominé par une logique visuelle des significations, mais dans lequel la conceptualisation verbale et l'expression écrite gardent un ascendant considérable sur tous les gestes créatifs. Carnets, notes de travail, journal, commandes, pense-bête, memento, agendas, dessins légendés ou commentés, dossiers documentaires, correspondances, texte de catalogue, article de presse, entretiens, interviews, etc. : l'atelier est le laboratoire des formes, mais il fourmille aussi de traces écrites qui sont porteuses d'informations de première main sur le travail de l'artiste et qui ont souvent joué un rôle majeur dans l'émergence et les métamorphoses de l'œuvre. Les historiens d'art le savent, mais la génétique apporte, pour l'élucidation de ces processus, des exigences d'exhaustivité et des outils scientifiques (analyse matérielle, codicologie, classement, transcription) qui pourraient bien redéfinir le périmètre du dossier de genèse et relancer la recherche sur des pistes inédites. A commencer par l'élaboration d'une terminologie précise.

Qu'entend-on exactement par *dessin préparatoire, esquisse, croquis, ébauche, crayon, canevas, projet, aperçu, schéma, mise au carreau, tracé large, étude, étude de détail, calque correctif*, etc. ? Comment définir précisément chacun de ces documents préparatoires de l'œuvre et comment distinguer clairement sa fonction opératoire, en tenant compte à la fois du corpus étudié, de la technique, de la période historique, du vocabulaire académique du moment, des usages du métier, de la démarche et des objectifs de l'artiste, des phases de son travail, etc. ? Comment classer ces documents selon l'ordre de leur apparition, sur quel axe logique les situer comme étapes d'un processus créatif aboutissant (ou non) à l'œuvre ? Ces « œuvres » préparatoires à l'œuvre sont dispersées dans des institutions dont les terminologies sont souvent divergentes. Le problème devient vite celui des « intraduisibles » lorsqu'il s'agit de transposer le terme dans une langue et une culture qui ne connaissent aucun équivalent.

À une époque où l'œuvre d'art est de plus en plus globalisée en termes d'exposition, de catalogues, de publication et de reproduction, une telle réflexion s'impose. C'est pour lever cet obstacle, que l'équipe Histoire de l'art de l'ITEM, soutenue par le Labex TransferS, a lancé le projet d'une base de données (DIGA : Données internationales de génétique artistique)<sup>11</sup> réunissant environ cinq cents entrées (de la Renaissance à nos jours) qu'il s'agit de documenter (histoire, discipline, typologie, définition, textes de références, corpus, images...) et de traduire en six langues européennes (français, anglais, allemand, italien, espagnol, portugais) puis, à terme, dans les quinze langues les plus pratiquées en histoire de l'art.

### ***La fabrique du titre***

Cette recherche a déjà donné des résultats inattendus sur certaines questions : par exemple sur la question, cruciale en Histoire de l'art, du « titre » et des processus d'intitulation dans la genèse de l'œuvre. On parle de l'« Olympia », de « La Joconde », ou de « Guernica », comme s'il s'agissait d'évidences. Mais comment ces noms propres ont-ils été créés ? Quel rôle ont-ils joué (ou non) dans la genèse de l'œuvre ? Depuis quand les œuvres d'art sont-elles associées à un « titre » ? Est-ce toujours l'artiste qui nomme sa création ? Par quel processus prend forme l'acte d'intituler un tableau ou une sculpture ? Aussi étrange que cela puisse paraître, cette investigation fondamentale sur le « titre » n'avait à ce jour jamais été tentée, ni en France ni à l'étranger.

En coopération avec l'ENSBA, le DHTA, le musée du Louvre et plusieurs universités, l'équipe « Histoire de l'art » de l'ITEM a consacré, à l'ENS de Paris, trois années de séminaire à cette recherche<sup>12</sup> qui a mobilisé plus de cinquante chercheurs et dont les résultats ont été publiés dans *La Fabrique du titre*<sup>13</sup>. Ce livre propose, pour la première

---

<sup>11</sup> Projet piloté par François René Martin et Pierre-Marc de Biasi, avec la coopération de Marianne Jakobi, Ilaria Andreoli et Richard Walter (informatique).

<sup>12</sup>*La Fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, sous la direction de Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi et Ségolène Le Men, Paris, coll. « Génétique », CNRS Éditions, 2012, 458 p.

<sup>13</sup> Initiée par l'ouvrage de Marianne Jakobi (*Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS éditions, 2006) cette recherche, pilotée par Ségolène Le Men (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense), Nadeije Laneyrie-Dagen (Département d'Histoire et de Théorie des Arts, ENS) et Pierre-Marc de Biasi (ITEM ENS-CNRS), a réuni de nombreux chercheurs parmi lesquels Olivier Bonfait, Éric Darragon, Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg, Emmanuelle Hénin, Christian Michel, Richard Leeman, Antoinette Le Normand-Romain et Pierre Wat.

fois sur ce sujet<sup>14</sup>, un ensemble de réflexions méthodologiques, critiques et génétiques qui cherchent à fonder en théorie le concept de titre dans le domaine de l'expression plastique. La question est envisagée, du XVIIe siècle aux aspects les plus contemporains de la création artistique, sous toutes ses formes : intitulés personnels des artistes, titres d'ateliers, intitulation de Salon ou de galerie, qualifications de circonstance, dénominations fictives et, bien entendu, le fameux « sans-titre ».

L'enquête porte sur un large choix de corpus allant de la peinture aux arts graphiques, de la sculpture à la photographie, des actions aux performances : un champ de recherche fertile en découvertes surprenantes, et qui pourrait bien conduire l'histoire de l'art à porter un regard neuf sur les archives de la création. Cette recherche, qui se poursuit<sup>15</sup>, paraît assez riche pour donner naissance à ce qui pourrait devenir un véritable Observatoire théorique du titre artistique : une base de données vivantes, liée à DIGA, où seront réunies toutes les nouvelles ressources documentaires concernant la genèse du titre, y compris du point de vue multilingue de ses traductions.

---

<sup>14</sup> Sur les rares travaux antérieurs consacrés à la question voir *La Fabrique du titre*, *ibid.*, « Introduction » p. 7-25. 29.

<sup>15</sup> Témoins de la vitalité de cette recherche, plusieurs nouveaux ouvrages sont parus depuis 2012 : *Ceci n'est pas un titre, les artistes et l'intitulation*, sous la dir. de Laurence Brogniez, Marianne Jakobi et Cédric Lemoine, Fage, 2014, 244 p. ; *Gauguin/Signac : l'invention du titre contemporain*, Marianne Jakobi, préface de P.-M. de Biasi, Paris, coll. « Génétique », CNRS Éditions, 2015, 304 p. ; à paraître : Lizzie Boubli, *Primo pensiero, l'invention de l'esquisse à la Renaissance*, Paris, coll. « Génétique », CNRS Éditions, 2016, 250 p.