

Pierre Rouve

1991 - 1992

*L'OMBRE DU NOMBRE*

*Gaston Bachelard dixit. Sergio de Castro pinxit*

Paris, la Défense, inauguration des Peintures Murales, Atochem,

D'entrée de jeu nous voilà confrontés à la symétrie provocante de l'exergue en diptyque qui réunit le dit et le peint tout en les opposant. Pour résoudre l'insolite équipollence, cette investigation se doit de suivre pas à pas, mais à rebours, allant du peint au dit, le cheminement d'une double énonciation qui fut logique avant de devenir optique et qui se dessine dans sa totalité originelle en ces termes: "La substance chimique est l'ombre du nombre".

Etrange équation, inattendue, entre une aride dénotation ostentatoire et un haut envol métaphorique, elle a de quoi dérouter le chercheur puriste prêt à se cabrer devant ce qui apparaît comme une mésalliance entre chimie et rhétorique.

*Hic opus, hic Jabor est.*

Si c'est un chercheur habitué au miroitement des apparences, il se rendra compte aussitôt du labeur qui l'attend et ne tardera pas à l'abandonner. Il se peut aussi qu'il soit décidé d'aller au fond de ce que Bachelard, tout autant que Heisenberg, lui donnent à penser. Il sera alors bien obligé de commencer son investigation par une étude attentive de ce que, de son côté, Sergio de Castro lui donne à voir: une offrande visuelle qui est en fait une invitation pour un voyage auquel il ne sera plus question de renoncer.

Mais de quel genre de voyage s'agit-il au juste? Tout dépend de l'étymologie que le chercheur aura retenue. S'il s'en tient à la chronologie des mots, "voyage" dériverait du latin *via* et indiquerait le déplacement d'un point de départ à un point d'arrivée dont le sens trace d'avance le parcours à suivre. S'il croit en revanche à la vie des mots, comme il croit à la vie des formes, il optera pour une étymologie alternative et additionnelle, fille un peu bâtarde de la fantaisie et du savoir qu'un Heidegger et (pourquoi pas?) "Zazie dans le métro" n'hésiteraient pas à reconnaître. Dans ce cas "voyage" dériverait de *videre* et s'écrirait voy-age pour signifier l'acte soutenu de voir, tout comme doublage définit l'acte de doubler.

L'oeuvre de Sergio de Castro serait alors une invitation ininterrompue au voy-age sans ambages produisant ses propres règles pour assurer le passage du regard stérile à la vue fertile. Et féconde, par force, car qui dit vue amalgame la physiologie de celui qui voit à la toponymie de ce qu'il voit. Ainsi ce voyage-là réalise-t-il la plénitude du voir, héraut (ou héros) d'un savoir qui -Lacan aidant- est un voir çà. La tentation serait forte de franchir à grands pas et en vitesse ces stations de la vue pour pénétrer dans le prêt-a-voir. Mais, qui s'apprête à voir devient de plus en plus conscient qu'il ne peut y avoir d'arrivée sans voyage: afin de voir, il faut commencer par

## **REGARDER**

Or, le coup d'oeil fortuit sur le travail de Sergio de Castro demande à être précédé par un "coup de pensée" délibéré sur ce qui de très loin le guide: sa généalogie esthétique.

Avant que les oeuvres de l'artiste ne deviennent, elle ne furent que néant, degré zéro de la topologie, vacuité spatiale dans l'attente d'une vacation volontaire qui en fixe les limites et articule

l'espace indéterminé afin qu'il se transmue en lieu identifiable. Or, si cette transsubstantiation peut s'effectuer de mille manières, le thaumaturge du visuel ne peut choisir qu'une: à chaque artiste, son Eucharistie.

Sergio de Castro n'a point cherché la sienne dans l'ordonnance péremptoire du donné optique et de l'immédiat vécu que la Renaissance nous a légués. Il a trouvé d'instinct les traces de la célèbre Lettre XII de Spinoza à Louis Mayer (inconnue de lui à ce jour, je pense) et qui dit: *nullos habet fines*.

Il en résulte que ce néant illimité n'est "nul" ontologiquement que pour l'imagination quantifiante, c'est-à-dire mathématique. Seule une inconsciente propension mathématisante serait donc apte à le peupler d'idéalités identifiables en tant que quantités, grâce aux multiples bornes qui seraient ainsi dressées et qui seraient autant de facteurs de segmentations et tout à la fois d'agglomérations. Des relations se créeraient alors entre segments et ensembles qui en fonderaient la signification. Là survient le triomphe de la cohérence mathématique sur la conformité mimétique. Les lignes qui délimitent ces cristallisations fragmentaires de l'espace et en déterminent les relations, secouent les chaînes de la perspective monoculaire qui n'est autre qu'une dictature exercée dans la représentation de l'espace, analogue en cela à la suridentification numérique de l'arithmétique. Or, il ne faut pas oublier que, bien à son aise aux antipodes de la monovalence sémiotique de ces valeurs arithmétiques, l'algèbre leur oppose un système de notation dont les signes, toujours quantifiables, peuvent accueillir n'importe quelle identité numérique ou fonction opérationnelle à condition que leurs relations soient nettement indiquées. Ainsi à un espace illusionniste axé sur un point de fuite d'extraction arithmétique peut s'opposer un espace selon l'imagination algébrique qui fut ineffable avant de devenir calculable et, le devenant, parvint du même coup à concilier toponymie et autonomie.

Telle est la progression profonde (au sens rédempteur donné par Chomsky à ce terme désastreusement dévalué) de Sergio de Castro: il a élevé la morphologie à la dignité d'une ontologie. Pour peu qu'on en suive les méandres, on s'aperçoit qu'ils constituent aussi bien les jalons de la nécessaire éducation du regard-en-peine-de-voir: n'est-ce pas le Petit Poucet qui nous montre toujours le chemin des grandes vérités?

*Le Port* que Sergio de Castro peint en 1951 laisse déjà présager l'avenir. Sa composition grouille de configurations à forte identification mimétique. A travers leur contiguïté horizontale pointe cependant l'urgence d'un dépouillement extrême susceptible de retirer tout parement imitatif pour laisser à nu les noyaux fondamentaux d'un réseau de relations mesurables et leur harmonie pleine. Cette distillation des contingences descriptives au bénéfice de l'échafaudage géométrique sous-jacent s'accroît encore davantage dans *L'Atelier de l'artiste* de 1958 et surtout dans *L'Atelier à la nature morte* de 1962. Agencements savants de rectangles où subsistent à peine les saccades du pinceau arraché, ces compositions insolites recèlent une vague menace, danger potentiel, double impasse pour ce trappeur de l'espace peint qu'est Sergio de Castro. D'une part, la généralisation géométrisante, les lignes horizontales, verticales et obliques courent le risque de réhabiliter, sous un faux jour sémiotique, le dogme *sui generis* calviniste de la prédestination des formes. D'autre part, une fois insérées dans la pyramide de la perspective albertienne, elles courent cet autre risque d'être inexorablement soumises au triple esclavage "de l'oeil, du rayon visuel et de la distance de l'oeil à l'objet regardé", si bien que les couleurs emprisonnées dans l'air glacial des parallélogrammes sont à leur tour menacées de perdre toute leur vigueur expressive et de se réduire à une morne technique de délimitation cadastrale. Le pire aurait été possible.

Or, c'est le meilleur qui est apparu. Trente ans après avoir peint les *Ateliers*, passionnants mais piégés, Sergio de Castro nous a présenté ses nouveaux *Ateliers* qui ont hérité et amplifié tous les dons esthétiques de leurs ancêtres. Il nous a offert des *Fleurs* étonnante rédemption du bas art des Pays-Bas, condensation à la fois de l'articulation de l'espace qui en assure la visibilité et de l'intercession de la couleur qui en garantit l'intensité. D'où la satisfaction d'avoir suivi pas à pas la marche solitaire et obstinée de l'artiste vers la maturité de son art qui entraîne le spectateur à dépasser les limitations du regard pour franchir le seuil du

## VOIR

C'est à cette aube de la maturité de l'artiste jointe à celle du spectateur que prennent place dans l'évolution de Sergio de Castro les *Vitraux* pour l'église des Bénédictines à Couvrechef-La Folie, près de Caen (1956-58), pour la Dietrich Bonhoeffer Kirche à Hambourg (1965-69) et pour la Collégiale de Romont en Suisse (1978-81). Ensemble, ces vitraux préfigurent la *Summa Castrensis Picturae*, à savoir les Polyptiques *ATOCHEM* (1987), critique en acte (mais toujours au sens kantien du mot) de la visualisation de noumènes invisibles au-delà des phénomènes perceptibles, *aletheia* d'essences voilées par les apparences qui advient au carrefour inexploré de l'imaginaire artistique et de son sosie scientifique. considérés comme incompatibles par un savoir imperméable au voir.

Cependant, pour se hisser à la hauteur de cette convergence qui subvertit la philosophie de la science plus encore que la pratique de la peinture, Sergio de Castro a dû se soumettre à la dure épreuve du vitrail qui est tout autant soumission à la matière que sublimation de la matière. Et il faut dire qu'il y était préparé. Déjà ses premiers *Ateliers* avaient tailladé l'espace vacant en segments irréguliers mais ponctuellement délimités sur un support compact et opaque - la *tabula* des premiers théoriciens de l'art: *tabula pictae placent* - d'où, avec l'usage, le maintien complet du sens dans le substantif seul. Ainsi donc cette *tabula*, devenue pour nous tableau tout court, n'est qu'une synecdoque, la partie suffisant à signifier le tout d'un objet d'art.

Toutefois le qualificateur "peint" qui est omis et impliqué, curieusement reparait quand il s'agit de tables de logarithmes ou des tables d'amortissement qui représentent des ensembles de données numériques dont les relations sont méthodiquement structurées à des fins opérationnelles. Or, nous oublions un peu vite qu'il en va de même lorsque sur la *tabula picta* et dans sa matière opaque vient s'inscrire ce jeu d'équations et de rapports mathématiques appelés proportions. Sans compter que les variations de pigment et d'intensité des couleurs disposées sur la *tabula* relèvent elles aussi d'un subtil dosage de proportions. Harmonies et dissonances, comme chacun sait, sont de souche pythagoricienne, n'en déplaise aux tenants attardés de la *Théia Mania* de Platon, à tel point obnubilés par la divine irrationalité triomphante qu'à leurs yeux le hurlement primesautier vaut l'harmonie préméditée. Sergio de Castro, lui, plus que tout autre, est à l'abri de pareils errements, car initié à la peinture par Torres-Garcia il fut confirmé en tant que compositeur par Manuel de Falla. Aussi bien l'incandescence raisonnée de ce maître, à travers le raffinement passionné de la Danse rituelle du Feu dans *El Amor Brujo* allumera-t-elle un jour le *Buisson Ardent* à Romont.

A l'instar du musicien qui analyse les sonorités matérielles de l'orchestre si différentes pour un Malher ou un Webern, Sergio de Castro, maître de la *tabula picta*, a dû longtemps méditer sur la matérialité même du vitrail si différente de celle de la *tabula* qui, toile ou planche, est toujours compacte et opaque, cette opacité, d'ailleurs étant la fracture initiale de la vacuité du néant. A cause d'elle un "Au-delà" inaccessible se démarque d'un "En-deçà" qui fait face au spectateur et devient du même coup une face érigée en surface où viendront s'inscrire lignes et couleurs. Or, il en va tout autrement pour le vitrail dont le support, loin de posséder cette opacité décisive, est une transparence, où "Au-delà" et "En-deçà" se confondent. Le verre pur a beau être matière tangible, il reste un simulacre du néant où l'endroit vaut l'envers, puisqu'ils sont au même titre, l'un et l'autre, imperceptibles. Surface sans face, de par sa transparence le verre semblerait donc destiné à n'être qu'anabase, le préfixe grec *ana* signifiant le renversement et l'abolition totale du substantif qui le suit. Comment baser dès lors une identification spatiale sur une flagrante absence de base?

Et pourtant, c'est ce qui se passe dans tout vitrail où transparence et polychromie s'allient pour articuler l'espace sans le concours de supports opaques. Pour saisir la logique de cette troublante *Coincidentia oppositorum*, il a fallu que Sergio de Castro refasse dans son for intérieur le chemin qui mène de l'Alchimie hiérophanique à la Chimie sécularisée de nos jours.

*Homo faber* qui s'ignorait, l'artiste s'est instinctivement trouvé à son aise dans l'*Opus Chymicum* découvrant à son insu les affinités électives qui gouvernent la contiguïté des atomes et

de son *Ars Combinatoria* à lui, avec son répertoire inépuisable de proportions multiples, réciproques ou équivalentes, qui permettent au verre d'être à la fois couleur et transparence qui changent tout en demeurant les mêmes. Métamorphose de taille que l'homme de science nomme avec suprême indifférence "effet photoélectrique", mais qui a de quoi exciter le regard du spectateur devant le travail de Sergio de Castro et le plonger dans une longue méditation. Se souvenant alors de Newton qui en 1675 avait songé à faire entrer les mutations chimiques et même alchimiques dans la philosophie, ce penseur voyant serait tenté de reconnaître dans les tourbillons rouges de Couvrefeu-La Folie l'image la plus parfaite de l'Univers Héraclitéen.

Et il n'aurait pas tort, car ce vitrail gigantesque nous indique qu'il est censé retracer *La Création du Monde* tout comme l'émouvante austérité de l'hommage à l'auto-immolation de Dietrich Bonhoefer à Hambourg est placée sous le signe de *La Rédemption* et les cinq fenêtres majestueuses à Romont évoquent le *Terror Dei* prêché par les Prophètes du Vieux Testament, Noé, Moïse, Elie, Isaïe et Jonas. Certes, toutes ces références incitent le spectateur à se conformer à l'injonction de Poussin: "lisez l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet". Dans le cas de Sergio de Castro, il convient toutefois d'invertir l'ordre de priorité de la lecture, lire d'abord le vitrail et ensuite l'histoire. La raison en est claire: il ne s'agit pas pour lui de décalquer des faits divers par le truchement de figures toutes faites, mais d'évoquer des états d'âme à l'aide de formes qui se forment sous les yeux quand ceux-ci, cessant de regarder, se proposent de voir. A la tautologie figurative inévitablement dérivative et descriptive, se substitue, à ce moment là seulement, une ontologie spontanée *in statu nascendi*: : Heidegger n'aurait pas hésité à y voir une "auto-insertion dans l'oeuvre d'art de la vérité de l'étant" (das Sich-ins Werk setzen der Wahrheit des Seienden).

Lire le tableau -ou le vitrail- c'est déceler une vérité qui se dévoile de son propre mouvement. Mais, pour en être capable, l'oeil qui lit se doit d'envisager les entités visuelles selon des règles qui ont fait leur preuve dans le déchiffrement des énoncés verbaux. Aux phonèmes, purs sons dépourvus de toute signification, correspondront alors les optèmes, pures unités syntaxiques qui proclament leur autonomie visuelle. Telles sont les taches de couleurs cernées par les armatures de plomb dans le vitrail, traits distinctifs minimaux du système de l'expressivité visuelle, identifiables uniquement par opposition à d'autres optèmes. Aussi bien leur autonomie n'est-elle qu'une attente de combinaison avec des optèmes' autres en vertu d'une affinité élective privilégiée. L'amalgame qui en résulte -le morphème- devient ainsi porteur d'une signification formelle et ponctuelle: de par elle-même la syntaxe donne vie à la sémantique. L'urgence combinatoire inhérente à l'art ne prend pas fin pour autant. A leur tour les morphèmes, tels des mots visuels, se regroupent dans des ensembles à la fois syntaxiques et sémantiques, phrases destinées à la vue qui en saisira et le sens et la beauté. Lire l'auteur visuel Sergio de Castro signifie donc être en état de déceler la portée du jeu subtil des relations multiples et inattendues qu'il impose aux constituants de ces énoncés visuels: la moindre modification de tel ou tel signe provoquerait des changements substantiels, tout comme l'inversion des trois lettres qui en anglais nomment Dieu, GOD, dénote un chien quelconque, DOG, tout comme l'addition d'une seule molécule d'oxygène suffit pour rendre explosive et meurtrière l'eau. Ainsi va le monde, à telle enseigne que cette quadrille de causes et effets est devenue pour nous chose banale, et rien de plus. A l'origine pourtant il a bien fallu qu'elle fût pensée. Originalité serait le mot pour dire cet acte premier de la pensée lequel, face au non-encore connu, tient plutôt de l'invention.

L'invention dans la mesure où l'imaginaire survient dans un constat pour en débusquer le potentiel occulté. Curieusement, le résultat d'une telle poussée de l'imaginaire semble avoir trouvé sa meilleure formulation dans une locution française que l'anglais a accueillie et qui a survécu en français dans l'anglais: "voir dire". Cela sonne à nos oreilles comme la conjonction de deux infinitifs mis sur un pied d'égalité nous rappelant qu'il faut bien voir pour bien dire. Mais il faut reconnaître que cette étymologie serait plutôt imaginaire. Dans le vieux français "voir" signifiait aussi "vrai", si bien que "voir dire" signifierait en fait "vrai dire", *veritatem dicere*, l'inévitable

ambiguïté venant confirmer que ce qu'on a bien vu nous mène vers une vérité imprévue. Voir par conséquent va de pair avec

## SAVOIR

Ce savoir déborde largement le savoir-faire dans les *Polyptiques* que Sergio de Castro a inventés ou conçus ou imaginés pour ATOCHEM. Sans jamais sombrer dans la mélancolie d'Hamlet, ils posent en effet le problème du pouvoir-être: à la complaisance d'une technologie à fleur de toile ils opposent l'angoisse d'une ontologie. Pour qu'un tableau soit, il faut que sa surface visuelle ait une sous-face conceptuelle. Il est impératif que toute fête des sens soit aussi une quête d'essences. Mais la notion même d'essence, née, *temporis causa*, dans la tour d'ivoire de la métaphysique n'est-elle pas aujourd'hui l'apanage de la Vulgate de la Chimie? Et s'il en est ainsi, tout discours sur l'art de Sergio de Castro ne demande-t-il pas le concours de la science d'ATOCHEM?

Cet accord entre deux domaines inconciliables ne devrait pas effrayer le lecteur, même quand il ne partage pas la passion de l'écrivain pour l'harmonie secrète des dissonances apparentes, fil d'Ariane de ces investigations. Bien souvent de telles dissonances ne sont que l'effet d'un vocabulaire qui, pour être traditionnel, n'est pas moins superficiel. Ainsi, à première vue, il paraît absurde de parler de métaphysique à propos de quelques panneaux décoratifs dont le but très modeste est d'embellir un édifice prestigieux. Or, peut-on limiter leur fonction à ce sens tristement restrictif? Décoratif sonne faux si l'on se souvient que les Anciens disaient: *Decorum est pro patria mari*. Du coup un halo de dignité entoure ce qu'on avait pris à la légère: le décor honore. D'elle-même la question posée au départ se déplace: si le décor est hommage, à qui cet hommage est-il rendu? Et la réponse est riche en conséquences qui, elles aussi, dépassent les barrières conventionnelles puisqu'elles se situent à la rencontre du savoir scientifique et du pouvoir artistique ou, ce qui revient au même, à la rencontre du savoir artistique et du pouvoir scientifique. En entrant chez ATOCHEM on pénètre dans un laboratoire où l'on explore les deux profils de l'imagination qui ne font qu'un seul visage: celui du scientifique qui sait chercher et de l'artiste qui peut trouver, laissant la recherche décloisonnée pour aboutir à une incarnation visuelle d'essences invisibles. Si au commencement fut l'essence, à la fin sera le nombre.

Cette démarche mériterait d'être soumise à une sorte de ralenti logique pour être suivie pas à pas, tant elle me semble nouvelle. Il se peut bien qu'un jour quelqu'un s'en charge, l'exploration vaudrait celle des sources du Nil. En attendant, nous ne pouvons ici qu'aller à l'aventure, brûlant les étapes, au risque constant de faire fausse route. Mais l'analyse de la coopération de Sergio de Castro et d'ATOCHEM est trop tentante. Le phénomène auquel on assiste sort à tel point de l'ordinaire, il est de telle nature qu'il demande à être méticuleusement explicité et cela pour la bonne raison qu'il bat en brèche l'usage invétéré selon lequel, que sais-je, un paysage de vignobles, telle une étiquette, prétend nous renseigner sur le goût du vin. Dieu merci personne n'a encore songé à nous séduire avec une "Nature morte aux Atomes".

Comment figurer ce qui de par sa nature ne se prête pas à la figuration? That is the question. Autrement dit, que faire pour que ce qui échappe au regard retombe néanmoins dans les filets de la vue? Mais voir est-ce une activité vierge et spontanée ou bien n'a-t-elle pas déjà été contaminée par un savoir antécédent, ne fût-ce que la réminiscence idéaliste de Platon ou l'expérience empirique de Locke? Et si nous essayons d'opérer au-delà de la constatation immédiate, où puiserions-nous les attributs visuels de certaines entités dont l'existence est hors de doute, mais dont l'apparence est totalement inconcevable? Disposons-nous d'un dépôt mental de formes bonnes à tout faire? Ou bien formons-nous ces formes chemin faisant? Et s'il en est ainsi, quel est l'itinéraire de cette formations de formes? Partons-nous d'une signification à la recherche d'une forme qui soit à sa mesure? Ou bien butons-nous par pur hasard contre une forme qui nous force à trouver une signification qui lui convienne?

Subrepticement c'est l'ouvrier même de l'imagination que la rencontre Sergio de Castro - ATOCHEM met en cause. L'heureuse combinaison qui en résulte devient troublante dès qu'on y réfléchit. L'imagination, en effet, n'est pas une et unique. Celle qui en quête d'emblèmes incarnés, se satisfait parfois du simple emprunt d'images mimétiques, comme fioles et boules, n'est pas la même que celle qui dans d'autres circonstances se souvient que pour la science toute forme est essentiellement formule. Or, la formule s'apparente beaucoup plus au langage avec ses tours de phrases métaphoriques. Et ce qui plus est, dans la formule la métaphore n'est pas tenue par des restrictions mimétiques: elle apporte un élément d'invisibilité qui amplifie encore l'envergure du texte. A l'imagination mimétique, forcément limitée et prévisible, s'oppose ainsi l'imagination métaphorique intrinsèquement illimitée et imprévisible. Les *Polyptiques ATOCHEM* sont le résultat matériel d'une telle imagination métaphorique. Le long voyage de distillation, condensation, décoloration et reconstruction, dont Sergio de Castro n'est jamais las, abouti à une voyance qui va au-delà du visible.

Ses *Ateliers* enregistraient les dernières poussées d'une imagination mimétique de plus en plus ébranlée, mais en nette voie de sublimation. Les *Vitraux* mettaient en évidence le pouvoir latent des optèmes en un certain ordre métonymique assemblés afin que se déclenche la charge signifiante de cette rhétorique de l'invisible. Enfin, les *Polyptiques ATOCHEM* qui en sont les descendants et le parachèvement, condensent le foisonnement des métaphores visuelles en un seul symbole univoque mais néanmoins multiple, laconique et pourtant plein d'éloquence: le nombre.

Victor Hugo en a bien saisi la dimension symbolique lorsqu'il a écrit dans *La Légende des Siècles*: "L'homme, le chiffre élu, tête auguste du nombre". D'un seul bond, l'intuition du poète avait franchi l'abîme qui est censé séparer la matière de l'esprit, la quantité de la qualité. C'est d'ailleurs ce qu'avait dit Pythagore deux mille ans avant lui en insistant sur le fait que les nombres étaient "les réalités primordiales de l'Univers". Et comme dans l'univers tout se tient, le nombre, outil et triomphe d'une *mathesis universalis*, est à la fois un mode de délimitation individuelle et un noeud de relations essentielles. Il s'ensuit que si l'identification d'une entité isolée peut s'en tenir à un simulacre spéculaire accessible à l'imagination mimétique, la dénotation de relations généralisées mais ponctuelles est inévitablement du ressort du nombre qu'il soit babylonien, romain ou hindou-arabe. Les boules de billards ne peuvent rien nous dire de l'atome dont on ne saura jamais peindre le portrait. Tout aura été dit cependant des atomes en dénombrant leurs relations quantitatives et mesurables, fussent-elles mathématiques ou géométriques. C'est notre seule voie d'accès à la profondeur des essences, et nos seuls guides le long du parcours sont les nombres.

Dans la grande salle à l'entrée du siège d'ATOACHEM à Paris-La Défense, des panneaux de nombres et de lettres sont accrochés aux murs, stratégiquement, mais discrètement placés. Plutôt que de faire figure de faste, on dirait qu'ils se sont assignés pour tâche d'initier le spectateur. Ces *Polyptiques* jubilants de Sergio de Castro nous réservent en effet une double initiation immédiatement perceptible en termes épistémologiques: ils se lisent d'une part *comme* un éloge de la connaissance mathématique conçu sur le mode d'un dithyrambe visuel. Mais d'autre part ces signes mathématiques se prêtent à un décodage au second degré de *l'Opus Chymicum*, homophone approximatif d'ATOACHEM, fortuit sans doute et, ô combien!, fascinant. Il suffit pour cela de rappeler que les origines du substantif "Chimie" remontent à l'ancienne Egypte. Dans la langue des constructeurs des pyramides, *chem* voulait dire noir, et par le biais rhétorique de la synecdoque qui autorise la partie à signifier le tout, le mot dénotait également la fameuse pierre noire, but et rêve des premiers alchimistes. Puisqu'un tel transfert de sens a pu avoir lieu, n'aurions-nous pas le droit de retrouver dans les panneaux chiffrés de Sergio de Castro pour ATOACHEM un lointain écho des rites maçonniques symbolisant l'assonance, à une échelle cosmique, du monde de la Chimie et du monde de l'homme?

Après tout, Gaston Bachelard ne nous a-t-il pas légué la mystérieuse déclaration que "la substance chimique est l'ombre du nombre"? On a beaucoup admiré l'allure stylistique de cette ombre de l'incorporel, proche parente en soi du *Partage de midi* de Claudel. N'irait-on pas encore plus loin sur la même lancée des mots si on osait associer l'ombre bachelardienne aux symboles chinois de la réconciliation solsticiale des opposés, condition essentielle de la suprême équation

quantité et qualité, acte et latence, instant et éternité, matière et esprit? Du moment que Platon a vu dans le nombre une porte du. savoir et que Kant a souligné son pouvoir unificateur, la rythmosophie ne mériterait-elle pas un scrutin plus attentif sous la double égide de la science et de la philosophie? Heisenberg lui-même avait parlé de l'émergence imminente d'une Atomistique. Peut-être était-ce de sa part un simple mot d'esprit? Mais Freud nous a appris que les mots d'esprit courent le risque d'être plus vrais que la Vérité.

Pierre Rouve

Londres, 1991-1992

Pierre Rouve est un des sémioticiens les plus importants et distingués du siècle. Carlo Argan le considère actuellement le premier entre tous. Il a enseigné jusqu'en 1991 la Philosophie et l'Histoire de l'Art au *London Institute of Education* de l'Université de Londres, ainsi qu'à la *Chelsea School of Art*. Son livre sur Turner contient un texte liminaire de Roman Jakobson où celui-ci déclare notamment:

“*Cette étude de structures* ne ressemble à aucune autre monographie sur l'oeuvre d'un peintre. Elle représente une tentative - aussi hardie que puissante - d'examiner la formation et les apports d'un artiste en relation étroite avec la théorie des signes, la philosophie, la psychologie et l'histoire de la culture. La profondeur et l'envergure de cette étude n'ont pas de précédent, et le texte est riche en stimulations créatives pour tout interprète aussi bien de l'art visuel que de l'art verbal.”