

Vol. 12, No. 5  
pp. 653-675  
November &  
December 2021

Received: 7 November 2021  
Received in revised form: 11 December 2021  
Accepted: 31 December 2021

## L'énigmatique singularité de l'œuvre dans la peinture de Mehdi Sahabi. *Pour une sémiotique de l' «effet de l'art»*

Jacques Fontanille<sup>1</sup> 

### Résumé<sup>2</sup>

D'un point de vue sémiotique l'art est un effet de sens ; l'*effet de l'art*, le saisissement artistique, est un événement esthétique, affectif, cognitif, présent dans toute œuvre d'art. Cet *effet* résulte d'un processus que nous pouvons reconstruire, l'*artistisation*. Nous devons donc circonscrire un objet (l'*œuvre*), qui induit un effet (l'*art*), en exprimant un processus (l'*artistisation*). L'œuvre picturale ne se résume donc pas à des images: c'est un objet sémiotique composite, un *hybride* composé de processus, supports, matières, énergies, et tout ce qui lui confère un mode d'existence social et culturel.

C'est précisément le cas des œuvres de Mehdi Sahabi ; nous ne pouvons examiner ici la totalité de ce qui en fait des œuvres, et nous nous limiterons au fait essentiel: une *œuvre*, pour Sahabi, est toujours une *série*, c'est sa manière de faire *œuvre d'art*. Nous examinerons donc dans ses séries picturales (1) les tensions caractéristiques de la « nouvelle figuration », et les manifestations d'une pratique *inter-picturale* ; (2) les isotopies et allotopies transversales de l'expression sérielle et multilinéaire ; (3) le travail des strates picturales et des couches actantielles, et l'expérimentation des dynamiques imaginaires. Le processus d'artistisation, en production comme en interprétation, est celui de l'*intuition* (impression > synthèse > anagogie > imagination).

**Mots-clés:** effet de l'art, artistisation, œuvre, série, intuition

<sup>1</sup> Professeur émérite, Université de Limoges. Limoges. France.

Email: [Jacques.fontanille@unilim.fr](mailto:Jacques.fontanille@unilim.fr). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1141-1596>

<sup>2</sup> Cet article est issu d'un projet de recherche « La sémiotique des œuvres de Sahabi » élaborée par Galerie *Mojdeh*. La conférence a été présentée au Musée d'Art Contemporain de Téhéran à l'occasion d'un colloque sur les œuvres de Mehdi Sahabi avec le patronat de *Galerie Mojdeh*, *Fondation de Mehdi Sahabi* et *Musée d'art contemporain de Téhéran* (TMOCA).

### Introduction

D'un point de vue sémiotique, l'art est d'abord un effet de sens, que nous ne pouvons comprendre qu'en mettant entre parenthèses tout ce qui, dans les productions artistiques concrètes, relève des intentions d'un auteur, de la communication avec un spectateur, de la transmission symbolique, des « messages » idéologiques ou religieux adressés à un public. L'*effet de l'art*, le *saisissement* artistique (l'effet de l'art nous « saisit »), est un événement esthétique, affectif, cognitif et pragmatique, qui résulte d'un processus que nous pouvons saisir et reconstruire, et que nous pouvons, appeler l'*artistisation*. Notre réflexion porte donc sur ce triangle conceptuel: un objet (l'*œuvre*), un effet (le *saisissement artistique*) et un processus spécifique (l'*artistisation*).

L'*œuvre* est au centre du dispositif, puisque c'est elle qui à la fois suscite l'*effet de l'art*, le *saisissement*, et qui manifeste le processus d'*artistisation*. Et c'est la première originalité des créations plastiques de Mehdi Sahabi. Dans ces créations, en effet, aucune image, aucun artefact en général, ne sont isolables: pour Sahabi, semble-t-il, l'*œuvre* est toujours une *série*, et une série ne révèle son sens et sa valeur que dans son *exposition*. C'est donc la *sérialité* qui porte ici l'effet de l'art, sous condition d'une présentation publique. Lorsque Mehdi Sahabi parle de son travail d'artiste, il place à égalité ses traductions et ses expositions, comme dans cet entretien donné au journal *Etemad Melli*: « Je travaille toujours sur une *exposition* et une *traduction* en même temps. »<sup>1</sup> Pour Sahabi, l'équivalent de la publication d'une œuvre littéraire ou de sa traduction, n'est pas une ou des peintures, mais une *exposition*, c'est-à-dire une *série rendue publique*. Chaque exposition de Mehdi Sahabi est ainsi la publication d'une de ses séries: *Puzzled Cars*, *Junkyard Cars*, *Figures*, *Flowers*, *Graffiti*, etc. Pour lui, faire œuvre d'art, ce n'est pas peindre des tableaux, c'est concevoir, peindre et réaliser des *séries picturales* destinées, en tant que séries, à une appréhension artistique par les spectateurs d'une exposition.

Plus généralement, une œuvre picturale ne peut pas se réduire à une image, ni même à une peinture. Elle invoque d'emblée, en tant qu'*œuvre*, une pratique, une action créatrice, un savoir-faire. Tout comme en admirant un paysage nous reconnaissons, à travers des lignes, des couleurs, des textures et des profondeurs, l'*œuvre* des forces et

---

<sup>1</sup> *Biography*, Fondation Mehdi Sahabi. Souligné par nous.

des matières naturelles qui ont produit ce paysage pendant des centaines de millions d'années, ou l'œuvre des humains qui l'ont façonné depuis des millénaires. L'œuvre n'est pas un objet familier pour le sémioticien, car elle est un ensemble sémiotique composite et hétérogène, un *hybride* qui comprend à la fois le processus, l'effort de création, des supports, des matières et des énergies, ainsi qu'un ensemble d'éléments qui lui procurent un mode d'existence social et culturel (des biographies, des critiques, des informations techniques, des lieux d'exposition, de mise en vente, des transmissions, des restitutions, des héritages, etc.).

Pour Mehdi Sahabi, il est clair que faire œuvre, c'est se donner comme objectif de concevoir un ensemble de choses à peindre, un projet de *multiplication*, d'*invariance* et de *variations*, et de le réaliser sous la forme de séries à partager avec un public. L'œuvre étant publique, elle a à la fois un auteur et des co-auteurs, via un dispositif pratique de mise à disposition d'exemplaires matériels et d'installation en un lieu spécifique. L'œuvre implique également, avec les réactions, la critique et les commentaires des co-auteurs, un *horizon stratégique*, où elle interagit avec d'autres pratiques, d'autres œuvres, dans un dispositif socio-culturel de concurrence et d'aspiration à la reconnaissance de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art légitime.

Dans cette perspective, nous pouvons nous fonder pour commencer sur la distinction entre les deux types de figures qui constituent la peinture: les *figures iconiques* (propres à ce que les critiques d'art appellent la «figuration») et les *figures plastiques* (l'organisation et la présentation matérielle et sensible des traces, des formes, des textures, et des chromatismes). Les relations entre les deux types de figures sont impliquées dans l'horizon stratégique, car elles peuvent se désaccorder autant que s'accorder: nous verrons comment Sahabi trace sa voie stratégique entre ces deux options.

A travers le jeu des invariants et des variations, la série picturale est le support de l'ensemble du processus d'*artistisation*. Le *schème visuel directeur*, l'invariant, c'est la série qui le manifeste ostensiblement; la *composition singulière et non générique* de chaque tableau, c'est la série qui la révèle par confrontation; les *dominantes chromatiques, texturales et topologiques*, c'est encore la série, par sa redondance et la superposition mémorielle qu'elle suscite, qui les dégage. Autrement dit, l'œuvre sérielle porte en elle-même l'équivalent d'un discours second, méta-pictural, qui soutient l'*apparaître* de l'œuvre d'art, l'*effet de l'art*. Ce qui «apparaît» comme œuvre et art,

dans la série, c'est donc à la fois la répétition, la variation, la superposition et la saturation par le nombre. C'est en somme la *parution d'une métamorphose en cours*, qui se déroule sous nos yeux. La perception artistique de l'œuvre sérielle est d'une tout autre nature que celle d'une œuvre unique, et l'un des effets majeurs que nous pouvons constater tient ici à une tension globale, dans toutes les séries, entre les figures iconiques et les figures plastiques, presque toujours, chez Sahabi, en faveur des dernières.

### 1. Nouvelle figuration, tensions stratégiques et inter-pictorialité.

Sur l'*horizon stratégique* de l'œuvre d'art, l'enjeu est la reconnaissance et la légitimité esthétiques, en situation de concurrence pour une hégémonie du goût. La visibilité artistique des œuvres est conditionnée par le positionnement dans un champ de pratiques concurrentielles, porteur des valeurs artistiques. Cet aspect des œuvres d'art a été mis en évidence par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1992), dans (i) *Les règles de l'art* pour la perspective théorique générale, en 1992, et (ii) dans une étude de cas détaillée, consacrée à *Manet*, son dernier cours au Collège de France (2013). Bourdieu s'intéresse à la lutte pour imposer ou combattre une hégémonie du goût, dans un marché des « goûts » esthétiques, un champ de rapports de force où s'impose ce qui produit ou pas l'effet de l'art. Dans les termes de Bourdieu: « il y a une lutte à propos de la question de savoir ce qu'est un tableau et qui a le droit de dire ce qu'est un tableau » (2013, p. 261). La réponse de Sahabi est claire, et originale: la valeur et la légitimité recherchées ne sont pas portées par un tableau, mais par *une série structurée de tableaux*.

#### 1.1. Une œuvre en prise avec les tendances de la Nouvelle Figuration

Il nous faut alors rechercher ce qui, dans les œuvres de Sahabi, participe de cette dimension stratégique, où, comme le rappelle Pierre Bourdieu, l'œuvre devient « un produit symbolique coproduit par le producteur de la chose matérielle et par le producteur du discours à propos de l'œuvre » (2013, p. 424). La stratégie artistique d'un auteur est principalement incarnée dans sa manière de peindre, et pas dans une décision et un acte transcendant: des schèmes pratiques et perceptifs, confrontés à ce qui est possible, impossible, interdit ou transgressif, sont sélectionnés et agencés, *dans l'acte de peindre lui-même*. C'est ainsi que ce qui fait la valeur de l'œuvre se trouve intégré à

l'acte pratique lui-même: esthétiques et éthiques à la fois, ces valeurs sont des valeurs pratiques, intégrées à une praxéologie. Et dans cette perspective, l'œuvre sérielle nous donne à voir précisément le cheminement de l'habitus artistique, une schématisation en cours, qui teste les possibles et les impossibles, les légitimes et les illégitimes.

En outre, nous ne sommes pas obligés de passer par la subjectivité d'un auteur extérieur à l'œuvre, car ce processus d'incarnation de la schématisation artistique, dans l'acte même de concevoir et de peindre, est *réflexif*: une réflexivité interne, sans subjectivité au sens psychologique. Cette élaboration immanente de l'effet de l'art, incorporée dans le geste créateur, est donc contrôlée par une *réflexivité intégrée*, dont la manifestation peut s'observer dans les invariants et les variations, et les renvois, d'un tableau à l'autre, qui permettent de les repérer. Puisque l'œuvre peinte intègre une pratique réflexive, il nous faut donc identifier ces éléments autoréflexifs, les traits d'expressions qui manifestent spécifiquement l'*artistisation* de l'œuvre.

Pour Mehdi Sahabi, il est difficile de savoir si sa peinture occupe une position identifiable dans le champ des conflits esthétiques iraniens, ne serait-ce que parce qu'il a séjourné, créé et exposé dans d'autres pays que l'Iran, et définir les limites du champ de conflits esthétiques dans lequel son œuvre occuperait une position identifiable serait, au moins pour nous, l'information étant erratique ou inaccessible, une gageure. En revanche, on peut directement observer dans son œuvre la tension entre figures iconiques et figures plastiques, et le fait qu'elle se résout presque toujours au détriment de l'iconicité: le traitement des visages, des corps, des automobiles et des oiseaux révèle un considérable effort de défiguration et de déconstruction de leur cohérence iconique. On peut donc faire l'hypothèse provisoire que son œuvre participe d'une tendance figurative mondiale dominante dans les années 60-70, celle de la « nouvelle figuration », qui récusait à la fois l'hégémonie de la pure abstraction, et les différentes versions de la figuration antérieure, réaliste, impressionniste, ou même médiatique, comme celle du Pop art<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Le dossier constitué par le Centre Georges Pompidou à Paris sur la nouvelle figuration permet d'avoir une vue d'ensemble des œuvres qui sont prises dans cette tension. Il faut préciser en outre qu'à l'égard des figurations antérieures, la figuration narrative se distingue aussi bien des figurations impressionnistes et expressionnistes que du pop art. (Centre Georges Pompidou, Figuration narrative, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-figuration-narrative/ENS-figuration-narrative2.html>)

### 1.2. L'interpicturalité comme champ de compétition pour l'hégémonie

Dans cette perspective, les œuvres sérielles de Mehdi Sahabi expriment des tensions, reposant sur la coprésence de plusieurs modalités d'expressions qui se combattent, se superposent et s'amalgament. On retrouve ainsi dans sa peinture les tableaux découpés en carrés comme chez Andy Warhol, utilisés soit en reprise et citation du pop art, dans la série « portraits », soit dans une tout autre perspective, dans la série « Puzzled cars ». On y rencontre aussi des modes d'expressions également présents chez Gérard Fromenger (des personnages réduits à des silhouettes, comme dans la série *Figures*), chez Christian Bouillé (des épaves d'automobiles, comme dans les séries *Junkyard cars* et *Puzzled cars*) ou enfin, parmi bien d'autres, Erró, qui pratique lui aussi le montage de visages et de carrés. A noter enfin que le tableau d'Andy Warhol, intitulé *Silver car crash* est lui aussi construit à la fois sur le principe des carrés, et à partir d'automobiles écrasées.

Evoquer ici des « influences » esthétiques ne serait, d'un point de vue sémiotique, d'aucune utilité: la seule chose que nous puissions observer, c'est une forme de cohabitation critique avec d'autres œuvres. Il s'agit donc, sur le même principe que l'intertextualité issue du dialogisme de Bakhtine, d'une *inter-picturalité*: des solutions plastiques, des motifs de composition sont disponibles, convoqués, exploités et combinés, révoqués, mis en tension, et impliqués dans les processus d'évolutions de ces tensions. L'*inter-picturalité* mise en œuvre par Mehdi Sahabi est aussi bien interne (à l'intérieur de chaque série) qu'externe (à l'égard des motifs disponibles dans l'univers pictural de l'époque). On peut observer par exemple, à l'intérieur de chacune des séries, des groupes de 2, 3, ou 4 tableaux, dont la succession manifeste la décomposition ou l'altération iconique des objets, des visages ou des fleurs, ou bien l'affaiblissement, ou la neutralisation de la composition en carrés distincts. Le travail des couches et des textures (brumeuses, lisses, rayées, etc.), les variations de focale (plan moyen / gros plan), l'imposition progressive des aplats chromatiques à la place des modelés (des taches rouges en aplat au lieu des pétales de fleurs en modelé) sont les expressions des déplacements de tensions et de la dégradation critique des éléments provenant de l'inter-picturalité, externe et interne.

L'œuvre de Mehdi Sababi est donc bien activement impliquée et engagée, même si nous ne savons pas ici en circonscrire le périmètre social et institutionnel, dans un champ de forces socio-esthétiques. Au titre de l'inter-picturalité externe, il reprend des solutions « figuratives » qui manifestent déjà, chez ses confrères, des positions

fortement critiques à l'égard des esthétiques figuratives antérieures. Mais au titre de l'inter-picturalité interne, en reprenant ces nouvelles solutions figuratives sous forme de séries métamorphiques, il les remet elles-mêmes en cause, en accentuant la prééminence des figures plastiques sur les figures iconiques.

## 2. Isotopies et allotopies de l'expression pratique: la dimension plastique et l'imaginaire actantiel

### 2.1. Sérialité et lecture multilinéaire

Dans la perception, l'œuvre d'art se donne d'abord à saisir dans le sensible immédiat, et se déploie à partir de cette saisie sensible dans une autre dimension du sensible, la *dimension trans-sensible*. Dans cette perspective, le processus d'artistisation et de schématisation ne passe pas par la conceptualisation, il reste dans l'ordre du sensible. L'émotion artistique passe par la médiation du sensible, mais révèle en même temps, dans l'intuition, une autre dimension du sensible, celle propre à l'effet de l'art. Sur cette autre dimension se forment des schèmes organisateurs transversaux, des compositions ou des dynamiques qui relient ou unifient tous les éléments sensibles, ou des réseaux de qualités figurales élémentaires, de mouvements imperceptibles, inhérents au plan originel du tableau.<sup>1</sup>

En raison de son ancrage dans le sensible immédiat, l'*intuition trans-sensible* est d'abord de nature *impressive*. Ces impressions doivent rassembler des éléments épars autour d'un schème directeur, elle est donc aussi *synthétique*. Comme elle donne accès à un autre monde de sens, supérieur ou plus profond, elle a également un caractère *anagogique*: c'est la phase d'association avec des contenus. Enfin, ce parcours inaugurant un autre monde sensible, comportant expressions et contenus, et culmine dans la phase d'*imagination*. *Impression, synthèse, anagogie, imagination*, tel est ici le parcours de l'intuition sensible dans l'artistisation.

L'artistisation de l'œuvre y révèle un mouvement immanent à la dynamique sensible, et en soutient ou en dévie la manifestation. Dans l'œuvre d'art, la lumière, la couleur, la ligne, la texture sont des expressions non pas pour des contenus conceptuels et dénommables, mais pour des manifestations de cette dimension trans-sensible que recueille l'intuition du spectateur. L'œuvre d'art serait donc dotée d'une capacité interne

<sup>1</sup> D'un point de vue plus technique, il s'agit de la dimension où les organisations plastiques deviennent des expressions et sont associées à des contenus, notamment de nature dynamique et affective.

d'influence ou d'incitation ; le sensible n'est pas seulement donné à sentir et à partager, il est susceptible d'exciter des impressions et des émotions, *le sensible pictural est sensuel*. Cette sensualité est une énergie interne, une dynamique tensive qui nous influence, qui excite notre intuition et notre imagination. La sensualité, voire la spiritualité, de l'œuvre d'art ne sont rien de plus que l'impression d'animation interne qui est suscitée par l'effet de l'art, et qui découle de la perception imaginaire des « activités » trans-sensibles.

A cet égard, les œuvres sérielles de Mehdi Sahabi nous donnent à percevoir des gammes de couleurs, des types de traces, des figures, des textures, et une organisation de la surface du plan qui se métamorphose d'un tableau à l'autre. Relèvent également de la perception les impressions de superpositions et d'enchâssements de couches peintes: ces impressions activent alors dans l'intuition une transposition anagogique, et nous voyons alors des éléments sensibles (plages colorées, traces et lignes, figures, textures) distribués *en épaisseur* sur plusieurs strates imaginaires. Au titre du sensible immédiat, nous ne voyons en effet que des contrastes chromatiques, graphiques et texturaux, sur un seul plan en deux dimensions. Au titre du trans-sensible, grâce à la puissance d'évocation de l'intuition, nous percevons des *couches* superposées, puis des *strates disposées en épaisseur*. Il s'agit toujours d'une perception, mais de nature figurale et dynamique, imaginaire.

Ces dynamiques s'inscrivent dans un espace-temps qui est spécifique de la dimension trans-sensible: l'espace de la distribution sérielle, et le temps des parcours qu'elle propose ou rend possibles.<sup>1</sup> A cet égard, la lecture et l'interprétation de la série

---

<sup>1</sup> L'appréhension de la sérialité dans l'œuvre de Sahabi se heurte à une difficulté majeure, incomplètement résolue au moment où nous rédigeons cette étude. Nous ne connaissons pas l'ordre dans lequel, pour chacune des séries, les expositions ont présenté les tableaux qui les composent ; nous savons seulement que Sahabi a participé à la mise en place des premières expositions, mais sans qu'une trace ne permette aujourd'hui de savoir quel ordre présidait à la présentation des séries. En revanche, au cours de la préparation de l'exposition complète des productions de Sahabi, au Musée d'Art Contemporain de Téhéran, à l'automne 2021, les séries ont été présentées en entier et selon un ordre fixé, avec une numérotation établie par la Mojdeh Art Gallery. Mojdeh était une amie intime de Sahabi, et a reçu mandat du frère de l'artiste pour l'organisation et la présentation de son œuvre. Notre étude repose sur le corpus ainsi constitué, qui est le seul disponible, et qui est également le seul comprenant l'intégralité des tableaux. Il faut donc admettre que l'œuvre de Sahabi a été « réinventée » et institutionnalisée sous cette forme (avec numérotation des tableaux dans les séries), et que cette réinvention est tout aussi légitime que sa version originale, qui n'est plus accessible et ne peut actuellement pas être reconstituée. Il n'est pas extravagant de considérer que l'étude sémiotique de ces séries est de nature à soutenir une réévaluation critique de l'établissement de l'œuvre du peintre.

Toutes ces informations, de même que le corpus complet des œuvres peintes de Sahabi, nous ont été procurées par notre collègue Marzieh ATHARI NIKAZM, de l'Université Shahid Beheshti à Téhéran. Qu'elle en soit vivement remerciée.



sont, chez Sahabi, *multilinéaires*: d'un tableau à l'autre, tout le dispositif de couches et strates est reconfiguré, défait et refait, à plusieurs reprises, et c'est surtout à hauteur de la série que les métamorphoses plastiques peuvent induire un déplacement et un dépassement de la base sensible vers le trans-sensible. Nous proposons d'examiner la série *Graffiti 1* pour identifier ces métamorphoses.

## **2.2. Métamorphoses des Graffitis**

La série *Graffiti 1* se compose de 43 tableaux différents, dont quelques-uns peuvent être associés en duos, où la part des éléments communs est nettement plus importante que celle des rares éléments distinctifs.



Par exemple, les tableaux 9 et 25 sont conçus sur le même

principe: deux bandes horizontales, celle du haut étant de texture marquée, et accentuée par l'irrégularité du chromatisme, et celle du bas, plus claire, étant de

texture lisse, mais portant un amas de couleurs vives en bas à droite, résultant de la décomposition de la figure iconique de l'oiseau, et où se dissimule un visage: seuls le chromatisme et la saturation de la zone haute, affectant la lisibilité du graffiti, change.



Ou encore, les tableaux 5 et 36, tous deux constitués des mêmes teintes pastel délavées, des mêmes motifs, de la même bande horizontale portant le graffiti, sont faiblement différenciés par les proportions des

motifs, et par le degré de désaturation des teintes, et de réduction des contrastes chromatiques.



De même, les tableaux 8 et 20 présentent deux grandes bandes horizontales, séparées à la fois par un trait rouge légèrement descendant, et par un graffiti qui les chevauchent à la frontière, et avec la figure d'un oiseau enchâssée

dans les couches du bas (ce sont les seuls tableaux de la série à présenter une version iconique des oiseaux). Ils sont donc composés de manière globalement identique, mais avec une permutation des bandes claires et sombres, reposant, de fait, sur une désaturation maximale du bleu (un blanc grisâtre) dans le tableau 8, et une saturation maximale du bleu dans le tableau 20.

Mais, en dehors de ces rares cas, les reconfigurations touchent à un grand nombre de qualités, et bouleversent la perception. En outre, ces quatre cas d'une très explicite covariance entre deux tableaux apportent deux informations majeures sur l'organisation des séries. Tout d'abord, les tableaux appariés ne se succèdent qu'à distance dans la

série, et même à une grande distance (9/25, 8/20, 5/36...), ce qui est un défi, voire un obstacle, à leur appariement dans la mémoire du spectateur. L'organisation linéaire de la série ne donne donc aucune indication pertinente sur les permutations entre les tableaux qui la composent. Le spectateur est incité à adopter une autre approche que la simple perception du défilement linéaire imposé par la série, une approche *multilinéaire*, avec des allers-retours, et une recombinaison globale *non linéaire* et multidimensionnelle. Ces parcours multilinéaires peuvent être des déplacements dans le lieu d'exposition, des déplacements oculaires sur un écran, ou des appariements et déplacements mentaux dans la mémoire acquise lors de la lecture.

Ensuite, plus les tableaux se ressemblent (comme 5 et 36), plus ils apparaissent chacun irréductiblement *singuliers*: en effet, la similitude n'est portée que par le schème global, alors que la réalisation concrète des tableaux fourmille de micro-différences apparemment non pertinentes, et dont le nombre et le détail interdit toute tentative de description: les formes, les couleurs, les textures et les compositions peuvent se répéter, mais le geste pictural, non. L'approche *non linéaire* de la série donne alors à saisir, dans ces parcours d'appariements et de confrontations, *l'irréductible singularité de chacune des occurrences* de la réalisation picturale: une sorte de mise en scène du rapport entre type et occurrence, entre générique, non-générique et spécifique, mais un rapport qui n'est accessible que par un dépassement de l'enchaînement linéaire, sur la dimension trans-sensible qui se caractérise ici par son caractère *multilinéaire*.

### **3. Couches picturales et strates actantielles: des dynamiques imaginaires**

En vue de construire la signification de l'œuvre, la maîtrise globale de ces expressions plastiques, organisées pour une appréhension multilinéaire, est un préalable indispensable. La « maîtrise » en question n'est autre que la projection d'une fonction sémiotique, entre des expressions et des contenus plastiques. Le moment clé de cette exploration est celui où les *couches picturales* (des expressions regroupées) sont converties en *strates actantielles* (des formes de contenu, des intentionnalités imaginaires).

### 3.1. Aventures actantielles des Graffitis

On doit distinguer pour commencer, sans rien engager quant à leurs dispositions relatives, des groupes de propriétés sensibles provisoirement isolables, qui appartiendraient chacun à un même type de plan pictural, dans la série toute entière :

- le plan de l'écriture du graffiti,
- les zones avec profondeur où apparaissent des figures, visages ou oiseaux,
- les plans des aplats chromatiques et des textures intégrées ou surajoutées,
- les plans réservés aux traces, barres et bandes étroites de couleurs contrastées (chaud/froid, ton pur/ton mélangé, sombre/clair).

Entre ces types de plans, presque toutes les combinaisons de superposition, d'encastrement et de fondus plus ou moins translucides sont exploitées dans les tableaux de la série. En outre, ils échangent entre eux leurs traits distinctifs: par exemple, les graffitis, qui donnent leur nom à la série, peuvent être de tons purs ou mélangés, sombres ou clairs, chauds ou froids, enfoncés ou saillants, etc., tout comme les tracés, barres et bandes. Globalement, et déjà au-delà de la perception sensible de base, le spectateur a l'impression d'une dynamique multilinéaire, déployée dans l'ensemble de la série, dont il ne peut faire la synthèse à qu'en faisant collaborer sa mémoire, son intuition, et son imagination. Cette dynamique lui apparaît d'abord comme soutenue par des tensions entre les types de plans, qui deviennent de ce fait même des *couches autonomes*, entre lesquelles on peut imaginer des interactions, et des échanges de propriétés plastiques. Cette dynamique est animée par des relations (rapports de force, échange, hybridation, etc.) entre ces couches, qui deviennent de ce fait même des *strates actantielles*, des « actants » picturaux distincts les uns des autres, qui se disputent en quelque sorte des places et des positions relatives dans l'épaisseur stratifiée.

Le co-créateur doit donc identifier les plans, saisir les tensions entre les couches, supposer ou imaginer une gamme de relations diverses, notamment des rapports de force, entre les strates actantielles, ressentir les effets de ces relations, et finalement synthétiser, dans l'intuition et l'imagination, des mouvements globalement caractéristiques de la série toute entière. Il commence par s'interroger sur les plans qui sont recouverts, repoussés, occultés par les autres, et sur ces autres qui s'avancent, qui recouvrent et revendiquent une position d'ostention maximale. La reconstruction

artistique est alors en cours. Pour construire la signification de ces rapports de force et de ces *mouvements dans une épaisseur constituée de couches en compétition*, il lui faut trouver des repères constants, quelques mouvements isolables, que l'on puisse extraire provisoirement des métamorphoses globales.

Deux de ces mouvements isolables concernent les transformations des figures iconiques: les visages, et les oiseaux. Commençons par les visages.



Le repérage des variations des *visages* conduit à distinguer au moins quatre motifs distinctifs, pouvant être combinés dans un même tableau :

- *l'insertion*: inséré dans un carré (1-4-14-24-26-28) / inséré directement dans les masses colorées (tous les autres),
- *la position en épaisseur*: enfoncé dans et derrière les traces et amas colorés (3-4-5-6-9-12-26-40-43) / dilué dans la couche colorée (5-12-13) / superposé aux couches colorées (24-26-28-41),
- *le relief et la profondeur*: modelé avec profondeur (4-28) / sans modelé ni profondeur, mais avec creusement des ombres (31-32-41-41bis-42) / en aplat stylisé noir et couleur du fond (19-24-26-28-29-37),
- *les expressions personnelles*: visage masculin hurlant (14-19-26-28-29-37-41-43)



/ visage féminin serein incliné (6-19-24-26-40) / visage de Van Gogh à la pipe (24-41) / visage du peintre (12-13-14-38).



Les oiseaux varient principalement selon

- *le degré d'iconicité*: figure bleu-noire (8-20) / stylisation avec plumes colorées aux extrémités

(5-15-16-17-21-22-23-27-30-31-32-33-34-35-36) / amas de couleur informe (9-25),

- *le mode d'insertion*: inséré dans une simulation de collage d'image figurative (15-16-17-22-32-34) / inséré dans la couche colorée,
- *le nombre*: un seul / deux de statut différent / une série de mêmes.

Le degré d'iconicité médian (stylisé) étant massivement dominant, il permet de situer globalement l'œuvre sur un gradient où elle serait à mi-distance, d'un côté, de l'esthétique figurative et, de l'autre côté, de l'esthétique abstraite. La présentation la plus fortement iconique, les petits cartons illustrés d'un oiseau, est systématiquement associée dans le même tableau à un autre oiseau mais très stylisé et faiblement iconique: chacun de ces tableaux présente alors l'alternative entre deux types de figuration, l'une anachronique et saugrenue, l'autre contemporaine et assumée.



Pour les graffitis, on peut dégager quatre caractéristiques porteuses de distinctions :

- *le plan d'insertion*: sur un plan propre à l'inscription / sur une bande claire / sur et dans la masse colorée
- *le mouvement d'inscription*: autonome / intégré au mouvement des textures /

autre...

- *la lisibilité de l'inscription*: saillante / diluée / illisible
- *le mouvement de l'inscription*: avance / recule en profondeur

L'analyse détaillée de la répartition de ces propriétés montre qu'il n'y a aucune corrélation régulière entre les quatre types ; autrement dit, toutes les combinaisons sont disponibles et exploitées, sans contraintes ni restrictions. Concrètement, par exemple, l'insertion du graffiti en plan propre peut correspondre à un mouvement d'inscription aussi bien autonome que dépendant des couches à l'arrière, à la saillance de l'écriture aussi bien qu'à sa dilution ou son effacement par grattage. Comparés aux motifs précédents, les visages et les oiseaux, la seule particularité des graffitis, qui procurent la thématique d'ensemble de la série, est de ne se mouvoir qu'entre deux strates: celle d'ostension, la plus proche du spectateur, en plan propre ou sur une bande claire, et celle, sous-jacente, des premières couches colorées.

Nous pouvons maintenant revenir au parcours d'artistisation de la série. Le parcours du spectateur, rappelons-le, commence par une appréhension sensible, guidée ici par la série linéaire des tableaux, puis par des parcours multilinéaires d'appariement et de confrontation, et se poursuit par un accès à des schèmes organisateurs « trans-sensibles », impliquant des forces actantielles qui animent l'intériorité supposée de l'œuvre d'art. L'examen détaillé de la série des tableaux a mis en lumière plusieurs propriétés de ces strates actantielles :

(i) elles sont systématiquement caractérisées par des traits plastiques, par exemple: bande claire / bande sombre, ou plage lisse / plage rugueuse/ plage nervurée, ou figure iconique / figure stylisée /amas coloré ;

(ii) les relations entre les strates sont pour l'essentiel des permutations, par lesquelles elles échangent leurs places, avancent ou reculent dans l'épaisseur des couches, se superposent ou se fragmentent les unes les autres ;

(iii) si l'enjeu est l'occupation du plan d'ostension maximale, les principales figures iconiques (visages, oiseaux, graffitis) sont susceptibles d'y accéder, mais les graffitis plus souvent que les deux autres ;

(iv) pour ces figures, tout mouvement d'enfoncement dans l'épaisseur des couches se traduit par une désiconisation, par la perte progressive des caractéristiques qui rendent possible la reconnaissance des figures iconiques ;

(v) les couches et strates ne constituent pas une hiérarchie, car leur agencement est en métamorphose continue tout au long de la série linéaire ; la transposition imaginaire qui configure leurs relations comme des confrontations actantielles suscite alors un espace-temps spécifique. Leur réseau constituerait de fait un *rhizome*, au sens de Deleuze et Guattari (1972 et 1980) (Deleuze et Guattari, 1972 et 1980), c'est-à-dire une structure sans hiérarchie, acentrée et en métamorphose constante, susceptible de se stabiliser localement (ces groupes stabilisés sont appelés « plateaux » par Deleuze et Guattari).

(vi) l'ensemble de ces caractéristiques ne peuvent pas être appréhendées dans une approche linéaire de la série: cette organisation non linéaire étant globalement celle d'un *réseau* du type *rhizome*, il resterait à caractériser ce que pourrait être la morphologie et la dynamique d'un espace-temps rhizomatique ; elle devrait notamment interroger les équilibres et déséquilibres entre espace et temps, et caractériser respectivement les « plateaux » à dominante temporelle et ceux à dominante spatiale.

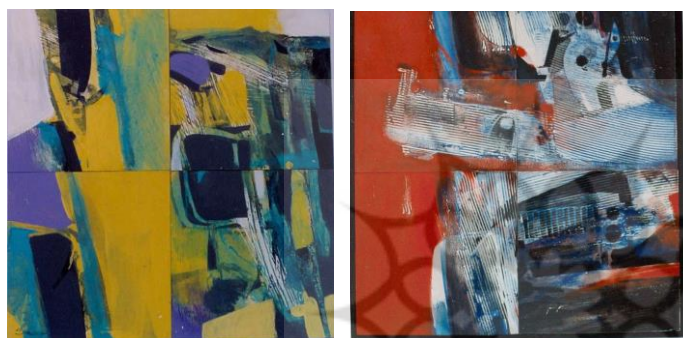
### 3.2. Les tensions entre iconique et plastique dans les *Puzzled Cars*

Une autre série offre une version toute particulière de la construction de ces dynamiques imaginaires. La série *Puzzled Cars* de Mehdi Sahabi repose en effet sur un *thématique* figurative à teneur iconique (des épaves d'automobiles), sur un *schème* de composition (chaque tableau est segmenté par deux lignes orthogonales en quatre secteurs carrés, et sur une *pratique* de décomposition et de recomposition, le puzzle. Chaque tableau est construit selon un montage des carrés, et donne à percevoir et ressentir la tension jamais résolue entre les continuités / discontinuités figuratives iconiques (l'identification des voitures), et les continuités / discontinuités plastiques (les plages colorées, leurs chromatismes, les formes de leurs limites, et leurs textures).





La seule manière d'accéder à la signification de ces tensions non résolues lors du montage artistique est de faire appel à *une expérience en imagination* (une « expérience de pensée »), telle celles dont la philosophie analytique fait grand usage. L'expérience de pensée consiste précisément à imaginer des basculements, des pivotements, des permutations et des inversions entre les carrés du puzzle, c'est-à-dire, globalement, des dynamiques d'ajustement, de désajustement et réajustement entre les figures, les parties de figures, les fragments d'icônes. Elle est rendue nécessaire par les incessantes contradictions, ou les ajustements non cohérents, dans chaque tableau, entre des figures iconiques et des figures plastiques.



Les propriétés exploitées par ces dynamiques imaginaires, sont au nombre de cinq :

- Prolongement ou interruption d'une plage colorée, d'un carré à l'autre (1-2-6-9-10-24-29-31-32)
- Ajustement/ désajustement entre deux formes de plages colorées (7-3)
  - Parallélisme / oblicité / orthogonalité des lignes, des textures linéaires (8-11-16-2-33)
  - Neutralisation des carrés par la prégnance des masses sombres (12)
  - Neutralisation des carrés par la saillance iconique d'une figure (5-10-15-16-17-20-22-26)

Dans le détail, elles se combinent, voire elles se combattent. Par exemple, la forme d'une plage colorée peut être prolongée d'un carré à l'autre, mais le chromatisme change à la frontière entre les deux carrés ; ou inversement, le chromatisme est identique de part et d'autre de la frontière, mais les deux parties de forme ne s'ajustent pas. L'instabilité générale induite par ces multiples tensions non résolues est une demande de sens, et la réponse à cette demande de sens est dans la dimension trans-sensible, et, en imagination, dans l'expérience d'un mouvement relatif entre les carrés de la composition : c'est alors une expérience imaginaire de l'activité interne de l'œuvre.

A cet égard, la peinture de Sahabi serait à la peinture figurative ce que le jazz est à la

musique transcrite dans une partition figée. Pour le jazz: un schème mélodique, une grille d'accords permutables ou non, et une improvisation comme performance artistique du musicien et de l'auditeur. Pour la peinture de Mehdi Sahabi: un ou plusieurs schèmes figuratifs, compositionnels, chromatiques et texturaux, une grille de couches pour l'ancrage de ces divers schèmes permutables, et une improvisation plus ou moins libre, comme performance artistique. On imagine difficilement que la construction de la signification d'un tableau puisse reposer sur une improvisation ; mais justement l'œuvre ne consiste pas en un ou plusieurs tableaux, mais en une *série*, qui donne à voir et ordonne les moments d'une improvisation ; et il ne s'agit pas d'un ouvrage quelconque, mais d'une *œuvre d'art*, qui donne à saisir une pratique d'artistisation.

### **Conclusion: la singularité énigmatique de l'œuvre d'art**

Au cours de l'analyse précédente, nous avons observé que plus la parenté entre les tableaux était grande, plus les permutations étaient réduites, voire limitées à une seule, et plus il apparaissait que chaque réalisation picturale était dans le détail irréductiblement singulière, voire *singulièrement contingente*. La singularité n'est bien entendu pas réservée à ces tableaux fortement appariés, mais leur appariement, justement, met en évidence par comparaison, dans le grain de la matière texturée, dans la vibration de la couleur et/ou l'hésitation ou les inflexions des tracés, l'irréductible singularité de chaque réalisation artistique. Plus généralement, il revient à la série de mettre en évidence le fait que, quel que soit le degré de contrainte ou de sophistication des schèmes, des strates et des permutations, chaque tableau est un hapax, voire un *hapax existentiel*, comme aurait pu le dire Jankélévitch (Jankélévitch, 1957: 117). Et ce caractère irréductiblement singulier est aussi, et plus encore, celui de la série, du point de vue des conditions de sa production comme du point de vue de son interprétation: le nombre de tableaux, le nombre d'appariements possibles, la taille et la distribution des sous-séries, la nature et la répartition des permutations, en somme, l'organisation globale des métamorphoses, tout ceci concourt, en raison de la multiplicité des alternatives et des possibles, à configurer un espace-temps artistique parfaitement singulier, qui échappe à tout contrôle, qui excède toute décision, qui invalide toute intention globale préalable.

A cet égard, l'œuvre sérielle a une grande puissance méta-picturale: elle affiche et

donne à saisir sur la dimension trans-sensible, notamment grâce aux appariements au sein du rhizome, le cœur même de l'*effet de l'art*, son irréductible singularité, en tension avec des schèmes transversaux et généralisables. Ce résultat de l'analyse est pour le moins paradoxal: la série répète, reprend, reproduit, et pourtant elle met en évidence la singularité à la fois de chaque occurrence picturale, et de l'ensemble de l'agencement sériel. De fait, aucune œuvre d'art, aussi originale ou transgressive soit-elle, n'échappe au moins à la citation ou à la mention, à la reprise de motifs dans une *pinacothèque imaginaire*. Autrement dit, l'authenticité découlant de l'unicité et de l'originalité est toujours en tension, parfois en conflit, avec l'inter-picturalité. Mais c'est précisément sur ce point que Mehdi Sahabi apporte une confirmation éclatante et originale: la série organise une inter-picturalité systématique et interne à l'œuvre, qui exalte la singularité, car c'est cette organisation même qui donne essor à une œuvre globale unique, elle-même singulière, composée de tableaux qui sont eux aussi chacun unique et singulier dans leur réalisation matérielle: les gestes picturaux sont accomplis par un corps, qui jamais ne reproduit exactement le même mouvement, et donc les mêmes traces d'expressions.

En somme, la singularité d'une œuvre d'art se présente d'abord comme une énigme, cette énigme étant elle-même articulée comme une prédication concessive: *malgré* les citations, mentions et reprises, *malgré* l'irrépressible inter-picturalité, l'œuvre d'art picturale est *pourtant* singulière, auratique, et source d'expériences uniques et inouïes. La formulation concessive est déjà le premier moment de la résolution de l'énigme. Adorno (1989) a particulièrement relevé ce *caractère énigmatique résoluble* :

« Toutes les œuvres d'art, et l'art en général sont des énigmes. Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage. (...) L'exemple typique de cela c'est celui, avant tous les autres arts, de la musique, qui est à la fois énigme et chose très évidente. Il n'y a pas à résoudre, il s'agit seulement de déchiffrer sa structure. Mais le caractère énigmatique ne constitue pas le dernier mot des œuvres ; au contraire, toute œuvre authentique propose également la solution de son énigme insoluble. » (Adorno 1989, p. 159).

Le point de vue de Lotman (2004), dans *L'explosion et la culture*, est tout différent, mais l'orientation de sa réflexion est néanmoins convergente. Le point de départ est le motif de l'« explosion » culturelle, dont le ressort est principalement modal: l'œuvre d'art bouscule les équilibres entre le possible et l'impossible, le permis et l'interdit :

« L'art crée un nouveau niveau de la réalité, qui se distingue d'elle par une augmentation importante de la liberté. Ainsi, la liberté est apportée aux domaines qui, en réalité, ne la possèdent pas. Le non-alternatif reçoit la possibilité d'une alternative. [L'art] rend probable non seulement ce qui est défendu, mais aussi ce qui est impossible. [...] C'est pourquoi dans le domaine de l'art il y a toujours un sentiment de *défamiliarisation*. » (Lotman, 2004: 193-194)

L'énigme de l'art (pour le spectateur) est donc le premier effet de l'explosion culturelle: un événement imprévisible advient, à partir duquel l'ensemble de l'œuvre est configurée pour rendre cohérent (et possible) le monde artistique qu'elle propose: avant l'explosion ce monde-ci était impossible, après, il devient possible et même cohérent et signifiant, mais *le passage d'une situation à l'autre reste inexplicable*: c'est l'énigme à résoudre dans l'expérience artistique. L'expérience de résolution de l'énigme peut prendre plusieurs formes.

La *défamiliarisation* est l'une d'entre elles, comme incitation à l'invention du sens: dans un premier temps, le spectateur essaie en vain de mettre en œuvre les règles et normes du monde qu'il croit possible, ce qui l'oblige, dans un deuxième temps, à s'interroger sur l'événement qui est la source de cet effet, puis, dans un troisième temps, à reconstituer la nouvelle cohérence d'ensemble.

Mais, en exploitant la veine de la « liberté » (un possible devenu un pouvoir faire), Lotman propose une autre résolution: il introduit et *spécifie* la dimension pratique de l'œuvre d'art, en tant qu'*expérimentation* :

« L'accroissement brusque des degrés de liberté par rapport à la réalité fait de l'art un pôle d'expérimentation. [...] Il vérifie les résultats des expériences visant à élargir ou à restreindre la liberté. » (ibid., pp. 194-195) « un créateur-expérimentateur au cours d'une grande expérience dont la fin est imprévisible. » (ibid., p. 203)

La pratique d'expérimentation n'obéit ni à une programmation, ni à un ajustement. Elle affronte l'aléa (l'imprévisible), voire l'interdit (l'impossible), elle tente des voies incertaines, elle improvise et elle reprend ses propres improvisations: elle en teste la résistance, et le pouvoir de mise en cohérence d'une œuvre.

Mais les expérimentations du créateur posent nécessairement problème au co-créateur. Le créateur et le co-créateur partagent la création, c'est-à-dire *le processus d'expérimentation*. Ce processus devient alors un *cryptage* de la création, et une incitation au *décryptage* par le co-créateur. Sous ce point de vue, on peut considérer

l'effet de l'art (et l'énigme qu'il induit) comme une provocation à la participation du spectateur, *a minima* comme une vive incitation à la co-construction de la signification de l'œuvre. La sérialité de l'œuvre de Sahabi, telle que nous l'avons décrite et caractérisée, est typiquement une expérimentation, avec ses procédures, ses cadres et conditions initiales, ses improvisations et ses reprises. Et nous avons essayé de montrer comment le co-créateur y faisait face: un décryptage anagogique, grâce à l'intuition et l'imagination.

Nous pouvons évoquer ici une troisième résolution possible de l'énigme de l'art, une proposition de Veronica Estay Stange (2021), dans « L'invention programmée, entre art moderne et contemporain », où elle reprend le concept phénoménologique d'*epoché*, pour rendre compte de l'invention artistique de nouveaux systèmes sémiotiques:

« Entre les contraintes de l'institution muséale, les constructions critiques et historiques, et les manifestes des artistes eux-mêmes, l'art de notre époque a effectivement assumé comme visée inatteignable la rupture à chaque fois fondatrice. Il s'agit, au fond, d'une quête incessante de l'*epoché*, ce point d'entropie maximale susceptible d'engendrer un nouveau système sémiotique. » (Estay Stange, 2021: 118-119)

Pour le scepticisme philosophique, l'*epoché* est la suspension du jugement de vérité comme seule solution face à son indécidabilité ; c'est une modalité cognitive découlant directement du doute, de l'incertitude et de l'indétermination. Pour la phénoménologie, l'*epoché* est aussi la suspension du jugement, mais surtout, plus généralement, de toutes les connaissances, des procédures ou routines cognitives qui les mettent en œuvre, pour laisser libre cours à l'apparaître du monde sensible et des choses de ce monde. L'*epoché* est en somme un principe de méthode destiné à épurer et désancrer un processus d'interprétation, une méthode heuristique. C'est surtout un principe de méthode permettant faire place à une approche par d'autres voies que celles du rationalisme ordinaire, du positivisme scientifique, ou du sens commun. La suspension cognitive est une tactique, au sein d'une stratégie qui doit donner accès à un autre monde de sens que celui des normes, des concepts et de la raison formelle et/ou familière.

Concernant l'œuvre d'art, l'*epoché* caractérise donc principalement l'attitude et le mode interprétatif du spectateur, le co-créateur. Pour le créateur, le mode opératoire de même niveau et de même genre est la *singularisation* des occurrences par la *contingence* des gestes corporels, et/ou, comme chez Sahabi, des appariements sériels.

Nous pouvons donc considérer maintenant que *l'énigme de l'œuvre d'art* a deux faces. Du côté du créateur, c'est la recherche de l'occurrence la plus improbable, du dispositif visuel et de la composition les moins génériques, les plus singuliers, jusqu'à *la prise d'une singularité*. La singularité « prend » quand on décale le point de vue, dégrade la perspective, désajuste la perception sensorielle, désaccorde les couleurs, les matières et les relations spatio-temporelles. Du côté du co-créateur, c'est le conflit entre des interprétations incompatibles ou impossibles qui conduit à une suspension du processus interprétatif lui-même, à une *epoché* grâce à laquelle le spectateur se libère des attentes rigides, des normes et les usages établis, pour se consacrer entièrement à l'impression produite par *l'apparaître de l'œuvre*, c'est-à-dire pour se mettre en situation de se synchroniser avec le mouvement même de l'apparaître, et de s'immiscer dans ce mouvement. C'est pour lui, la condition nécessaire pour la résolution de l'énigme, pour que sa perception accède aux relations, connexions et métamorphoses propres au monde de l'œuvre. C'est la *reprise de la singularité dans l'epoché*.

Les œuvres peintes de Mehdi Sahabi mettent en lumière d'une manière étonnante ce qu'est finalement ce caractère énigmatique de l'œuvre d'art: *l'énigme a deux faces*, chacune reposant sur une expérience artistique: l'expérience pratique de la prise de la *singularité*, pour l'auteur créateur, et l'expérience imaginaire de sa reprise par *l'epoché*, pour le spectateur co-créateur.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

**Bibliographie**

- Adorno, Th. W. (1989). *Théorie esthétique*. Paris.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- Bourdieu, P. (2013). *Manet, Une révolution symbolique. Cours au collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Paris, Raisons d'agir, Seuil, coll. « Cours et travaux », 2013, 782 p., Édition établie par Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, ISBN: 978-2-02-113540-4.
- Centre Georges Pompidou, *Figuration narrative*, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-figuration-narrative/ENS-figuration-narrative2.html>
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. Paris, Minit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris, Minit.
- Estay Stange, V. (2021). « L'invention programmée, entre art moderne et contemporain », dans Basso Fossali, P., dir., *Créativité sémiotique et institutions du sens. Dans la dialectique entre l'individuel et le collectif*. Limoges, Pulim.
- Jankélévitch, Vl. (1957). *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Lotman, I. (2004). *L'explosion et la culture*. Limoges, Pulim, 2004. Traduction d'I. Merkoulova.
- Sahabi, M. (2021), *Biography*. Fondation Mehdi Sahabi.