

Résumé : Ce texte examine la variation d'échelle comme opérateur sémiotique central dans la production et la réception de l'œuvre contemporaine. À partir de la lecture goethéenne de Naples et de l'esthétique du sublime, l'échelle est abordée non comme donnée proportionnelle, mais comme condition de l'expérience perceptive, impliquant un rapport instable entre mesure et démesure. Cette hypothèse est mise à l'épreuve à travers l'analyse de *Black Square* de Nicola Samorì, installation *site-specific* réalisée à la Fondazione Made in Cloister. L'étude montre comment les dispositifs d'agrandissement et de miniaturisation modifient les régimes de visibilité, redistribuent les positions du regard et engagent corporellement l'instance de réception. En articulant format, matérialité et réception, l'article propose de penser l'échelle comme une praxis énonciative, capable de configurer une figurabilité de l'incommensurable au sein même de la pratique artistique.

Mots clés : échelle, figurabilité, figural, matérialité, praxis énonciative, esthétique du sublime

Abstract: This article examines scale variation as a key semiotic operator in contemporary artistic practice. Drawing on Goethe's account of Naples and on theories of the sublime, scale is approached not as a proportional parameter but as a condition of perception, structured by the tension between measure and excess. This framework is applied to the analysis of *Black Square* by Nicola Samorì, a site-specific installation at the Fondazione Made in Cloister. The study shows how processes of enlargement and reduction affect regimes of visibility, reorganise the viewer's perceptual position, and activate embodied forms of reception. By linking format, materiality, and reception, the article argues that scale functions as an enunciative praxis, through which the artwork produces a specific figurative configuration of incommensurability.

Keywords: scale, figurability, figural, materiality, enunciative praxis, aesthetics of the sublime

¹ mircovannoni@gmail.com

1. Introduction. Naples, le sublime et la question d'échelle

Naples a toujours fasciné les artistes et les écrivains, comme si la ville elle-même, à travers ses couches telluriques et spirituelles, constituait un seuil entre le monde des vivants et celui des morts. Dans son voyage initiatique en Italie, Goethe se confronte à ce qu'on pourrait appeler, en allemand, l'*Unterwelt* – mot intraduisible qui désigne le monde souterrain de la ville, catacombal et traversé de cavités, avec ses abysses obscurs – mais aussi à la force éruptive qui anime la surface même de Naples. Dans cette coïncidence de la vie et de la mort, où la puissance explosive du volcan se mêle à la marcescence mortifère de l'hypogée, Naples se laisse penser comme un espace de démesure, où la mémoire et la destruction, l'histoire et la matière, se nouent étroitement.

Ces deux dimensions – l'abîme et l'énergie tellurique – ne sont-elles pas les matrices mêmes de Naples ? Goethe en fait l'expérience directe dans ses lettres italiennes :

Et ainsi, pour ajouter quelque ombre à mes tableaux, j'aurais dû parler aussi un peu de crimes et de malheurs, de tremblements de terre et d'inondations ; mais en ce moment, l'éruption du Vésuve met presque tous les étrangers en émoi, et il faut se faire violence pour ne pas se laisser entraîner. C'est un phénomène de la nature qui a vraiment quelque chose du serpent à sonnette : il attire les hommes de manière irrésistible. On dirait que, tout à coup, les trésors d'art de Rome ont disparu ; les voyageurs interrompent leurs pèlerinages artistiques et se précipitent à Naples. Pour ma part, je veux persévérer, dans l'espoir que la montagne garde encore quelque chose en réserve pour moi (Goethe 1786 : 159).

À travers les catastrophes naturelles – la terre, la mer, l'air et le volcan – Goethe décrit le spectacle du sublime : la démesure des forces élémentaires, leur violence incommensurable et leur beauté terrifiante. Mais cette révélation trouve aussitôt son envers dans la vision de la mort pétrifiée à Pompéi :

Cette antique cité, située au pied du Vésuve, avait été entièrement ensevelie sous la lave qui, à la suite de nouvelles éruptions, s'était encore élevée, de sorte que les maisons se trouvent aujourd'hui à soixante pieds sous terre. Sa découverte fut due aux travaux d'excavation d'un puits, au cours desquels on rencontra des pavements en dalles de marbre [...]. On descend par soixante marches dans une grotte, où, à la lueur des torches, on admire le théâtre qui jadis se dressait à ciel ouvert, tandis qu'on écoute le récit de tout ce qui fut trouvé là et ramené à la lumière. (*Ibid.*, 235)

Entre la violence du volcan et le silence des ruines, Goethe saisit le double visage de Naples : une ville qui accueille la mort avec une familiarité singulière, en maintenant vivante la présence de ceux qui ont disparu.

L'*Unterwelt* goethéenne n'est pas seulement une métaphore souterraine : elle désigne aussi un régime de perception, fait de cavernes et de replis cachés autant que de fondations, une manière d'habiter la limite. À Naples, en effet, la catastrophe ne se donne pas seulement comme événement ponctuel, mais comme structure sensible du monde.

Dans cette perspective, l'écriture de Goethe – oscillant entre la description minutieuse et l'élan visionnaire – semble déjà anticiper le geste romantique : traduire le spectacle du Vésuve en expérience

du sublime, où la mimesis donne à voir la force même de la nature. Ses mots donnent forme à l'incommensurable, tout comme les toiles de Turner transformeront plus tard la lumière, la fumée et la cendre en une matière picturale du sublime (Fig. 1).



Fig. 1. William Turner, *Éruption du Vésuve*, 1817,
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, États-Unis.

Mais ce qui relie Goethe à Turner, c'est moins la représentation de la nature que la commotion qu'elle provoque – ce moment où le regard se découvre saisi, débordé par ce qu'il voit. Le sublime devient alors une épreuve du visible, une expérience de réception où la mesure du regard vacille devant la démesure du monde. Relire ces deux expériences – celle de l'écriture goethéenne et celle de la peinture turnérienne – à la lumière d'une théorie de la réception de l'œuvre d'art, c'est comprendre que le sublime n'existe qu'à travers des jeux d'échelle : entre le corps et l'immensité, entre la perception et l'infini, entre la vision et son propre effondrement.

À partir de ces prémisses quelque peu poétiques, l'expérience napolitaine du sublime s'inscrit dans une histoire plus large de la vision². Elle invite à repenser la proportion non comme donnée mathématique, mais comme un élément crucial dans les processus de création artistique contemporaine, en influant profondément sur les modalités de production du sens ainsi que sur sa réception par l'instance de réception que chaque œuvre suppose.

Comme le rappelle Louis Marin dans un entretien accordé à *Flash Art* en 1986, une grande partie de la production artistique du XX^e siècle se caractérise par l'émergence progressive d'une réflexion théorique sur la peinture et sur ses modes de signification, exprimée à travers le langage même de la peinture :

² Sur l'histoire de la vision comme catégorie critique, voir notamment Baxandall (1972) ; Crary (1990) ; Didi-Hubermann (1992) ; Belting (2001).

Ce qui me semble le plus caractéristique de la peinture « contemporaine » (par opposition à la peinture « moderne »), c'est que sa notion de pratique picturale ou, plus généralement, de pratique artistique, repose sur le postulat que l'expérimentation directe des problèmes théoriques de la peinture peut en effet devenir « le sujet de la peinture » [...]. Autrefois, le peintre (ou le « critique ») élaborait un discours théorique sur les procédures picturales. Dans le « présent », le peintre réalise une œuvre, ou un tableau, qui donne un corps pictural à sa théorie de la peinture (Marin 1986, 53).

Selon les propos du théoricien de l'art, connu surtout pour ses recherches sur la représentation picturale de l'âge classique, le prisme interprétatif de l'art contemporain peut ainsi se révéler un excellent terrain d'analyse et de mise à l'épreuve des théories de la peinture exprimées à travers la peinture elle-même. Tel est le cas du problème de la dimension d'échelle dans la pratique artistique de Nicola Samorì, dont la production se distingue par une remise en question constante et continue des rapports de force entre les éléments qui composent l'œuvre.



Fig. 2. Nicola Samorì, *Black square*, Made in Cloister, Naples 2020.

Dans ses interventions napolitaines – notamment *Black Square* (Fig. 2) à la Fondazione Made in Cloister – l'échelle ne se contente pas de déterminer la dimension physique d'un objet : elle agit sur la perception, elle module les affects, elle produit des écarts entre l'humain et l'inhumain, entre le regardant et l'objet regardé. C'est à Naples, précisément, que cette tension prend tout son sens. Ville stratifiée, construite sur sa propre ruine, elle offre à l'artiste un terrain où la monumentalité se confronte au minuscule, et où chaque variation d'échelle fait surgir une dimension enfouie.

Plus concrètement, l'œuvre *site-specific* de Samorì réalisée pour cette exposition devient le point de départ d'une série de questionnements. Comment les jeux de dimensions et les glissements d'échelle peuvent-ils constituer un véritable fondement de signification dans la pratique artistique ? Quelle forme d'*agency*, au sens sémiotique du terme, s'exerce dans le passage d'un format à un autre, d'un objet réduit

à une présence monumentale (ou inversement) ? Et surtout, quel rôle ces déplacements perceptifs jouent-ils dans l'instance de réception que l'œuvre présuppose – une réception qui, au-delà du simple regard, engage inévitablement le corps, la mémoire et la sensibilité des spectateurs ?

C'est cette dynamique, à la fois esthétique et sémiotique, que les pages qui suivent se proposent d'explorer : une dynamique où la variation d'échelle devient le lieu d'une transformation continue du visible, une opération critique qui met à l'épreuve les théories de la peinture à travers la matière même de l'œuvre.

2. Cadre théorique. L'échelle, le format et la matérialité

L'échelle, dans la pratique artistique, n'est pas un simple paramètre technique : elle est un opérateur de tension, un instrument de production du sens. Elle produit des effets d'intensité et de *pathos*, qui modulent à la fois la construction de l'œuvre et les conditions de son expérience.

Pourtant, l'objectif est d'examiner la notion d'échelle à travers le prisme de l'art contemporain, en montrant que les jeux d'agrandissement et de miniaturisation dépassent largement le domaine des procédés formels. Bien au contraire, ils constituent un élément décisif des processus de la création artistique, en influençant à la fois la production du sens et les modalités de sa réception par les spectateurs que chaque œuvre implique.

Il ne s'agit donc pas d'opérations neutres ou secondaires : à rebours de l'idée – formulée par Thürlemann (1982, 38n) – selon laquelle l'échelle ne saurait altérer « les relations immanentes qui se manifestent dans l'œuvre comme objet sémiotique clos », il s'agira de montrer que les variations de format agissent précisément comme l'une des conditions d'appréhension de la signification³. L'art contemporain fait de l'échelle un vecteur de tension par où l'expérience du visible prend corps. Le changement de format devient dès lors le fondement même de la pratique artistique : agrandir, réduire, répéter ou fragmenter ne relèvent plus de la reproduction, mais de l'énonciation même. Chaque variation de dimension redistribue les positions du regard, reconfigure la distance et réinvente la relation entre l'œuvre et ses spectateurs.

La sémiotique visuelle la plus récente, notamment à travers les travaux de Tiziana Migliore et Marion Colas-Blaise a mis en lumière ce pouvoir agissant du format. Celui-ci, écrivent-elles, « ne se limite pas à indiquer la forme que prend une chose, mais il la fait agir sur le plan communicationnel et rhétorique, à travers des saillances et des prégnances » (Migliore, Colas Blaise 2022, 17). Autrement dit, la dimension relève du performatif : elle intervient dans l'économie symbolique qui régit les effets de sens et les modes de présence de l'œuvre ; elle intervient dans la dynamique même de la signification,

3 La référence à Thürlemann ne vise pas à contester la validité de son postulat immanentiste, selon lequel toute forme textuelle peut être appréhendée comme un objet sémiotique clos dès lors que ses relations internes demeurent invariantes. L'analyse proposée ici se situe toutefois sur un autre plan que celui d'une sémiotique de l'art exclusivement attentive à l'objet-tableau envisagé dans son immanence formelle.

Ce qui est en jeu n'est pas l'immanence de l'œuvre en tant que telle, mais les régimes énonciatifs et les modalités de réception qu'elle suscite. C'est en ce sens que les variations d'échelle sont envisagées comme des opérateurs déterminants de l'expérience signifiante, dans la mesure où elles reconfigurent la relation entre l'œuvre et le sujet regardant, sans remettre en cause la cohérence interne de l'objet sémiotique. Loin d'exclure cette dimension, la position de Thürlemann permet au contraire d'ouvrir un champ d'analyse souvent laissé en arrière-plan dans la réflexion sémiotique sur les arts, situé précisément entre l'invariance des relations immanentes et la transformation des conditions énonciatives de l'appréhension de l'œuvre.

en orientant les processus perceptifs et affectifs qui conditionnent son interprétation. Le format ne s'ajoute pas au contenu : il est déjà contenu dans la logique de sa production et de sa réception.

Cette idée trouve un écho dans la théorie de l'art, aussi bien francophone (Marin 1989 ; 1993) que germanophone (Boehm 2004 ; Bredekamp 2010), pour qui l'image ne se comprend qu'à travers ses effets, et notamment ses *effets de présence*. La représentation n'est jamais close sur elle-même : elle agit, elle déploie des forces. D'où l'insistance, dans ces approches, sur le caractère « pragmatique » – au sens d'Austin (1962) – de l'image : ce qu'elle fait au spectateur, ce qu'elle produit comme expérience de visibilité et de corporéité.

Dans cette perspective, la variation d'échelle affecte la manière dont une œuvre se donne, dont elle prend corps et dont elle nous affecte. Ce déplacement est décisif : il réactive l'idée de performativité, déjà formulée par Nelson Goodman (1968) comme procédure d'*exécution*, c'est-à-dire comme mise en acte du sens à travers les opérations mêmes de la représentation. Cette conception, fondée sur la capacité du symbole à produire des effets dans le monde, prépare l'introduction, chez Alfred Gell (2001), de la notion d'*agency* matérielle, où l'efficacité de l'image réside dans son pouvoir d'action. Dans cette lignée, Paolo Fabbri a parlé d'*efficacité* sémiotique, en soulignant la dimension processuelle de la signification, soit la puissance du discours à transformer les états et les situations dans lesquels il intervient. Comme l'écrit Fabbri (2007 : 82-83), « le discours n'est pas seulement un lieu de représentation : il existe aussi une performativité du discours », une force opérante, un parcours sémantique capable d'agir sur le réel autant qu'il le signifie. Les jeux d'échelle ne sont plus passifs, mais dotés d'un pouvoir. Dans le passage d'un format à un autre, dans la modulation des échelles, ce pouvoir devient sensible. L'artiste n'impose pas la forme : il négocie avec elle. Il découvre, au cœur même du support, la possibilité d'une ré-énonciation. L'échelle ne définit pas seulement la taille d'une œuvre ; elle détermine les conditions de son apparition.

L'œuvre ne s'adresse pas seulement à l'œil, mais au corps : elle mobilise un régime de proximité et de déplacement, un mode d'expérience qui engage physiquement les spectateurs dans l'espace même de l'œuvre. L'échelle y fonctionne comme un opérateur de correspondance entre la monumentalité du lieu et la présence de l'œuvre : elle construit la position du regard, oblige à un ajustement, à une mesure de soi face à ce qui se donne à voir. Par-là, elle rejoint la problématique du sublime – ce point où la perception se heurte à ce qui la dépasse, où la démesure du monde fait vaciller la mesure du regard.

C'est à partir de cette intersection – entre le format, l'espace et le sublime – que se déploie la pratique de Nicola Samorì. Ses œuvres ne se contentent pas d'explorer les rapports de dimension : elles mettent à l'épreuve les conditions mêmes de l'apparition de l'image, dans un dialogue constant avec le lieu qui les accueille. À Naples, cette tension prend une valeur singulière. Le projet *Black Square*, conçu pour la Fondazione Made in Cloister, s'inscrit pleinement dans cette logique : il fait de l'échelle un opérateur spatial et symbolique, transformant le cloître en une scène de confrontation entre la monumentalité et le vide.

3. L'espace de l'œuvre. *Made in Cloister* et la scénographie du vide

À la suite d'un long travail de restauration et de reconversion, l'ancien cloître du XVI^e siècle de l'église Santa Caterina a Formello, dans la zone de Porta Capuana, est devenu aujourd'hui le siège de la Fondazione Made in Cloister. Situé dans un quartier où la densité historique se mêle aux fragilités

sociales, l'espace a été conçu comme un lieu d'exposition et de création ouvert sur la ville, où la pratique artistique devient vectrice d'inclusion et de requalification urbaine. Loin d'être un simple contenant neutre, le cloître fonctionne comme un dispositif générateur de sens : une architecture d'accueil et de résonance qui oblige chaque œuvre à dialoguer avec le vide, la lumière et la mémoire du lieu (Fig. 3).



Fig. 3. L'ancien cloître du XVI^e siècle de l'église Santa Caterina a Formello, Fondazione Made in Cloister, Naples.

Le dispositif spatial du cloître – ses galeries, ses arcades, la structure en bois au centre – impose une contrainte qui devient aussi une ressource : celle d'une réécriture permanente de l'espace. Chaque installation y invente un nouvel équilibre, une tension inédite entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible et l'invisible, entre l'échelle humaine et la monumentalité. En ce sens, *Made in Cloister* n'est pas seulement un lieu d'exposition, mais un laboratoire privilégié où s'expérimente une sémiotique du format⁴.

⁴ À des fins de précision analytique, il convient de rappeler que toute opération de *display* artistique, en tant que pratique énonciative de monstration, active nécessairement un dialogue entre l'œuvre et l'espace qui l'accueille. La relation entre architecture, œuvres et parcours de réception constitue en effet une dimension structurelle de l'exposition *in situ* et ne saurait, en soi, être considérée comme un trait spécifique d'un dispositif expositif particulier. Ce dialogue entre les arts – architecture, peinture, sculpture etc. – correspond précisément à ce que Hubert Damisch (2000, 2001, 2016) a décrit, à partir de l'objet-exposition « Moves » présenté au musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, comme une logique de *déplacement* engageant à la fois les œuvres et leurs spectateurs. Lucia Corrain et moi-même avons déjà cherché à mettre en lumière la pertinence sémiotique de cette opération à propos de l'exposition *Écho et Narcisse* au Palazzo Barberini (Corrain, Vannoni 2022). Dans ce cas, la disposition circulaire des œuvres de Luigi Ontani dans le grand salon décoré par Pietro da Cortona instaurait une rime formelle avec la salle ovale adjacente, où l'installation *Eco nel vuoto* de Giulio Paolini entraînait en relation avec le *Narcisse à la source* de Caravage, selon une logique de correspondances et de propagations eidétiques entre les espaces et les œuvres.

Ce qui apparaît en revanche comme singulier dans le cas du cloître de *Made in Cloister* tient au fait que la forme-exposition propre au cloître convoque – et rend pertinente pour un regard critique – la question théorique du format et de l'échelle, lesquels deviennent de véritables principes organisateurs des processus de signification du *display* des arts dans lequel l'œuvre *site-specific* est conçue.

Au fil des expositions qui s'y sont succédées, le cloître a accueilli des œuvres qui font de la dimension même un élément discursif. Mimmo Paladino, avec *Pane e oro* (2018), a travaillé sur la prolifération du signe et la sacralité du quotidien, en recouvrant les surfaces de pains dorés comme pour conjurer la misère du dehors. L'artiste ukrainien Aljoscha, connu pour ses installations conceptuelles de grand format, a suspendu dans l'air des structures en acrylique et en métal aux formes organiques, co-construites avec la communauté : des cartes spéculatives d'une biologie à venir (Fig. 4).



Fig. 4. Aljoscha, *Composing Bioethical Choices*, Fondazione Made in Cloister, Naples.
Ph. Francesco Squeglia



Fig. 5. Sergio Fermariello, *(H)ear*, Made in Cloister, Naples. Ph. Francesco Squeglia.

Joana Vasconcelos, en revanche, a saturé le vide d'un grand cœur de coussins rouges suspendu dans la charpente grillagée du cloître : une présence à la fois tendre et monumentale, qui enveloppe les spectateurs dans une expérience affective et sensorielle. Quant à Sergio Fermariello, avec *(H)ear*, il a choisi le contrepoint : une sculpture minuscule, frémissante au vent, dialoguant avec la structure imposante qui l'abrite (Fig. 5). Le vide entre les deux n'est pas un interstice neutre : il est activé par les sons, les bruissements, les chocs d'air, comme un espace de résonance et d'écoute.

À travers ces expérimentations, Made in Cloister a fait de l'échelle un opérateur central de la signification. Tantôt monumentale, tantôt fragile, l'œuvre y agit par contraste : elle se mesure aux proportions du lieu, s'y inscrit ou s'y dissout. Le format devient alors une composante essentielle du dispositif artistique – un élément consubstantiel au déploiement de logiques singulières de sens.

4. L'expérience de *Black Square*. Nicola Samorì et la verticalité du sublime

En 2020, Nicola Samorì est invité à dialoguer avec l'espace du cloître dans le cadre de son exposition personnelle *Black Square*, présentée à la Fondazione Made in Cloister. Au centre de la grande cage de bois, il installe *Drummer* (Fig. 6), une sculpture monumentale de plus de cinq mètres de hauteur, dont la verticalité funèbre et la proportion démesurée semblent défier la rigueur géométrique du lieu.



Fig. 6. Nicola Samorì,
Drummer, hauteur 5 mètres,
Fondazione Made in Cloister,
Naples.



Fig. 7. Cosimo Fanzago,
Obelisco di San Gennaro, 1636-
1660, hauteur 24 mètres Piazza
Riario Sforza, Naples.



Fig. 8. Joachim Henne,
Death as a Drummer, XVII^e
siècle, statuette en ivoire,
hauteur 24,4 cm, Victoria
and Albert Museum,
Londres.

Cette figure dressée évoque irrésistiblement les obélisques napolitains, tels celui de San Gennaro devant le Pio Monte della Misericordia, conçu par Cosimo Fanzago dans la seconde moitié du XVII^e siècle (Fig. 7). Comme ces flèches baroques, à la fois votives et triomphales, *Drummer* s'élève entre dévotion et menace, entre offrande et blessure. Par son élan vertical, l'œuvre réactive la mémoire baroque de la ville tout en lui conférant une tonalité contemporaine : le cloître devient une scène d'éruption, une scala du sublime où la matière semble prête à se rompre.

Le modèle ancien – une petite statuette du XVII^e siècle attribuée à Joachim Henne, *Death as a Drummer* (Fig. 8) – a été entièrement reconstruit en cire, puis soumis à une série de moulages et de recompositions en matériaux hybrides : plâtre, résine, lapillis volcaniques, fragments végétaux. Il s'agit d'un véritable problème de traductibilité entre deux substances de l'expression, qui met en jeu l'identification des règles de transfert du sens entre les processus sémiotiques. Comme le rappelle Omar Calabrese (2000, 109-110),

Tout acte de traduction repose sur une métanarration : le récit de la transformation d'un objet de départ (le texte original) en un texte d'arrivée (le texte traduit), accomplie par un

agent doté de motivations, de compétences et de gestes spécifiques, reconnu ensuite comme bon ou mauvais « résolveur » de l'opération.

Processus de traduction intersémiotique, jeu de matériaux et d'échelles, la sculpture sans tête repose sur un trépied emprunté à un candélabre baroque. Son corps lacéré, brûlé, fissuré porte les traces d'une déformation continue : la matière, instable et friable, devient le support même du traumatisme.

L'absence de tête, remplacée par une cavité béante, introduit une rupture décisive dans la lecture de la sculpture. Ce vide ne renvoie pas seulement à l'imaginaire volcanique du Vésuve, mais empêche surtout toute identification stable de la figure. Privée de visage, *Drummer* ne peut plus être saisie comme un corps unifié, laissant le regard sans point d'appui pour en stabiliser la forme.

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'idée selon laquelle, plus l'œuvre s'élève, plus elle s'enfonce dans une forme de disparition. Celle-ci ne concerne pas la présence matérielle de la sculpture – massive, imposante, incontestable – mais la possibilité même de la reconnaître comme figure lisible et totalisable. L'élévation monumentale ne produit donc pas une affirmation de la forme, mais accentue au contraire cette perte de repères figuratifs.

La démesure ne tient pas ici à la violence des altérations de surface prises isolément, mais au décalage entre une échelle qui s'impose physiquement au regard et l'impossibilité pour ce regard de stabiliser ce qu'il voit. C'est ce décalage, cette tension entre excès de présence et défaut de lisibilité, qui ouvre l'espace du sublime comme épreuve de la vision confrontée à ce qui la dépasse.

La surface de *Drummer*, recouverte de lapilli et de cendres, prolonge cette logique de tension, les fragments volcaniques envahissant à la fois le corps et la base baroque et se déployant en formations végétales abstraites – tel un brocoli romanesco desséché, transfiguré en matière minérale. Ce détail, à la fois ironique et tragique, condense la dynamique cannibale de l'œuvre, qui réitère le geste de la destruction volcanique : la vie organique s'y pétrifie, la chair devient pierre, le végétal se minéralise.

Ce jeu de formes et de matières se prolonge et se reconfigure dans l'ensemble des composantes de *Black Square*.

Sous le colosse, un grand carré noir au sol – le « black square » qui donne son titre à l'exposition – compose un socle de lapilli volcaniques où reposent de minuscules sculptures en grès. Ces *micro-têtes* (Fig. 9 et 10), reproductions à l'échelle microscopique des effigies de la Villa dei Papiri d'Herculanum, évoquent le culte des martyrs de Pouzzoles : San Gennaro, Desiderio, Festo, Sossio, Procolo, Eutiche et Acuzio, décapités, selon la légende, au Forum Vulcani.



Fig. 9 et 10. Nicola Samorì, *Drummer*, hauteur 5 mètres Fondazione Made in Cloister, Naples.

Ce va-et-vient entre le haut et le bas, entre l'élévation et la poussière, recompose l'expérience du sublime, l'œuvre agissant comme un séisme de la perception. Dans cette oscillation, la variation d'échelle ne relève pas d'une logique comparative ou cumulative, mais d'un régime tensif qui engage directement la sensibilité des spectateurs.

Le passage du colossal au minuscule ne répond pas à un principe de gradation formelle, mais à un déplacement des conditions mêmes de l'expérience sensible face à l'œuvre de Samorì. Chaque changement d'échelle introduit une rupture perceptive qui modifie la manière dont les spectateurs se situent corporellement face à l'œuvre, en redéfinissant leurs points d'attention, leurs postures et leur mode d'engagement sensible. L'échelle n'agit donc pas comme un facteur d'amplification quantitative de l'image, mais comme un opérateur pathétique, en ce qu'elle affecte directement les modalités corporelles de la réception.

À cet égard, la référence à ces « modalités corporelles de la réception » ne relève pas d'une phénoménologie au sens strict, mais d'une conception sémiotique de l'énonciation. Comme l'a montré Paolo Fabbri (2011) dans son analyse de l'œuvre de Bruce Nauman, l'expérience ne se donne jamais comme un fait immédiat ou pré-sémiotique, mais se construit à partir de dispositifs formels et spatiaux qui organisent l'interaction entre signes, corps et parcours de réception. L'engagement sensible des spectateurs s'opère ainsi à l'intérieur de structures signifiantes, où le corps devient lui-même lieu d'inscription des processus énonciatifs.

La vaste étendue de lapilli au sol appelle ainsi une interaction somatique explicite. L'alternance entre fragments volcaniques et micro-effigies oblige les spectateurs à ralentir, à se pencher, à ajuster leur démarche, tandis que le bruit des pas sur les matériaux instables rend perceptible le poids du corps et l'acte même de la marche, habituellement silencieux dans l'espace du cloître. Ce dispositif produit ce

que Félix Thürlemann (1989) a décrit comme des « embrayages somatiques », engageant le spectateur non seulement comme regardant, mais comme corps impliqué dans l'énonciation spatiale de l'œuvre⁵.

Dans *Drummer*, cette logique se manifeste par l'écart entre la monumentalité du corps dressé et la prolifération de micro-formes à sa base. L'agrandissement de la petite statuette du XVII^e siècle *Death as a Drummer* ne relève pas d'un simple changement de format, mais d'une opération de traduction visuelle, qui transpose dans l'œuvre les effets de désajustement et de violence propres à l'imaginaire volcanique, engageant le regard dans une expérience de tension plutôt que de mesure.

Le lien entre ces deux registres est le volcan lui-même – puissance destructrice et matrice de dévotion.

L'éruption de 1631, arrêtée miraculeusement aux portes de Naples, à Porta Capuana – à deux pas de Made in Cloister – face au saint porté en procession, a scellé l'alliance entre la catastrophe et la grâce. Dans cette géographie chargée, l'installation de Samorì réactive cette mémoire : *Drummer* apparaît comme un autel profane, un monument à la matière en fusion, à la fois tombe et cratère, reliquaire et sculpture. Entre ici en jeu, comme l'a récemment rappelé Denis Bertrand (2021), la force heuristique de la praxis énonciative, qui réside dans la capacité de l'acte de création – acte qui n'est jamais un geste pur, immaculé, devant une toile blanche, comme l'aurait dit Deleuze (1981) –, mais toujours déjà traversé par les vécus des individus et imprégné de la culture dans laquelle ils sont immergés. En ce sens, l'œuvre de Samorì ne se limite pas à évoquer la mémoire de la catastrophe : elle la rejoue, la ré-énonce, en lui donnant une existence sensible et matérielle.

Cette perspective rejoint celle ouverte par Zilberberg et Fontanille (1998)⁶, pour qui toute praxis énonciative suppose une mise en tension entre formes, forces et valeurs, où le sens n'est pas transmis mais instauré. La mémoire, ici, n'est donc pas un contenu rappelé, mais une modalité d'énonciation : elle agit, se manifeste, se répète et se transforme dans la matière même de l'œuvre. *Drummer* opère précisément à ce niveau où l'artiste y laisse agir la mémoire sédimentée de la catastrophe, tout en la ré-énonçant par un acte plastique singulier. L'éruption devient ainsi un dispositif tensif, une *configuration figurale* qui persiste à travers la matière, entre destruction et instauration, disparition et présence (Zilberberg 1988 ; 2005). Pourtant, la question de l'échelle devient ici centrale non pas comme un simple jeu de proportions mesurables, mais comme un mode de configuration du sensible, dans la mesure même où le rapport des proportions engage des variations de présence et d'expérience⁷. Dans cette perspective, l'éruption peut être appréhendée comme une configuration figurale régie par des tensions, où se composent et se défont des polarités opposées – apparition et effacement, instauration et ruine – sans jamais se fixer en un état stable. L'échelle ne se réduit pas à un jeu interne de proportions au sein de l'œuvre. Elle opère une modélisation du sensible. En modifiant la densité de la présence de l'œuvre et l'amplitude de l'expérience perceptive, elle reconfigure les régimes de vision et les formes d'implication de l'instance de réception de l'œuvre.

5 En ce sens, ce qui peut apparaître comme une expérience « phénoménologique » est déjà le résultat d'une mise en forme sémiotique de l'expérience, dans laquelle voir, marcher, écouter et s'arrêter sont régis par des stratégies précises de signification. Cf. Coquet (2016) ; Bertrand (2025).

6 Sur ce point, voir également les recherches de Bertrand (1992), Fabbri (1998) et Paolucci (2020).

7 Dans une approche sémiotique du sensible, celui-ci ne se laisse pas réduire à une donnée immédiate ou purement perceptive, mais se comprend comme le résultat de variations structurées qui affectent conjointement la subjectivité et le monde perçu.

La monumentalité de *Drummer* impose au spectateur une posture : lever la tête, ajuster le corps, éprouver la verticalité. La présence des têtes miniatures, en revanche, ramène le regard vers la terre, vers l'infime. Entre ces deux pôles, l'œuvre produit un champ d'intensités qui rejoue l'économie du sublime : le déséquilibre entre l'humain et l'inhumain, entre la mesure du regard et l'excès du monde.

À Naples, cette expérience prend une valeur paradigmatique : la ville devient la métaphore même de cette oscillation entre destruction et renaissance. Dans *Black Square*, Samorì fait de cette tension un langage plastique et spirituel : il transpose le pathos baroque dans une logique matérielle dont l'efficacité sémiotique réside précisément dans le jeu des dimensions, des proportions et des échelles.

5. Le sublime et le colossal : question de figurabilité

Pour saisir l'économie esthétique de *Drummer*, il convient d'en passer par la notion de sublime. Dès Edmund Burke, le sublime est défini comme une expérience extrême du sensible, liée à la démesure, à l'excès par rapport aux limites du beau ordonné : « tout ce qui est propre à exciter les idées de douleur et de danger », bref tout ce qui touche au terrible, « fait naître le plus fort des mouvements que l'esprit est capable d'éprouver » (Burke 1757 : p. 84). Crainte, fascination, vertige deviennent alors des affects esthétiques.

Kant (1790) en propose un dédoublement désormais classique : le sublime mathématique (l'incommensurable des grandeurs, l'étendue sans mesure) et le sublime dynamique (la puissance de la nature : tempêtes, éruptions, ouragans). Dans les deux cas, l'esprit se découvre dépassé par ce qui excède ses catégories, tout en s'efforçant de le comprendre : le sublime naît du déséquilibre entre la sensibilité finie et l'infini qui la déborde.

Pour comprendre la pertinence du sublime dans l'art contemporain, il est toutefois nécessaire de se référer à la réflexion de Jean-François Lyotard qui, en invitant à suspendre la distinction ontologique rigide entre nature et œuvre d'art, permet de déplacer l'attention vers les modalités de réception à travers lesquelles le sublime se donne comme expérience. Kant, d'ailleurs, semblait déjà suggérer une orientation analogue lorsqu'il étendait la réflexion sur le sublime à des œuvres telles que les pyramides ou la basilique Saint-Pierre de Rome. Dans cette perspective, le sublime ne dépend plus de l'origine naturelle ou artificielle de l'objet, mais de sa capacité à s'imposer à la perception et à mettre en crise les facultés représentatives. C'est en ce sens qu'il devient possible de concevoir le sublime non plus uniquement comme une catégorie de l'esthétique de la nature, mais comme une catégorie de l'esthétique de l'art. L'art, en effet, ne se limite pas à imiter la nature, mais institue un régime propre d'expérience sensible : « L'art n'imité pas la nature, il crée un monde à côté, *eine Zwischenwelt* (entre-monde), dira Paul Klee, *eine Nebenwelt* (monde voisin, plus que parallèle) pourrait-on dire, où le monstrueux et l'informe ont leur droit puisqu'ils peuvent être sublimes » (Lyotard 1984 : 97).

Dans ce cadre, le sublime n'est plus lié à un référent externe privilégié, mais à une disposition des spectateurs appelés à se confronter à ce qui excède les mesures ordinaires de la perception. Comme le rappelle Dario Cecchi, ce déplacement conduit à penser le sublime en relation avec l'acte même de la réception :

C'est ce dernier qui, en regardant l'objet sublime, ne doit pas le considérer, le cas échéant, comme une création humaine, mais simplement pour ce qu'il impose à une imagination qui peine à soutenir la grandeur et la violence exercées sur les sens » (2021 : 74, *trad. notre*)

Le sublime apparaît ainsi comme une modalité expérientielle dans laquelle l'œuvre d'art, indépendamment de son statut ontologique, produit un choc perceptif capable de mettre à l'épreuve l'imagination et d'activer une réponse à la fois pathétique et pragmatique chez le spectateur.

C'est précisément cette tension que Nicola Samorì met en jeu dans *Drummer*. La monumentalité de la figure, son élévation dans l'espace rigoureux du cloître, relèvent du mathématique ; la texture traumatisée de la matière – brûlures, fissures, effondrements – convoque le dynamique. Le regard oscille entre contemplation d'une forme dressée et conscience de sa ruine imminente : l'œuvre devient scène d'instabilité, où l'échelle et la force s'entrelacent dans un même vertige. Cette logique rejoint ce qu'Omar Calabrese (2006) nomme la valeur esthétique de la *disparition de la figurativité* : comme chez Turner en peinture, la défiguration ouvre ici le champ du figural, où la matière travaille contre la forme et en révèle l'intensité. La démesure cesse d'être pure grandeur ; elle devient énergie⁸.

Comme le rappelle la théorie du sublime développée par Marin, « l'irreprésentable, si le sublime l'est, ne sera représentation que par ses effets » (1984, 201-202). Le sublime agit ainsi par ses manifestations, produisant des effets de présence et de disparition ; son appréhension, ajoute-t-il, « ne peut être que pragmatique, et cette pragmatique sera d'abord et essentiellement pathétique ». Dans *Drummer*, cette pathétique s'éprouve dans les altérations de surface, les lacunes, les béances : tête manquante, peau craquelée, cendres agglutinées.

C'est en ce sens que la sculpture ne représente pas la mort, elle en présente les effets. Derrida (1978), à propos de la Méduse, parle d'une « présentation pathétique des effets de la mort ». *Drummer* fonctionne comme une Méduse inversée : non un visage pétrifiant, mais un corps décapité qui continue d'irradier sa puissance. Ce que le regard saisit n'est pas la forme d'un cadavre, mais l'énergie d'une catastrophe – un souffle méphitique qui traverse la matière.

À ce point, la notion de colossal éclaire la dynamique de l'œuvre. Comme le rappelle Jean-Pierre Vernant (1965) suivant Benveniste (1932), *kolossos* ne renvoie pas d'abord au gigantesque, mais à ce qui est érigé : une topologie de la verticalité. Le colosse tient lieu du défunt, double dressé dans la lumière du jour ; il fait remonter le mort à la surface et manifeste sa présence aux vivants. Compris ainsi, le colossal n'est pas la simple grandeur, mais le geste d'élévation par lequel s'instaure une communication entre les mondes.

Dressée au cœur du cloître, *Drummer* agit comme un *kolossos* contemporain : substitut d'un corps absent, image érigée du défunt à travers laquelle le monde du quotidien et l'*Unterwelt* se répondent. L'échelle agit alors comme un médium de passage, un dispositif de mise en relation entre les plans du visible et de l'invisible. *Drummer* articule deux régimes de forme (lisibilité) et de force (intensité) ; entre les deux, l'œuvre fonctionne comme un trans-formateur : elle convertit la mémoire baroque de la mort en puissance contemporaine du sublime. L'immense et le minuscule, l'élévé et

8 Sur la question du figural voir Lyotard (1971) ; Deleuze (1981) ; Marin (1988) ; Acquarelli (2015) ; Vannoni (2025).

l'enfoui, le sublime et le méphitique composent les deux pôles d'une même expérience perceptive et affective.

Les spectateurs et les spectatrices, placés entre ces pôles, éprouvent dans leur propre corps la tension entre l'aspiration verticale du colosse et la pesanteur du sol. Par cette oscillation, l'œuvre met en acte la dynamique même du sublime : le passage du visible au figural, de la forme à la force.

6. Conclusion. Naples, l'*Unterwelt* et la sémiotique de la démesure

L'œuvre de Nicola Samorì, telle qu'elle s'incarne dans *Drummer*, agit comme un miroir déformant de Naples. La ville et la sculpture partagent une même structure de survie : toutes deux se fondent sur la ruine, sur l'énergie tellurique, sur la coexistence de la vie et de la mort. Dans l'espace du cloître, la matière semble poursuivre le travail du volcan, réactualisant la puissance souterraine du sol napolitain. À travers la verticalité funèbre du colosse, l'échelle monumentale s'élève pour mieux révéler la profondeur de l'abîme.

Ce que *Drummer* donne à voir, c'est la collision des forces – celles de la terre, de la lave, de la mémoire et de la foi. En cela, l'œuvre ne se limite pas à dialoguer avec un contexte historique ou architectural, mais en réactive les effets au sein même de son dispositif matériel et perceptif. Le sublime n'y désigne pas un excès esthétique abstrait, mais un mode d'existence de l'œuvre d'art, à travers lequel la représentation se confronte à l'incommensurable, met à l'épreuve ses propres limites et en tire sa puissance.

Naples, dès lors, n'est pas seulement le cadre de l'exposition, mais un élément constitutif de l'œuvre elle-même, participant au processus de textualisation de l'œuvre et à la configuration de sa réception. Son *Unterwelt* agit à la fois comme métaphore et comme modèle de lecture. Sous les ruelles, les cryptes et les catacombes, comme sous les obsidiennes volcaniques, persiste un imaginaire de la survivance : la mort n'y est jamais effacée, mais sans cesse réécrite. La pratique artistique de Samorì, par ses strates, ses lacérations et ses ruines recomposées, prolonge ce geste. Il transforme la surface de la représentation en une peau vivante, poreuse, où les blessures deviennent signes et où la destruction produit du sens.

En articulant la question du format à la dimension pathétique de l'œuvre, on perçoit combien la variation d'échelle participe d'une sémiotique de la démesure. Loin de se réduire à une question de proportion, l'échelle s'y révèle comme condition de l'apparition du sens. Elle module la distance, redistribue les rapports entre spectateur et œuvre. Agrandir, réduire, ériger, fragmenter : autant de gestes qui sont aussi des actes de signification. Par eux, Samorì fait de la sculpture un espace d'énergie, une scène d'instabilité où le visible se régénère sans cesse.

Cette logique énergétique du signe rejoint ce que Deleuze (1981) désigne comme une « logique de la sensation », où il ne s'agit plus de représenter un objet, mais d'inscrire un événement, de laisser apparaître une force qui traverse à la fois la matière et le regard. À Naples, cette logique trouve son terrain d'élection. La ville elle-même agit comme un organisme instable où les forces du sacré et du profane, du terrestre et du céleste, du monumental et du fragmentaire s'interpénètrent. L'échelle – en tant que rapport, proportion ou déséquilibre – devient le vecteur de ces passages, le langage silencieux par lequel la ville parle d'elle-même.

Dans cette perspective, *Drummer* est une articulation, un nœud de forces et de mémoires. Il relie la topographie volcanique du Vésuve à l'histoire baroque des obélisques, la violence du sublime à la mélancolie de la ruine. Dans son colossal méphitique, l'œuvre exprime la part archaïque de l'image : ce moment où la représentation cesse d'être mimétique pour devenir énergétique.

Ainsi se dessine, à travers Naples et Samorì, une sémiotique de la démesure : une pensée de l'image comme seuil, comme champ d'intensités où se croisent les forces de la nature, de la matière et de la mémoire. Si, depuis Burke et Kant, le sublime marque la limite du représentable, Samorì en fait le moteur d'une figuration renouvelée : non plus représenter l'irreprésentable, mais le laisser agir dans la chair de la matière, dans l'épaisseur du format, dans la sensibilité du regard. Une manière d'aborder l'œuvre contemporaine à partir de ses forces élémentaires, de ses échelles mouvantes, de ses abîmes.

La pratique artistique de Samorì, dans sa tension entre destruction et renaissance, réactive la vieille intuition romantique : c'est au cœur de la ruine que la création trouve sa source. Et dans la lave encore tiède du Vésuve, ou dans la cire fissurée du *Drummer*, palpète la puissance des formes lorsqu'elles se mesurent à leur propre disparition.

Bibliographie

- ACQUARELLI, Luca (éd.)
2015 *Au prisme du figural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- AUSTIN, John Langshaw
1962 *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press
- BAXANDALL, Michael
1972 *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press.
- BELTING, Hans
2001 *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BENVENISTE, Émile
1932 « Le sens du mot et les noms grecs de la statue », *Revue de Philologie*, 6, pp. 118-122.
- BOEHM, Gottfried
2004 « Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder », in : Maar, C. & Burda, H. (éd.), *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Cologne, Dumont, 2004, p. 28-43 ; trad. fr. « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *Trivium* [En ligne], 1 | 2008 : <http://journals.openedition.org/trivium/252>.
- BERTRAND, Denis
1993 « L'impersonnel de l'énonciation », *Protée*, 21/1, p. 25-32.
- BERTRAND, Denis
2021 « Praxis énonciative, habitude et résistance au changement », *Actes Sémiotiques*, 124.
- BERTRAND, Denis
2025 « Phusis, proto-embayage et bruits du corps », *Actes Sémiotiques*, 132.
- BREDEKAMP, Horst
2010 *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte 2015.
- BURKE, Edmund
1757 *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1998, p. 84.
- CALABRESE, Omar
2000 « Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta. Modeste osservazioni sulla produzione intersemiotica », *Versus*, 85-86-87, p. 101-120.
- CALABRESE, Omar
2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori

- CORRAIN, Lucia et VANNONI, Mirco
2022 "L'ellissi riflessa. Le fatali attrazioni nel vuoto di Eco e Narciso", Corrain L. (éd.), *Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti*, Bologna, Bononia University Press, p. 137-160.
- COQUET, Jean-Claude
2016 « À propos de l'écriture dans la phénoménologie du langage : Benveniste, Merleau-Ponty et quelques autres », dans I. Fenoglio, J.-C. Coquet, J. Kristeva, C. Malamoud et P. Quignard (éd.), *Autour d'Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 2016, p. 59-96.
- CRARY, Jonathan
1990 *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), MIT Press.
- DAMISCH, Hubert
2000 *L'amour m'expose. Le projet « Moves »*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2000.
- DAMISCH, Hubert
2001 "Moves. Playingchess and cards withde museum" , in *Pinakoteka*, 12, 2000 (2001), p. 24-21.
- DELEUZE, Gilles
1981 *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, Seuil.
- DIDI-HUBERMANN, Georges
1992 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
- FABBRI, Paolo
1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza; nuova ed. arricchita, G. Marrone (éd.), Milano, La nave di Teseo 2023.
- FABBRI, Paolo
2007 « La comunicazione arrischiata: per una semiotica dell'emergenza », D'Alessandro L. (éd.), *Il gioco dell'intelligenza collettiva e i nuovi percorsi dei significati*, Milano, Guerini, pp. 81-97.
- FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude
1998 *Tension et signification*, Hayen, Mardaga
- GELL, Alfred
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang von
1786-1788 *Voyage en Italie*, trad. de l'allemand par Jean Chuzeville, Paris, Gallimard 1992.
- GOODMAN, Nelson
1968 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis & New York, The Bobbs-Merrill Company.
- LYOTARD, Jean-François
1971 *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François
1984 « Le sublime et l'avant-garde » (conférence de 1983), in *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 91-106.
- MARIN, Louis
1984 « Le sublime classique : les "tempêtes" dans quelques paysages de Poussin », in *Lire le paysage, lire les paysages*, actes du colloque des 24-25 novembre 1983 du Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Saint-Étienne, CIEREC, 1984, « Travaux, n° 42 », p. 201-220.
- MARIN, Louis
1986 "Painting and Theory, semiology and representation, postmodernism and quotation, deconstruction and invention: an interview from Renaissance to the present day", in *Flash Art*, 127, p. 52-55.
- MARIN, Louis
1988 *Jean-Charles Blais. Du figural en peinture*, Paris, Blusson.
- MARIN, Louis
1989 *Opacité de la peinture*, Paris, La maison Usher.

- MARIN, Louis
1993 *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil.
- MIGLIORE, Tiziana & COLAS-BLAISE, Marion (éds.).
2022 *Semiotica del formato. Misure, peso, volume, proporzioni, scala*. Milano, Mimesis.
- PAOLUCCI, Claudio
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
- THÜRLEMANN, Félix
1982 « Blumen-Mythos-1918 » in *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 17-40.
- THÜRLEMANN, Félix
1989 « Dream passage de Bruce Nauman. Un espace d'énonciation paradoxale », in *La part de l'œil. Dossier : topologies de l'énonciation*, 5, p. 188-193.
- VERNANT, Jean-Pierre
1965 *Mythe et pensée chez les Grecs*, T.1, Paris, Seuil 2007.
- VANNONI, Mirco
2025 *Passi di lato. L'avventura semiotica di Louis Marin*, Palermo, Edizioni Museo Marionette.
- ZILBERBERG, Claude
1988 *Raison et poétique du Sens*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques »
- ZILBERBERG, Claude
2005 « Synesthésie et profondeur », in *Visible*, 1.

Pour citer cet article : Mirco VANNONI. « Naples cannibale. Jeux d'échelle et *Unterwelt* dans l'art contemporain », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2026, n° 134. Disponible sur :
<<https://doi.org/10.25965/as.9291>> Document créé le 03/02/2026

ISSN : 2270-4957