



Revista Psicologia e Saúde

E-ISSN: 2177-093X

-

Universidade Católica Dom Bosco  
Brasil

Novello Paglianti, Nanta

Le cas d'Arthur Bispo do Rosario ou l'ekphrasis impossible. Approche sémiotique de  
l'œuvre d'Art Brut brésilien

Revista Psicologia e Saúde, vol. 1, núm. 1, julio-diciembre, 2009, pp. 60-69

Universidade Católica Dom Bosco

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609866390008>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

## Le cas d'Arthur Bispo do Rosario ou l'ekphrasis impossible. Approche sémiotique de l'œuvre d'Art Brut brésilien

O caso Arthur Bispo do Rosário ou a *ekphrasis* impossível. Abordagem semiótica da obra de *Arte Bruta* brasileira

The case: Arthur Bispo do Rosário or the impossible *ekphrasis*. A semiotic approach of the *Brute Brazilian* work of art

Nanta Novello Paglianti

Université de Franche-Comté, équipe LASELDI

### Resumo

O artigo propõe a interrogar a figura retórica da ekphrasis. O interesse é de localizar este procedimento do discurso dentro de uma "outra" cultura e de entender como esta reapropriação foi construída e incluída na mesma. Vamos percorrer as diferentes definições deste conceito para entender como ela se estrutura frente a uma colocação em discurso do perceptível. Nós levaremos o exemplo de um artista esquizofrênico brasileiro, Arthur Bispo do Rosário, que se revelou um contra exemplo de ekphrasis ou uma verdadeira e própria anti ekphrasis com relação a uma concepção "clássica" desta figura retórica. O caso deste artista reconhecido no Brasil inteiro que dedicou toda sua vida na invenção de uma obra muito variada (objetos, vitrines, espectros e um manto de apresentação) cria problemas de interpretação e exige uma abordagem pluridisciplinar (artística, antropológica e semiótica) para ser inteiramente entendida.

**Palavras-chave:** *ekphrasis*; Arthur Bispo do Rosário; esquizofrenia; artista.

### Abstract

The article proposes to inquire the rhetorical figure of the ekphrasis. The interest is to locate the procedure of the speech inside "another" culture and to understand the way this reappropriation was built and included in itself. This procedure goes through the different definitions of this concept to understand how it is structured inside the speech of the perceptible. We will present the example of a schizophrenic Brazilian artist, Arthur Bispo do Rosário, who turned out to be a non-example of ekphrasis or a truthful and anti-ekphrasis itself regarding a "classic" conception of this rhetorical figure. The case of this well-known artist all around Brazil who dedicated his whole life in the creation of many different works of art (objects, shop windows, specters and a mantle of presentation) what has caused problems of interpretation and demands a pluridisciplinary approach (artistic, anthropological and semiotic) to be completely understood.

**Keywords:** ekphrasis; Arthur Bispo do Rosário; schizophrenia; artist.

### Resumé

L'article veut interroger la figure rhétorique de l'ekphrasis. L'intérêt est de situer cette procédure du discours à l'intérieur d'une culture «autre» et de comprendre comment cette ré-appropriation a été construite et englobée. Nous allons parcourir les différentes définitions de ce concept pour comprendre comme elle appréhende le monde et comme elle se structure sur une mise en discours du perceptible. Nous prendrons un exemple d'un artiste schizophrène brésilien, Arthur Bispo do Rosario, qui s'est révélé un contre-exemple d'ekphrasis ou une vraie et propre anti-ekphrasis par rapport à une conception «classique» de cette figure rhétorique. Le cas de cet artiste, reconnu dans le Brésil entier, qui a consacré toute sa vie à l'invention d'une œuvre très variée (objets, «vitrines», sceptres et un manteau de la présentation) pose des problèmes d'interprétation et réclame une approche pluridisciplinaire (artistique, psychanalytique et anthropologique et sémiotique) pour être entièrement comprise.

**Clé de mots:** Ekphrasis; Arthur Bispo do Rosário; schizophrène; artiste.

### 1 L'ekphrasis et l'anthropologie

Cet article<sup>1</sup> voudrait simplement, sans prétendre l'exhaustivité, mettre l'accent sur un concept clé: l'ekphrasis. L'intérêt est de situer cette procédure du discours à l'intérieur d'une culture «autre» et de

comprendre comment cette ré-appropriation a été construite et englobée.

Nous prendrons un exemple ou mieux un cas clinique d'un artiste schizophrène brésilien, Arthur Bispo Do Rosario, qui s'est révélé un contre-exemple d'ekphrasis ou une vraie et propre anti-ekphrasis par rapport à une conception «classique» de cette figure rhétorique. On pourrait faire référence à la définition de Molinié (1997, p. 140-141) qui voit l'ekphrasis comme «figure macrostructurale de deuxième niveau». Dans notre cas, on va examiner comme cette

<sup>1</sup> L'article est issu d'une intervention faite en 2007 à l'EHESS dans le séminaire animé par J. Petitot, J-J. Vincensini, M. Costantini intitulé: «Réappropriations culturelles et théories de la signification».

définition peut s'élargir à une mise en discours du perceptible.

Il s'agit d'un artiste, reconnu dans le Brésil entier, qui a consacré toute sa vie à l'invention d'une œuvre très variée qui comprend de la broderie, la fabrication d'objets, la composition de «vitrines», la réalisation de sceptres, et qui a réussi à achever son chef-d'œuvre: la réalisation d'un manteau qui symbolise la quête de toute sa vie. On cherchera à montrer en quoi cette production artistique pose des problèmes d'interprétation et pourquoi elle réclame une approche pluridisciplinaire (artistique, psychanalytique et anthropologique et sémiotique) pour être entièrement comprise.

Ensuite, nous nous interrogerons encore ce cas artistique à cause de la présence d'une production particulière intitulée «La roue de la Fortune», qui permet, elle aussi, différentes lectures possibles. Elle nous questionne sur les concepts de forme et de contenu, de permanence et de changement. À ce propos, on peut citer la phrase de Cl. Lévi-Strauss (1958, p. 284): «Pourquoi un trait culturel, emprunté ou diffusé à travers une longue période historique, s'est-il maintenu intact? Car la stabilité n'est pas moins mystérieuse que le changement. La découverte d'une origine unique du dédoublement de la représentation laisserait ouverte la question du savoir comment il se fait que ce moyen d'expression ait été préservé par des cultures qui, à d'autres égards, ont évolué dans des sens très différents. Des connexions externes peuvent expliquer la transmission; mais seules des connexions internes peuvent rendre compte de la persistance». Le problème, cité par Lévi-Strauss, des aspects variants et invariants appartenant à des cultures différentes, pose des problèmes quand on regarde de plus près la production artistique de cet auteur.

### 1.1 L'Ekphrasis et ses définitions

Pourquoi le cas de Bispo? Parce qu'il s'agit d'un exemple qui interroge la conception «classique» d'ekphrasis. On peut commencer l'analyse d'un cas «hors norme» pour comprendre mieux comment fonctionne le déroulement d'un processus normal d'ekphrasis. Certaines définitions d'ekphrasis peuvent nous aider à ce propos.

D'abord, il faut rappeler la définition donnée par Constantini (2007) d'ekphrasis comme «discours périégetique qui met sous les yeux ce qui doit être montré»<sup>1</sup>. La particularité de cette définition est que le seul acte de «montrer» implique déjà une sélection précise et partielle des choses qui coupe la réalité en deux: les parties sélectionnées et celles exclues. Cette remarque amène aux réflexions de Constantini qui mettent l'accent sur le fait que «la

définition d'ekphrasis n'a rien à voir avec la seule œuvre d'art mais avec le visible». On pourrait ajouter non seulement avec le visible mais aussi avec l'appréhension perceptive globale du monde de la part d'un sujet. Les variations effectuées à l'intérieur de l'ekphrasis ne sont pas seulement des modifications d'un thème commun et général mais de points de vue des (ou de) énonciateurs inscrits dans les textes. Les variations impliquent une *Weltanschauung* qui est ressentie d'une façon différente d'un artiste à l'autre. Voilà donc l'importance du détail que chaque créateur met en évidence dans ses productions. Chaque artiste particulier rend compte de la vision du monde qui veut être véhiculée. Le détail ne s'explique pas sans une référence à un tout. Il ne s'agit pas seulement d'une métonymie: une partie est représentative, symboliquement, d'un tout. Il s'agit plutôt d'un rapport de méronymie dont la seule disposition des éléments est révélatrice d'une cosmogonie précise.

Une belle définition d'ekphrasis est celle de Dumarsais (1988), pour lequel il y a ekphrasis «lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter...».

Pour U. Eco (2006), l'ekphrasis fait partie des techniques descriptives utilisées pour rendre vivant ce qui est décrit dans un texte. Voilà qu'il distingue différents types d'ekphrasis: formelle, occulte, théâtrale, auxquelles il va ajouter la description brève et les listes.

Pour l'auteur<sup>2</sup>, l'ekphrasis fait partie de techniques pour décrire le visible comme: l'hypotypose ou l'evidentia, identifiée ou semblable à l'illustratio, la demonstratio, l'ekphrasis ou descriptio, l'enargeia. La distinction qu'il fait entre nommer le visible et décrire le visible est, à ce propos, significative. La description du visible guide le lecteur pendant le texte et cherche, à travers ses figures rhétoriques, à produire différents effets de surprise, de tension, sur le lecteur. L'ekphrasis avec sa capacité de décrire le visible serait une des moyens persuasifs les plus efficaces.

Le simple fait de nommer le visible, au contraire, ne réussit pas à nous faire voir une scène complète. On doit la compléter avec un renvoi à nos expériences personnelles. Le texte ne fournit pas beaucoup d'informations, il ne sature pas le signifié, et chacun de nous doit exploiter d'autres ressources. On a un effort imaginaire nécessaire de la part du spectateur qui doit récupérer d'autres expériences et souvenirs, typiques du registre de l'évocation.

Ce qui reste évident est le caractère spatial de la description. Tamar Yacobi (1995, p. 599-649) parle à

<sup>1</sup> Toutes les citations de M. Constantini se réfèrent à son intervention faite dans le séminaire «Réappropriations culturelles et théories de la signification» du 10/01/2007, Paris, EHESS.

<sup>2</sup> U. Eco «Les sémaphores sous la pluie» in *Lavori in corso II: Spazialità e testo letterario*, intervention au séminaire de la Scuola Superiore di Studi umanistici dell'Università di Bologna, 9 déc, 2006.

ce propos «d'une évocation littéraire de l'art spatial». L'ekphrasis peut rendre, à travers une description verbale, non seulement la figuration et l'esprit d'une scène mais aussi les effets de mouvement ou de stase de la scène même.

Nous faisons référence aussi au sens plus courant de cette figure rhétorique comme la capacité de faire vivre à travers les mots non seulement une image figurative mais aussi architecturale, etc. Par exemple, W. T. Mitchell (1986) souligne la possibilité de faire voir le caractère social de la représentation et de manière plus générale l'esprit du pouvoir d'une période historique.

Pour Cluver (1997, p. 19-33): «ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system». Cette proposition souligne une conception du texte en sens barthien (Barthes, 1970) comme «œuvre discursive»<sup>1</sup> et elle met en évidence la relation entre le verbal et le non-verbal. On élargit donc la conception d'ekphrasis non seulement au visible mais aussi aux objets, aux gestes, aux actions.

Une nuance particulière d'ekphrasis, on peut la retrouver dans l'antiquité byzantine. L'œuvre d'art était conçue comme un instrument matériel qui avait la fonction de conduire à l'expérience spirituelle. L'ekphrasis était le médiateur de ce processus: elle rendait présente la réalité spirituelle, cachée derrière la représentation sacrée. L'accent est posé cette fois sur l'*energeia*, sur la force qu'avait cette figure rhétorique de rendre vivant un signifié abstrait. On retrouve dans cette définition, la conception que la société avait de son art, rigoureusement sacrée (James & Webb, 1991).

## 2 Le cas brésilien de l'artiste Bispo Do Rosario

Nous allons nous intéresser au Brésil et en particulier à une ekphrasis très impliquée, comme nous l'avons souligné, dans son déploiement du sens iconique. Il s'agit d'un artiste représentatif de l'Art Brut du Brésil: Bispo Do Rosario. Le nom est déjà emblématique. Bispo provient du latin *episcopus* «l'être doté du pouvoir divin de résurrection» (Halle St. Pierre, 2005, p. 31), fonction recouverte par l'autorité ecclésiastique. Rosario évoque à la fois un instrument de prière et la figure de Notre Dame du Rosaire. La fête du Rosaire est extrêmement populaire au Brésil depuis l'époque coloniale, emblème de la libération de l'esclavage et protectrice de la population noire. Dans différentes versions de ce mythe, les Indiens et les Noirs communiquent avec la Vierge à travers le langage sacré des chants et de la danse<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Je renvoie à ce propos à R. Barthes et à sa conception du Japon comme système cohérent et complet de signes.

<sup>2</sup> Il existe une relation directe entre le rosaire et l'*orixá Ifá*, qui prévoit l'avenir avec les noix de palmiers, entrelacées (ou pas) comme pour le rosaire.

L'artiste naît à Japarutuba en 1909 ou 1911 dans le Nordeste, une des régions les plus pauvres du Brésil. Ses parents sont descendants des esclaves noirs. Dès l'âge de 15 ans, il s'engage dans la marine militaire comme fusilier et s'initie à la boxe. Il quitte la marine à cause de son insubordination et il part travailler dans la capitale chez un riche avocat *carioca*. Le 22 décembre 1938, il a une vision mystique, une apparition des sept anges bleus, qui descendent du ciel en nuages spéciaux et qui le reconnaissent comme «l' élu » et lui écrivent une croix sur le dos. Il est interné dans différents hôpitaux avec un diagnostic de schizophrénie paranoïde. Il réussit à travailler dans une clinique pédiatrique comme homme à tout faire et commence à produire des objets avec des matériaux de fortune. Il est interné définitivement en 1948 dans la clinique Colonia. Son décès date de 1989.

Avec les années 70 et l'ouverture politique du Brésil, une commission ouvre une enquête sur l'hôpital en dénonçant les conditions de vie des malades. Depuis les années 80, cette clinique est devenue un lieu de libre passage et de circulation des patients, soit à l'intérieur de la structure de soin, soit à l'extérieur. En 1982, un psychologue-photographe, Denizart et un critique d'art, Morais, s'intéressent à son travail. Beaucoup d'expositions lui seront consacrées entre 1989 et 1993. En 1995, il est exposé à la 46<sup>e</sup> Biennale de Venise, où il représente le Brésil. Son œuvre a été exposée à la fondation PROA (Buenos Aires), au Musée Guggenheim (New York), à Mexico et à Stockholm. Pour ce qui concerne la France, il a été exposé trois fois, après une importante exposition individuelle en 2003, et d'autres encore au Jeu de Paume et à la Fondation Cartier (2001).

Le Carnaval de Rio lui rend hommage chaque année. Son œuvre fait désormais partie du patrimoine national du Brésil. Le Musée Bispo do Rosario, consacré aux artistes sortis des hôpitaux psychiatriques, lui est dédié.

Bispo do Rosario a créé toute sa vie dans la conviction de devoir faire un inventaire de toute la culture matérielle de son époque pour la présenter à Dieu, le jour du Jugement Dernier. Il s'est totalement consacré à sa mission divine. Il a demandé d'être enfermé pour se préparer à sa transformations: «Renfermez-moi car je suis en train de me transformer en roi de rois. Renfermez-moi parce que je vais rentrer en guerre». Pendant cette période de sept ans d'exil volontaire, il jeûne et il évite la lumière du jour parce que: «je dois sécher pour devenir saint ou transparent» (Halle St. Pierre, 2005, p. 25).

La fabrication des objets avec tous les matériaux recyclés comme câbles électriques, morceaux de fer, bouteilles en plastique, tissus, bois, constitue la base de ses créations. Le but de manifester à Dieu le monde comprend bien évidemment la représentation des personnes, des lieux, des activités, des événements. Tout a été classé, énuméré. On trouve des références à



Figure 1  
Objets



la simple vie quotidienne, urbaine, agricole, mais aussi des éléments qui lui rappellent sa vie de marin, de boxeur ou simplement des voyages imaginaires qu'il aurait voulu entreprendre. Tous les objets quotidiens, comme cuillères, gobelets, pinces, clous, sont tenus ensemble avec le fil bleu de son uniforme et placés sur supports les plus divers (fig. 1).

Il compose aussi des sceptres de *Miss*, dont il confectionne les écharpes sur lesquelles il brode les caractéristiques géographiques et historiques de chaque pays. La déclaration de l'auteur est, à ce propos, révélatrice: «Ces miniatures permettent ma transformation, tout cela est composé de matériel existant sur la terre des hommes. Ma Mission, c'est cela, posséder ce que j'ai pour que le jour prochain je représente l'existence de la Terre. C'est la signification de ma vie» (Halle St. Pierre, 2005, p. 27). (fig.2).

À partir de 1967, l'artiste commence à travailler à son chef-d'œuvre: le manteau de la présentation. Il s'agit d'un manteau, brodé par lui-même, qu'il portera le jour du Jugement Dernier, et grâce auquel Dieu le reconnaîtra. Il est composé de deux surfaces: l'intérieur est caractérisé par les noms de gens qu'il voudrait amener avec lui pour pouvoir les sauver, l'extérieur d'une couleur brun-rouge est brodé de mots, d'inscriptions, de chiffres arabes et romains, de drapeaux de la marine. «Je les a mises en majuscules

Figure 2  
Miss



Figure 3

*Le manteau de la présentation et  
Bispo do Rosario*



pour que tout le monde les voie bien, moi et les autres. C'est ma biographie» (Halle St. Pierre, 2005, p. 33). La représentation d'objets ne pouvait pas manquer: vélo, sofa, table, piano, ping-pong, sac, cuillères, voie ferrée, cheval, etc. Le centre du manteau est occupé par un plastron avec des inscriptions sous forme de rébus ou d'énigmes, qui appartiennent à son délire: «Fio Hom Universo» (le fils de l'homme qui aime l'univers), «Voz e Ceu» (voix et ciel), une balance avec l'inscription «Pai» (Père), et à côté «Criad e Travas» (créé et ténèbres). Bispo n'a jamais voulu se séparer de son manteau à cause de la nécessité de le porter le jour «de [s]a montée au ciel et de [s]a transformation [...] les mêmes sept anges viennent et [l]e portent en haut à une certaine hauteur» (Halle St. Pierre, 2005, p. 84). Le monde, comme Bispo, s'illuminera, mais une partie sera recouverte «d'une aura de lumière et l'autre brûlera» (Halle St. Pierre, 2005, p. 84). «Un nouveau monde où la terre sera plate, sans abîme, où tous auraient une place, où n'existeraient ni la misère ni la maladie, un monde resplendissant d'or et d'argent, de bonheur et de gloire» (Halle St. Pierre, 2005, p. 37). (fig. 3).

### 2.1. Le cas clinique

Bispo Do Rosario n'est jamais sorti de son pays natal et n'a jamais suivi la thérapie occupationnelle de Nise de Silveira<sup>1</sup>, ni un autre atelier d'art-thérapie. Fermé dans sa solitude, il a créé son œuvre. Très intéressant est suivre le parcours de fabrication des compositions. On peut, en effet, distinguer des étapes qui ne sont pas seulement intéressantes d'un point de vue artistique, mais qui peuvent révéler aussi des changements personnels.

Tout d'abord le texte. Il est brodé sur des «panos», des tissus pouvant appartenir à des étendards, des uniformes. Les mots sont traités comme des objets, fabriqués, cousus. Ils se montrent sous deux aspects. Le premier est le signifié. Ils traitent de sa vie et de son univers. On a des petits récits des itinéraires qu'il faisait à Rio de Janeiro et de ce qu'il voyait: le Palais du Catete, le Pain de Sucre, une explication du jour de sa révélation, le ring de boxe, des détails de la

<sup>1</sup> Je renvoie à Nise da Silveira, in *Images de l'inconscient*, Halle St. Pierre, Ed. Passage Piétons, 2005.

clinique Colonia. Le contenu du message est centré sur le sujet et son délire. Le sujet est prisonnier de sa vision du monde, des détails qui lui parlent et qui sont manipulés par lui-même pour alimenter son univers. Le patient ne peut qu'obéir à sa mission. Il est, en termes de Coquet (1989), hétéronome. Il correspond à la position de non-sujet. L'identification des positions subjectales claires n'est pas facile. L'auteur semble osciller entre le non-sujet et sujet. Bispo semble à certains moments, dans certaines déclarations, possesseur de son œuvre, de son acte de création : il est alors un sujet au sens de Coquet. A d'autres moments, il est le délégué du destinataire tout puissant qui programme ses actes et pensées.

Le deuxième aspect est le signifiant. Les mots sont aussi conçus comme artefacts. Ils sont brodés, morcelés, colorés. Ils ont une substance expressive et révèlent une texture précise.

Ensuite, les objets classifiés par leurs nombre et nom. Il s'agit des outils quotidiens qui ne recouvrent pas des fonctions autres que leur usage. On retrouve les choses les plus variées: hache, ciseaux, rouleau à peinture, lance-pierre, arrosoir, balance etc. L'implication manuelle est bien évidente. D'où cette hypothèse d'une caractéristique commune à bien des objets représentés ou même créés: objets-outils, par exemple, qui nécessitent un usage corporel du sujet pour entrer en action. Par exemple, cette présence des objets, qui impliquent l'actant-corps, se retrouve aussi sur la surface du manteau. On a une volonté de construire quelque chose de durable et d'externe. La signification de l'univers n'est pas seulement recueillie dans son sens abstrait, mais aussi dans sa matérialité. On a un acte presque générateur qui transforme un support dans un autre. L'objet est manipulé dans sa structure extérieure comme la forme, la couleur et dans sa fonction, dans son rôle. Une transformation matérielle qui cache une transformation personnelle de l'artiste. Un investissement du geste, du corps, de ses empreintes qui font «vivre» l'artefact. Il ne s'agit pas d'un devoir-faire, comme dans le cas de la broderie, mais d'une étape majeure, d'une faible affirmation de vouloir-faire. L'artiste a, en effet, décidé de travailler un autre support, de ne plus inscrire tout l'univers sur l'objet, mais seulement leur nom dénotatif: «matraca», «raquette de ping-pong», «club de golf», etc. Les objets sont une condensation de tout ce qui est l'univers. Ils le portent en eux-mêmes et ils sont devenus muets. La vacuité du mot laisse place à la lourde présence de l'objet.

Encore, les vitrines. Il s'agit d'un ensemble d'objets qui sont bâtis avec le même élément: des bottes en caoutchouc, des baskets, un ensemble de cuillères et des objets utilisés dans les rites de la «macumba». On retrouve aussi des «vitrines fichiers», parties de tissu, brodées de mots, accrochées à un support en bois ou en métal.

L'uniformité de la matière produit des objets

différents. On a l'impression d'avoir un élément originaire et primaire (une Terre-mère) qui génère la diversité de l'univers. La vitrine révèle la volonté d'exposition, un vouloir-faire voir qui, à la base, ne caractérisait pas les objets précédents. Un sujet qui, maintenant, veut rassembler des artefacts dans une composition. Il veut unir les objets et leur faire faire un parcours de sens. L'ensemble des objets acquiert donc une signification différente de la simple construction individuelle. L'œuvre est conçue dans sa collectivité complexe. La présence des poupées vaudou exalte l'objet jusqu'à une transcendance religieuse. Ces vitrines ressemblent, en codage plus moderne, à des mâts totémiques, dont parle Boas à propos de l'art de la côte du Pacifique du Nord de l'Amérique, à cause de leur uniformité de matériel, de leur compacité et de leur verticalité.

On continue avec les sceptres de «Miss», accompagnés du ruban, placés à côté.

De là cette possible homologie: le sceptre est à la Miss ce que le manteau est à Bispo. Comme la Miss a besoin d'un sceptre pour exprimer son pouvoir (il s'agit d'une expression concrète de la modalité du pouvoir), alors Bispo nécessite de son manteau pour compléter sa transformation et exprimer sa royauté.

Chaque bande de tissu est imprimée du nom du pays et des villes qui, pour l'auteur, sont les plus significatives avec le drapeau d'appartenance. Ces sceptres rappellent clairement les bâtons africains du pouvoir. L'artiste a besoin d'un objet, transcendant ou pas, pour accomplir une affirmation de son statut de sujet et inscrire son histoire personnelle. Il reste une dernière étape de ce parcours narratif et personnel : l'acquisition de la modalité du pouvoir pour accomplir son épreuve glorifiante en termes greimassiens. Ce bâton lui permet d'acquérir les modalités nécessaires pour enfin broder son manteau et attendre la sanction finale: le jour du Jugement Dernier.

Ces sceptres montrent aussi, pour la première fois, une référence indirecte à la femme. Le pouvoir semble être lié à ces Miss imaginaires. Un petit détail de sa vie peut être utile à ce propos. Une psychologue stagiaire, Rosangela Maria Magalhaes Gomy, a attiré l'attention de Bispo. Elle était la seule personne qui ait pu l'approcher et qui avait le droit de visiter sa cellule, temple mystique où l'artiste s'est volontairement enfermé pour sept ans. Seulement les gens qui reconnaissaient de quelle couleur était «l'aura» derrière la tête de Bispo pouvaient entrer. Le nom de cette femme a été présent d'abord sur quelques objets et ensuite sur le manteau de la présentation. L'auteur a construit une chaise roulante avec une chaîne pour l'amener avec lui au Jugement Dernier: «Rosangela directrice de tout ce qui est à moi» (Halle St. Pierre, 2005, p. 86), comme récitent les mots trouvés brodés sur un tissu. La femme est ici mythifiée comme incarnation de la pureté et de la chasteté, comme l'auteur l'explique bien dans ces mots: «une femme

doit s'habiller en jupe et bas. Elle ne peut pas dire de gros mots ni parler en argot et doit être vierge» ou encore «qu'elles viennent les vierges en banc de poissons en multitude» (Halle St. Pierre, 2005, p. 86). Les Miss aussi devaient avoir ces caractéristiques en tant que femmes proches de la Vierge Marie.

Enfin, le manteau de la présentation. La construction de cet objet est un investissement très fort pour l'artiste parce qu'il représente l'accomplissement d'un parcours, l'étape finale pour la glorification. La transformation que Bispo raconte ne concerne pas seulement les modalités actantielles mais aussi le corps. Il le dit clairement: «Pour l'instant, dit-il quelques mois avant sa mort, j'ai le matériel mais corporellement je ne suis pas prêt. Je dois laisser la sérénité». Et encore «Il n'y a pas la représentation? Je vais me présenter corporellement. Mon acte corporel c'est cet éclat que j'ai mis» (Halle St. Pierre, 2005, p. 82). L'artiste, en portant ce vêtement, fait un acte d'assomption corporelle. Le manteau devient métonymie de son œuvre. Il se réfugie dans le creux protecteur du manteau et y place son être. Le manteau est investi non seulement symboliquement, mais se transforme dans un véritable actant et, plus précisément, dans une enveloppe corporelle qui montre sur sa surface toutes ses déformations. Les traces inscrites sur cette surface, comme les navires, les chiffres, les symboles, sont les empreintes débrayées du sujet même. Le manteau est comme la peau de D. Anzieu (1985), non seulement un lieu de protection et d'échange avec l'extérieur, mais aussi de perception et de constitution du Moi.

Comme le soutient Freud, le délire peut être une tentative de cure par la reconstruction du monde. Ce délire, dans le cas de Bispo, est insuffisant pour contenir la jouissance qui l'envahit. Son art doit s'intégrer à sa vie pour trouver ses modalités expressives les plus complètes. Comme le soutient Pinto «Le délire est une construction de caractère positif si sa présence se traduit par une organisation quelque part symbolique de l'univers du malade» (Pinto, 2006, p. 84).

Donc, le sujet réussit à changer son statut à travers différentes étapes et grâce à cette assomption corporelle qui est une opération énonciative essentielle puisque c'est dans cet acte d'endosser le manteau – de lui donner corps – que le manteau-monde produit l'illusion référentielle tout en assurant au sujet lui-même l'illusion énonciative, l'existence, et cela pour un seul énonciataire possible: Dieu. L'inventaire du monde, exprimé dans un code crypté, est réalisé pour être compris que par Dieu. La pathologie se montre dans une confusion des rôles actantiels mêmes: Bispo trie les objets du monde mais, à la place de Dieu, choisit les élus et les juge. Est-il divin ou humain?

L'assomption corporelle accomplit le parcours de transformation et libère l'artiste de sa mission. Vu que le monde terrestre ne reconnaît pas Bispo comme l'Atlas de l'époque, le manteau, objet sacré et

invisible, permet de le rendre «visible» à Dieu dans son statut d' élu.

Les discours délirants sont dirigés par un Destinateur, une instance qui s'impose au sujet et qui lui dicte ce qu'il doit dire. Normalement, ces formes expressives ont une phase initiale caractérisée par une énonciation timide qui se révèle de plus en plus délirante et chaotique, mais qui, enfin, aboutit à une systématisation plus claire et constante. Il s'agit de trouver un compromis avec le Destinateur qui laisse au sujet la place de s'exprimer. Dans notre cas, le sujet accomplit son parcours selon une phase de non-sujet totale avant la création artistique qui correspond à une forme d'énonciation. D'un délire initial verbal et non structuré, on passe à la broderie sur du tissu, des objets jusqu'au manteau final, forme concrète et plus structurée d'expression subjective. La position pourrait être celle d'un sujet (spv: savoir, pouvoir, vouloir) qui signe des contrats avec son destinataire et qui a acquis petit à petit son espace de liberté. Le sujet ne pourrait pas être un sujet complet (vps: vouloir, pouvoir, savoir), un sujet de quête projeté dans la dimension future et chargé de toutes ses instances énonçantes. Ces transformations actantielles servent au sujet pour modifier son statut vis-à-vis de sa jouissance en se servant, comme dit Lacan (in Pinto, 2006, p. 85): «d'un compromis avec l'Autre». La stabilité arrive à la fin de la vie de Bispo, quand il se présente comme l'élu, allié à son Destinateur. Son acte est important: il ne quittera pas le monde, mais l'embarquera, au moins en partie, avec lui dans sa transformation. Cet acte restera malheureusement potentiel, mais le transformera en sujet d'alliance et non plus de soumission. Comme on a vu, la relation au Destinateur, au Tiers-actant est complexe: d'un côté on a un sujet hétéronome qui accomplit une mission strictement programmée; de l'autre, il accomplit des actes qui manifestent une mégalomanie excessive.

## 2.2. L'ekphrasis impossible de Bispo do Rosario

Un point commun qu'on peut retrouver dans toutes les diverses acceptions d'ekphrasis est la nécessité qui la caractérise, d'une mise en discours verbale. Bispo, au contraire, ne réussit pas à convertir son déploiement du monde en mots. On assiste à un sort d'implosion du discours en soi. Son inventaire est si vaste et hétérogène qu'il ne peut pas être énoncé à travers le langage verbal.

Au contraire des cas normaux, où l'œuvre contient son ekphrasis, on note un cas contraire: toute l'œuvre semble se réduire à son ekphrasis. On se retrouve en face d'une condensation totale de la description au contraire d'une ouverture et d'une verbalisation de la narration. Toute sorte des éléments est étalé sur le manteau. Tout est visible mais éparpillé et décousu. Le monde même est déployé sur les deux surfaces du manteau: celle extérieure qui contient des images, des symboles, des chiffres, des mots et la partie intérieure,



en contact avec le corps de l'artiste, qui montre les noms des personnes élues que Bispo veut embarquer avec lui dans sa montée. La particularité de cette description ne consiste pas seulement dans son contenu «hors norme» et en tout cas très varié, mais dans l'ordre dont les éléments ont été brodés. Pour Bispo, cette liste est représentative d'un ordre supérieur du monde. La place de chaque composante a été étudiée pour monter à Dieu son exact emplacement terrestre. Lui-même parle de «recréation de l'ordre du monde» (Pinto, 2006, p. 32).

Cette ekphrasis impossible et pathologique, caractérisée par une prédominance de la composante référentielle, s'achève dans un acte énonciatif par excellence : l'assomption corporelle du manteau. Cet acte s'avère fondamental. La constitution du manteau correspondrait, chez Coquet, à l'acte de simple prédication (production d'énoncés plastiques), l'endossement du manteau serait un acte d'assomption. Le sujet qui semblait disparaître dans la description et dans l'enregistrement des toutes les composantes du monde, se révèle dans toute sa puissance énonciative. On a une démonstration d'un vrai et propre acte du langage, définit par Greimas (1993, p. 5-6) comme «prise de parole, décrite et située sur la dimension pragmatique du discours». Et encore: «l'acte du langage est à considérer d'abord comme un faire gestuel signifiant susceptible d'être inscrit dans le paradigme d'autres gestes sonores, de faire partie d'une catégorie sémantique appropriée, d'occuper des positions syntagmatiques diverses dans la stratégie de la communication, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir, à aucun moment, le contenu propre du dit».

Cet acte de langage, la fabrication du manteau, implique un énonciateur caché tout au long de la construction du texte qui se révèle à la fin toujours d'une façon indirecte. Le mot est très rarement verbalisé mais porté, agi et vécu. C'est le corps qui montre à travers sa seule présence et ses gestes l'énonciation. Ce corps qui semble re – embrayer l'énonciation même au sujet.

Les mots sont traités de deux façons différentes. Bispo même déclare: «J'ai besoin de ces mots écrits» (eu preciso dessas palavras) (Halle St. Pierre, 2005, p. 36). D'une part, ils sont traités pour le contenu qu'ils signifient un nom, une phrase, une assertion et de l'autre pour leur aspect signifiant pour leur forme, couleur et disposition autour des icônes. Ils sont manipulés comme des objets parce qu'ils sont détournés de leur fonction primaire de communication. Ils ne sont pas toujours compréhensibles soit par le rapport qu'ils entretiennent avec les images soit pas leur contenu. Ils sont brodés dans la partie centrale du manteau où les icônes laissent de l'espace libre. Dans toute l'autre surface du manteau, ils sont remplacés par des chiffres. Si dans l'ekphrasis les mots sont la base pour «construire» un discours fait d'images, ici

un des éléments pour identifier son créateur.

Les codes utilisés ne sont pas seulement du langage verbal, par contre d'autres moyens d'expression sont introduits. D'abord le support change radicalement: on n'a pas une feuille de papier mais du tissu, brodé, travaillé. Cette surface est constituée par des couches différentes : une première base de tissu rouge remplie de symboles, de chiffres romaines et arabes, de mots et de numéros. Les objets représentés sont les plus variés mais tous faisant partie du monde terrestre. Une couche supérieure est caractérisée par des fils qui partent des épaules pour s'unir dans un nœud sur la partie devant du manteau. La broderie semble être réalisée de l'haut vers le bas.

On commence à noter pas vraiment une direction de lecture du manteau mais des règles pour son port. La partie la plus brodée est celle qui se porte devant parce qu'elle sera bien visible le jour du Jugement Dernier. Elle sera la première qui va paraître au Seigneur et qui permettra à Bispo de se faire reconnaître comme «roi des rois». Un plastron est posé au centre du manteau comme un blason royal, signe de pouvoir et indice pour la reconnaissance. Il est blanc comme la pureté du cœur au-dessus duquel il est situé.

Un chef d'œuvre qui contient en soi le monde aussi dans sa verticalité emblématique qui caractérise la surface extérieure et dans son horizontalité présente à l'intérieur. Tous les noms des élus sont en effet disposés en cercle comme pour former une chaîne unique et continue. La richesse extérieure entre en opposition à la sobriété intérieure monochrome où les espaces irréguliers servent à encadrer et diviser les noms, les uns des autres.

L'écriture linéaire, qui est à la base de la description de chaque ekphrasis, est, dans notre cas, bouleversée pour privilégier un ordre non linéaire des mots. Ils peuvent, en effet, se retrouver dans un espace précis du manteau ou sous forme de lettre, éparpillés sur toute sa surface. On fatigue à trouver dans le texte un ordre de lecture et des marques textuelles claires. On peut identifier des noyaux des icônes ou des chiffres qu'on peut souder pour une simple similitude de formes et cohérence spatiale mais sans pouvoir déchiffrer de parcours significatifs.

Le détail revêt une certaine importance parce qu'il semble caractériser toute la beauté et la préciosité du manteau. Une représentation microscopique et précise du monde s'exprime à travers l'exploitation des objets qui avant ont été fabriqués dans leur taille «naturelle». Il s'agit d'un changement d'échelle, d'une miniaturisation de tout ce qui est créé. Chaque détail semble en dialogue avec le tout. Calabrese (1987) rappelle, à ce propos, l'étymologie du mot détail: «couper à partir de». Cette action implique un sujet qui détache une partie d'un ensemble précis et compact. Le détail peut être compris seulement si on le conçoit à partir de l'unité dont il fait partie. Une relation perceptive entre tout et partie doit



rester présente. Du moment que le détail implique une coupure précise d'une unité, on peut remarquer l'action du sujet qui accomplit un acte d'énonciation. Il pose l'accent sur une partie qui normalement est absorbée par l'ensemble de la composition. Il la souligne et lui attribue une nouvelle signification.

Cette œuvre trouve sa signification et montre sa cohérence si conçue comme un parcours génératif fait d'étapes et d'épreuves. On part du texte brodé sur les «panos», pour passer à la construction d'objets, pour inventorier le monde, pour continuer avec des vitrines. Déjà à ce moment, on voit une volonté de contact avec le monde extérieur, avec une destinataire «virtuel». Les vitrines, en effet, affichent leur contenu à un public dont les noms des élus sont brodés à l'intérieur du manteau. Une intention d'ordonner le monde est présente à ce stade. Il faut penser à l'homogénéité de ces vitrines: certaines construites avec du bois, d'autres avec du métal, d'autres encore avec du tissu ou de la paille. Tous les matériaux existants sur la Terre ont été classés. Ensuite les sceptres pour les «Miss». Le destinataire se transforme: il n'est plus virtuel mais potentiel. Les sceptres s'adressent à des Miss imaginaires, des femmes, qui ont les qualités de la Vierge Marie. Les corps de ces êtres n'est pas encore matérialisé et en chair et os, comme celui de l'artiste avec le manteau, mais est suggéré par un destinataire bien précis qui devrait manipuler le sceptre et s'habiller avec l'écharpe, fourni à côté du sceptre.

Bispo a ce besoin vital de créer un instrument concret pour échapper à son pire ennemi: la mort. Il déclare: «le fou est un homme vivant conduit par un mort. Le fou guérit seulement lorsqu'il se débarrasse de ce mort» (Halle St. Pierre, 2005, p. 20). Si Homère déploie son ekphrasis en créant un bouclier imaginaire, Bispo crée à partir de son délire imaginaire, une œuvre concrète, visible, qui prend son sens seulement quand elle est agie par et sur le corps de son créateur.

L'ekphrasis d'Homère conduit le lecteur immédiatement au centre du bouclier, qui est le centre aussi de cette figure rhétorique. On a un tempo immédiat, comme un éclat qui conduit le lecteur «in media res» Il dit: «Et il fit d'abord un bouclier grand et solide, aux ornements variés, avec un contour triple et resplendissant et une attache d'argent. Et il mit cinq bandes au bouclier, et il y traça, dans son intelligence, une multitude d'images. Il y représenta la terre et l'Ouranos, et la mer, et l'infatigable Hélios, et l'orbe entier de Sélènè, et tous les astres dont l'Ouranos est couronné...» (Homère). Bispo, au contraire, développe son parcours en différentes étapes et dans un tempo centré sur la durée et sur l'attente du jour dernier.

On arrive à une définition d'ekphrasis comme: «mise en discours du visible de façon à produire une illusion de la présence perceptive» où destinataire et destinataire semble être soudés dans la même vision

du monde.

### 3 Les invariantes culturelles et l'anthropologie

La présence des formes invariantes dans des contenus différents, pose dans le cas de cet artiste, certaines interrogations. Quoi faire des variations formelles qui affectent les productions artistiques? S'agit-il de simples variations sur un motif narratif connu? Par rapport à la théorie de la signification, peut-on retrouver des changements significatifs?

Le cas de Bispo do Rosario se révèle intéressant parce que la compréhension de la production de l'artiste ne peut pas être totalement expliquée si on ne fait pas de référence au contexte historique et culturel d'où Bispo provient: le Brésil colonial.

À cette époque-là, la mort était considérée non comme un phénomène instantané, mais comme une transition nécessaire vers un au-delà qui nécessitait des rites funéraires. Ces croyances d'origine africaine ont été assimilées par le catholicisme qui, surtout dans ses manifestations les plus populaires, ne craignait pas la mort, mais le manque de préparation adéquate pour ce passage. La mort idéale, ou «bonne mort», était une mort qui laissait le temps aux individus de s'y préparer, de se convertir, de rédiger un testament et de mettre en scène les rites d'enterrement. Les confréries, d'inspiration coloniale, présidaient à la préparation et à la bonne exécution des rites funéraires. La confrérie de Notre Dame du Rosaire, qui appartenait à la population noire, avait, comme les autres, un double rôle: d'une part, elle exerçait une forme de contrôle de la part de l'Église sur le peuple, et, d'autre part, fonctionnait comme filtre, zone de passage entre la culture ethnique d'esclavage et la culture des Blancs. Voilà que se développait un métissage entre le rite catholique et les croyances animistes africaines associées à la conception de la mort.

Tous ces éléments sont présents dans l'œuvre de Bispo. Les poupées vaudou, les colliers en grains à côté de statues des saints et de la Vierge, les lunettes offertes aux divinités dans les «*terreiros do candomblé*» représentent un des exemples les plus réussis de métissage culturel. On retrouve aussi une statue qui est assimilée à la Vierge Marie, mais qui, en réalité, représente la déesse Yoruba de la mer, protectrice des marins.

L'habileté technique avec laquelle Bispo construit ces œuvres n'est pas sans explication. Sa ville natale, Jarapatuba, était, à l'époque, renommée pour la broderie. Ce savoir-faire était pratiqué par la population pauvre qui, pour vivre, cherchait à vendre son art manuel. Par exemple, la richesse du manteau de la présentation rappelle encore une fois la fête de Notre Dame du Rosaire où le Noir reçoit la couronne du «roi des rois» et se retrouve transformé, libéré de sa condition sociale. L'importance de l'exhibition du manteau, de sa multitude de détails et d'inscriptions

correspondait au degré de pouvoir du roi.

Le métissage culturel, base de l'identité de ce pays, voit rassemblés les croyances et les systèmes symboliques de diverses populations qui les ont transformés en quelque chose de différent et de nouveau qui ne peut pas se résumer par la simple sommation des éléments. Ce qui fait dire à l'anthropologue Darci Ribeiro (in Halle St. Pierre, 2005, p. 48): «le Brésil peut offrir au monde quelque chose d'original, de créatif, de futuriste car il n'est ni déterminé ni asphyxié par le poids d'aucune tradition».

La quête d'identité de cet artiste s'exprime à travers les formes typiques de sa culture: la construction des objets, la broderie, le totem d'objets. Aucun élément incarnant «la culture coloniale» ne reste à son état pur. Tout est mêlé aux croyances dérivées de la culture d'esclavage dont il provient. Sa recherche personnelle reste ancrée dans son milieu de provenance. Il s'agit d'un art non officiel, placé aux marges de la périphérie culturelle lotmanienne, *bordeline*, mais qui mêle art et vie, sujet et objet.

Les tissus de Bispo sont des traces non seulement du vécu personnel, mais aussi de la vie d'une communauté, de ses mœurs, de ses paysages, du nœud identitaire, une communauté qui a été toujours exploitée et qui a dû utiliser des voies alternatives pour s'exprimer.

On voit que la notion de texte et d'intertexte s'élargit et devient floue. Quand l'œuvre de l'artiste se termine-t-elle et quand commence sa vie?

L'exemple donné de la Roue de la Fortune<sup>1</sup> est significatif. La fabrication de cet objet évoque, avec sa forme circulaire, la pratique, dans les cérémonies afro-brésiliennes, de s'asseoir en cercle pour commencer la danse. Le rond représente le nombril de la Terre, centre d'énergie, mais aussi l'axe autour duquel le monde tourne. La roue de cet artiste symbolise le «gouvernail improvisé qui conduira le marin dans son voyage vers l'envers du monde» (Halle St. Pierre, 2005, p. 36). Elle est aussi une roue verticale contenant l'axe autour duquel le monde tourne. On retrouve encore les deux directions, dont j'ai parlé dans le manteau, la verticalité et l'horizontalité.

Des mots «sacrés» sont inscrits sur la jante de la roue.

L'artiste n'est jamais sorti de son pays et, vu ses conditions psychiques et matérielles, il n'a pas pu entreprendre d'études. La ressemblance avec la «Roue de bicyclette»<sup>2</sup> (1913) de Duchamp, est étonnante.

<sup>1</sup> Dimensions: 69 cm x 33 cm x 24 cm, bois, métal, textile, plastique.

<sup>2</sup> Dimensions: 32 cm x 127 cm x 64 cm. Bois peint, métal. L'intervention de l'artiste devient abstraite au point qu'il demandera à sa sœur Suzanne de réaliser pour lui un «ready-made à distance». En guise de cadeau pour son second mariage, en 1919, il lui exposera dans une lettre le Ready-made malheureux qu'il lui proposera d'exécuter. Elle devra «accrocher un manuel de géométrie sur son balcon de sorte que le vent tourne les pages et choisisse les problèmes que le temps se chargerait de résoudre».

L'insistance de Duchamp sur le détournement de la fonction primaire des objets reste totalement absente dans la création de l'auteur brésilien. La roue de Duchamp est posée sur un tabouret de cuisine, au contraire de celle de la Fortune, qui est fixée sur un bloc de bois et qui «évoque» une dimension aussi abstraite mais plus sacrée.

La roue de la Fortune est ensuite construite pour être «consultée», utilisée, scrutée et bougée et interprétée par des «experts» au contraire de celle du Duchamp qui est bien lointaine de ces périls, immobilisée au 5<sup>ème</sup> étage du centre Pompidou!

Les signifiants restent invariables mais pas leurs contenus. Les contextes d'appartenance ont marqué d'une façon tout à fait différente l'origine et l'évolution de leur signification. Il s'agit d'un cas similaire à celui exposé par Lévi-Strauss (1958) entre l'art de la côte Nord-Ouest de l'Amérique et la Chine archaïque. L'anthropologue avait expliqué la ressemblance extérieure des respectives productions artistiques par une homogénéité des principes fondamentaux qui gouvernaient l'ordre social des populations. Dans notre cas, le contexte culturel et social jouent un rôle décisif pour la compréhension des artefacts. Le rapprochement formel est soutenu à la base par deux systèmes sociaux totalement divers mais qui expliquent, à leur intérieur, la composition de l'œuvre. Il s'agit d'une belle coïncidence formelle explicable seulement par la respective mise en contexte des deux compositions artistiques.

Il existe «un lien entre les formes de la vie sociale et les styles» (Shapiro, 1987, p. 81). Tout d'abord, on ne peut pas ignorer la matérialité du support qui impose ses lois d'expression et ses contraintes. Ce support reçoit la trace de l'artiste sous forme de traits de peinture, de manipulations d'objets, de déchirure, etc. L'œuvre même porte la trace de l'acte créateur.

Ensuite, le contexte de production de l'œuvre prend toute son importance parce que lié à la culture d'appartenance. Chaque artefact est porteur d'une identité artistique particulière, mais aussi d'une culture spécifique dans laquelle il est inséré et où il circule. Les pratiques sociales qui règlent ses échanges, ses usages, prennent une place centrale. Ce sont les différents contextes d'usage, auxquels participent les signes artistiques, qui peuvent mener à des pratiques concrètes et circonscrites. Le concept de Goodman (2005) d'«implémentation» ou de la formation d'une pratique décisive, qui caractérise la circulation d'une œuvre d'art, révèle encore toute son actualité. Les styles d'artistes et les sociétés ne sont plus si distants.

## Bibliographie

- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris: Dunod.  
 Barthes, R. (1970). *L'empire des signes*. Paris: Skira.  
 Calabrese, O. (1987). *L'età neo-barocca*. Bari: Laterza.  
 Cluver, C. (1997). *Ekphrasis Reconsidered*. On verbal

Representations of Non-Verbal Texts. In *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, ed. Ulla-Brita Lagerroth, Hans Lund andik Hedding, Amstaerdam-Atlanta, GA: Rodopi.

Constantini, M. (2007). *Séminaire Réappropriations culturelles et théories de la signification*. Paris: EHESS.

Coquet, J. C. (1989). *Le discours et son sujet*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Dumarsais, C. M. (1988). *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue. Ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs, & qui peut servir d'introduction à la Rhétorique et à la Logique*. Paris: Broca, 1730. Réédition présentée, commentée et annotée par Françoise Douay. Paris: Flammarion.

Eco, U. (2006). Les sémaphores sous la pluie. In *Lavori in corso II: Spazialità e testo letterario, intervention au séminaire de la Scuola Superiore di Studi umanistici dell'Università di Bologna*, 9 déc.

Greimas, A. J. & Courtès, J. (1993). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

Goodman, N. (2005). *Les langages de l'art*. Paris: Pluriel.

Halle St. Pierre (2005). *Catalogue de l'exposition Art Brut brésilien. Arthur Bispo do Rosario*. Paris: Passage Piétons.

Homère, *Iliade*, chant XVIII.

James L. & Webb, R. (1991). To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Bizantium. In *Word and Image*, 14, n° 1, March 1991, (Ebsco Publishing).

Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*, tome 1. Paris: Plon.

Mitchell, W. J. T. (1986). Space and time: Lessing's Laokoon and the Politics of Genre. In *Iconology. Image, Texte, Ideology*. Chicago and London: the University of Chicago Press.

Molinié, G. (1997). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: LGF.

Pinto, T. C. (2006). De la psychose ou de l'instance énonçante du discours délirant. In *Langage et inconscient*. Limoges: Lambert-Lucas.

Shapiro, M. (1987). *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard.

Yacobi, T. (1995). Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. In *Poetics Today*, 16, Winter 1995.

Recebido: 07/08/2009

Última Revisão: 09/10/2009

Aceite Final: 11/12/2009

Sobre os autores

**Nanta Novello Paglianti** - Maître de Conférences à l'université de Franche-Comté, équipe LASELDI. Elle travaille sur la sémiotique de l'image, l'esthétique et sur les représentations du corps.