

A photograph of a person from the waist down, wearing a long, white, layered dress and white lace-up boots with thick soles. They are standing on a red carpet against a blue background. The text 'ho-fo:' is overlaid in a large, black, serif font.

*ho-fo :*

n o o

**UN MÉMOIRE DE RECHERCHE  
DE RAPHAËL PETITPREZ**

*ho-fo* :

n o 0

*hors-formule :*  
numéro zéro

UN MÉMOIRE DE RECHERCHE  
DE RAPHAËL PETITPREZ

# Sommaire

<b>HORS-D'ŒUVRE</b>	p. 13
Naissance	p. 15
Schéma- <i>Systema</i>	p. 16-17
Thérapeute-Lune- <i>Madrigals</i>	p. 18-19
Je-Objet	p. 20-21
Cité- <i>Galaxy</i>	p. 22-23
<i>Whole</i> -Philosophes	p. 24-25
Maison-Hommage	p. 26-27
Fido- <i>Merzbild</i>	p. 28-29
Élevage- <i>Gorgo</i>	p. 30-31
Harmonies-Orage	p. 32-33
<i>Melancholia</i> -Coin	p. 34-35
Montagne	p. 36-37
<i>Between-G-Kopf-Warrior</i>	p. 38-39
Alimentation-Cathédrale-Marie	p. 40-41
Là-Paysage	p. 42-43
<i>Felix</i> -Torse	p. 44-45
<i>Large</i>	p. 46-47
Commencer	p. 49

<b>PLAT DE PERSISTANCE</b>	p. 57	Tête-Transformation-Destruction-Apparition-	
Introduction	p. 59	Équilibre-Explosion	p. 127
Une expérience esthétique anti-esthétisante	p. 62	Comme des Monuments-Morceaux	p. 127
Critique de l'analyse sémiotique et du jugement		Compte-rendu du bilan du 2 février 2012	p. 128
esthétique pour « circonscrire » un objet d'art	p. 62	Numéro zéro = espace/temps juste avant de poser	
Différentes conceptions de l'expérience esthétique	p. 67	la première brique (le précurseur sombre)	p. 130
L'art n'a pas le privilège absolu	p. 70	Système : définitions	p. 130
L'expérience de l'art comme paradigme cognitif	p. 71	Hors-Formule n°quantique	p. 132
Chaosmos	p. 72	Quand j'étais petit... le moi quantisé	p. 132
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WI[t]Z !	p. 77	Liste-Rétention : désarticulé avenir	p. 133
Artiste/architecte ou le complexe d'Eupalinos	p. 84		
Relier toutes les choses du monde (Kurt Schwitters)	p. 85	Bibliographie	p. 137
La forme ne suit pas la fonction, la fonction suit la		Table des figures	p. 145
vision, la vision suit la réalité (Frederick Kiesler)	p. 87		
L'analogie comme obsession silencieuse (Aldo Rossi)	p. 89		
Crise de cryptomnésie (Étienne-Martin)	p. 92		
Figures	p. 94		
<i>Dematerialization</i>	p. 94		
Zen hystérique	p. 96		
Improvisation et pensée historico-spéculative	p. 96		
<b>DESSERT COMPRIS ?</b>	p. 101		
Décomposer le processus créatif en ses strates temporelles	p. 103		
Un Duchamp-interlude : pic et dilatation	p. 103		
Spectres et greffons	p. 107		
<b>RELIEFS ET RECETTES</b>	p. 113		
Hors-Formule n°bienvenue	p. 115		
Prélude toujours (le même air de pipeau)	p. 115		
L'image des trois bureaux de Muñoz	p. 116		
Hors-Formule n°demiurge	p. 118		
Le con-sceptre	p. 118		
Que ça soit dans ma tête !	p. 121		
Hors-Formule n°langage	p. 123		
Texte/Image	p. 123		
Piste du temps	p. 126		
Petits pas d'intention	p. 126		
Un jour, je me suis levé	p. 127		



1. Élaïs Petitprez, 5 ans, *Sans titre*, 2012 (détail)

« [...] *das Dasein ist rund*, l'être est rond. »  
(Gaston Bachelard, *La Poétique de  
l'espace*)

# H o r s - d ' œ u v r e

« Baudelaire ne cesse de parler d'écho, d'entendre des échos, de filer des échos comme on le fait des métaphores. Il est peuplé d'échos, qu'il traduit et retraduit. Baudelaire est une *écholalie*. Autrement dit aussi, dans tout ce système des échos, dans leur écoute attentive, Baudelaire *cherche son propre écho*. Il cherche à *s'entendre*, en premier lieu – et c'est très rigoureusement ce qu'il entend en Wagner –, à s'appeler en subjectivité. Puis, de la confusion, voire de la démence écholalique d'une cacophonie, Baudelaire va amener de son oreille jusqu'à sa langue, enfin à son *écriture*, un *phrasé* de l'œuvre est un phrasé de lui-même. Écholalie, donc, encore et toujours, quoiqu'en subjectivité. »

(André Hirt, *L'Écholalie*)



2. Frida Kahlo, *Ma naissance*, 1932 (détail),  
huile sur métal, 30,5 x 35 cm, coll. part., États-Unis







5. René Magritte, *Le Thérapeute*, 1962,  
gouache sur papier, 35,5 x 27,5 cm, Musée Magritte, Bruxelles



6. *La Lune*, Tarot de Marseille



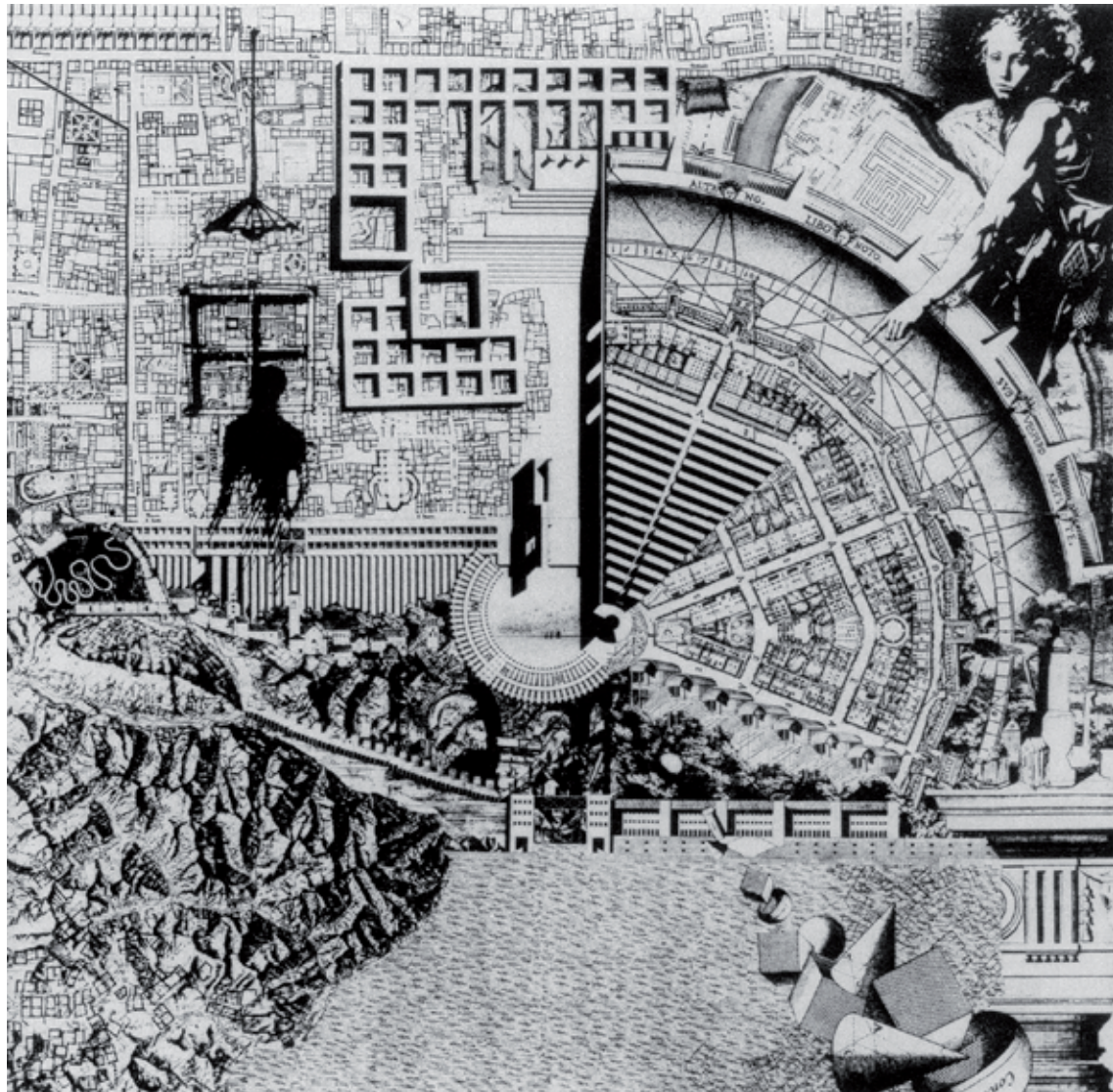
7. Moondog (Louis Thomas Hardin), en-tête de la partition des *Moondog Madrigals*, 1969

« Je les vois encore, debout dans le passage, les mains comme stupidement, irrémédiablement vides, pleurant ils ne savaient pourquoi, à moins que ce ne fût parce qu'ils se voyaient privés de quelque chose qu'ils n'avaient jamais possédé. Ils ne savaient plus où ils étaient ; ils avaient ce sentiment de privation, joint à la vague, très, très vague conscience qu'une grande occasion, en quelque sorte, s'était offerte à eux, qu'ils n'avaient pas eu la force ou l'imagination de saisir. C'est cela que je voyais dans le vide stupide de leurs mains qu'ils agitaient ; c'était un geste plus pénible à voir que tout ce qu'on peut imaginer. Geste qui donna le sentiment de l'horrible insuffisance du monde face à la vérité. Ce sentiment de la stupidité des liens du sang, et de l'amour s'il n'est imbu de spiritualité. »

(Henry Miller, *Tropique du Capricorne*)



8. Alberto Giacometti, *L'Objet invisible*, 1934-1935 (détail), fonte en 1954, chef modèle, bronze et plâtre enduit d'un isolant pour le moulage en huit parties, 153 x 29 x 26 cm



9. Aldo Rossi, *La Cité analogue*, 1976, impression monochromatique, 200 x 200 cm



10. Frederick Kiesler, *Galaxy*, 1947-1948, base refaite en 1951, bois et corde, 363,2 x 421,6 x 434,3 cm



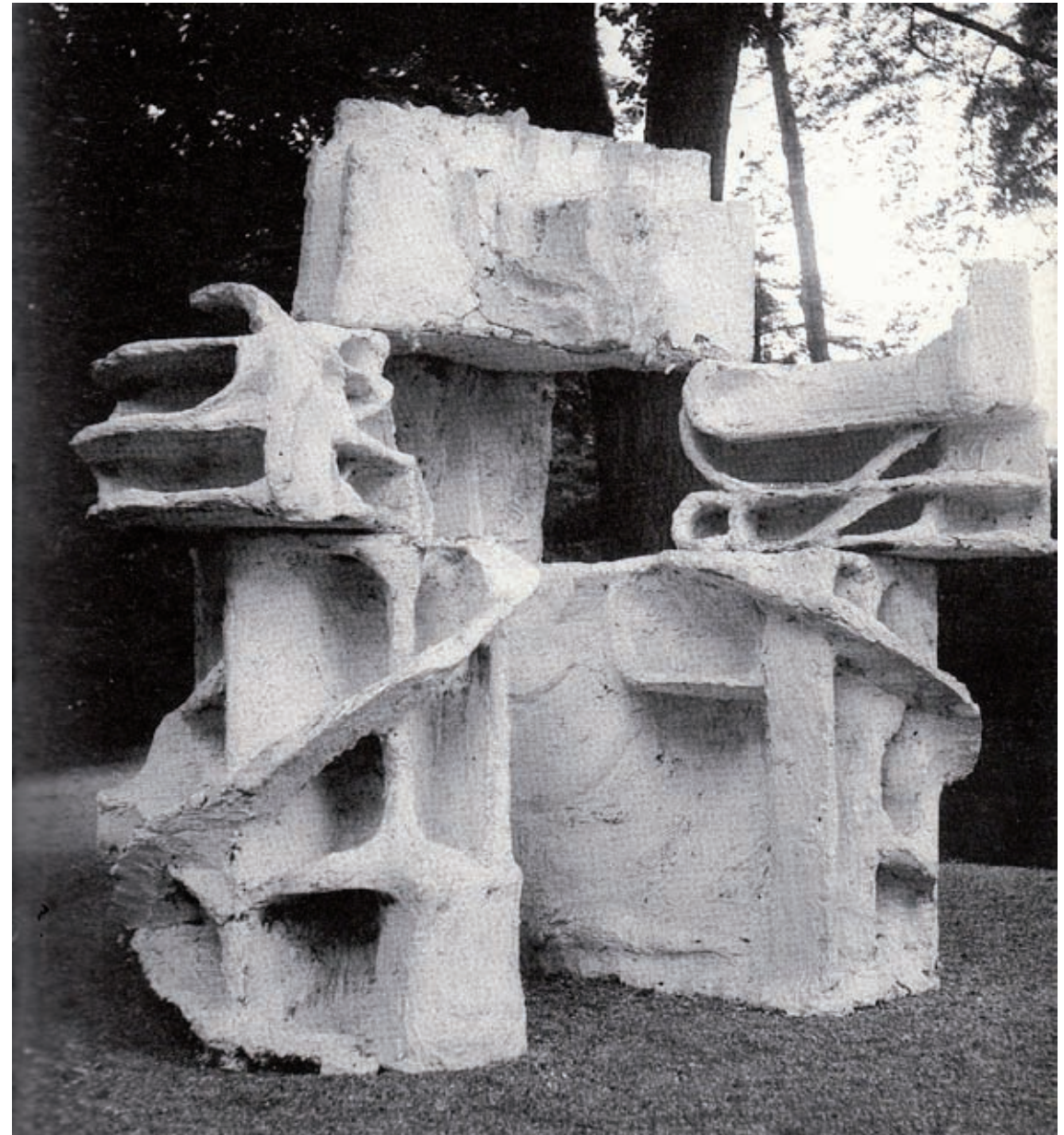
11. Martin Creed, *Work N° 300, the whole world + the work = the whole world*, 2003, technique mixte, 500 x 2350 cm

« Les philosophes ont généralement abouti à impliquer notre existence dans cette notion [du Monde], et elle dans la nôtre même ; mais ils ne vont guère au-delà, car l'on sait qu'ils ont à faire de débattre ce qu'y virent leurs prédécesseurs, bien plus que d'y regarder en personne. Les savants et les artistes en ont diversement joui, et les uns ont fini par mesurer, puis construire ; et les autres par construire comme s'ils avaient mesuré. Tout ce qu'ils ont fait se replace de soi-même dans le milieu et y prend part, le continuant par de nouvelles formes données aux matériaux qui le constituent. Mais avant d'abstraire et de bâtir, on observe : la personnalité des sens, leur docilité différente, décide et trie parmi les qualités proposées en masse celles qui seront retenues et développées par l'individu. La constatation est d'abord subie, presque sans pensée, avec le sentiment de se laisser emplir et celui d'une circulation lente et comme heureuse : il arrive qu'on s'y intéresse et qu'on donne aux choses qui étaient fermées, irréductibles, d'autres valeurs ; on y ajoute, on se plaît davantage à des points particuliers, on se les exprime et il se produit comme la restitution d'une énergie que les sens auraient reçue ; bientôt elle déformera le site à son tour, y employant la pensée réfléchie d'une personne. »

(Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*)



12. Richard Greaves, *La Maison des filles (façade sud)*, 1989, cabane faisant partie d'un ensemble architectural situé en forêt de Beauce, au Québec. Photographie Mario del Curto



13. Étienne-Martin, *L'Hommage à Lovecraft*, 1951-1956, plâtre, hauteur 350 cm

« Fido, le chien savant d'*Apostrophe*, définit la Continuité conceptuelle, par la formule “*The crux of the biscuit is the apostrophe*”. En d’autres termes : “Le nœud du problème est ce qui ne se voit pas.” [...] Ce qui est en jeu, c’est ce mécanisme secret que Zappa définit comme “la base consciente et contrôlée de la production du groupe”, la “macrostructure” invisible qui fonde la démarche et détermine la forme. [...] Dans l’œuvre de Zappa, le plus petit élément peut être regardé comme le produit de “l’attention portée à chaque parole, mélodie, arrangement, improvisation, à l’enchaînement dans un album, au graphisme de la pochette, qui est une extension du matériau musical, au choix de ce qui est enregistré, publié, joué en concert, à la continuité ou la rupture d’un album à l’autre, etc., etc., etc. Tous ces aspects font partie de la Grande Structure, autrement appelée le Corps principal de l’œuvre, mais du fait de la chronologie dans l’exécution, lui donnent aussi une ‘forme’, au sens abstrait du terme”. [...] La Continuité conceptuelle offre un trait d’union entre “les événements-structures minutieusement agencés pour s’accommoder de la mécanique du destin”. Dans les jeux du hasard et de la destinée, elle trouve matière à contrepieds, contretemps, contredanse. La devise : “N’importe quoi, n’importe quand, sans aucune raison” donne toute sa place à l’aléa dans la toile que tisse l’Araignée du Destin. Elle définit aussi la Continuité conceptuelle comme l’art total, qui englobe tout. *One Size Fits All* [...]. »

(Dominique Jeunot citant et commentant Frank Zappa dans *Zappa de Z à A*, coécrit avec Guy Darol)



14. Kurt Schwitters, *Merzbild mit Wurzelholz*, 1944-1945, technique mixte, 35 x 27,5 cm, Londres, Marlborough International Fine Art

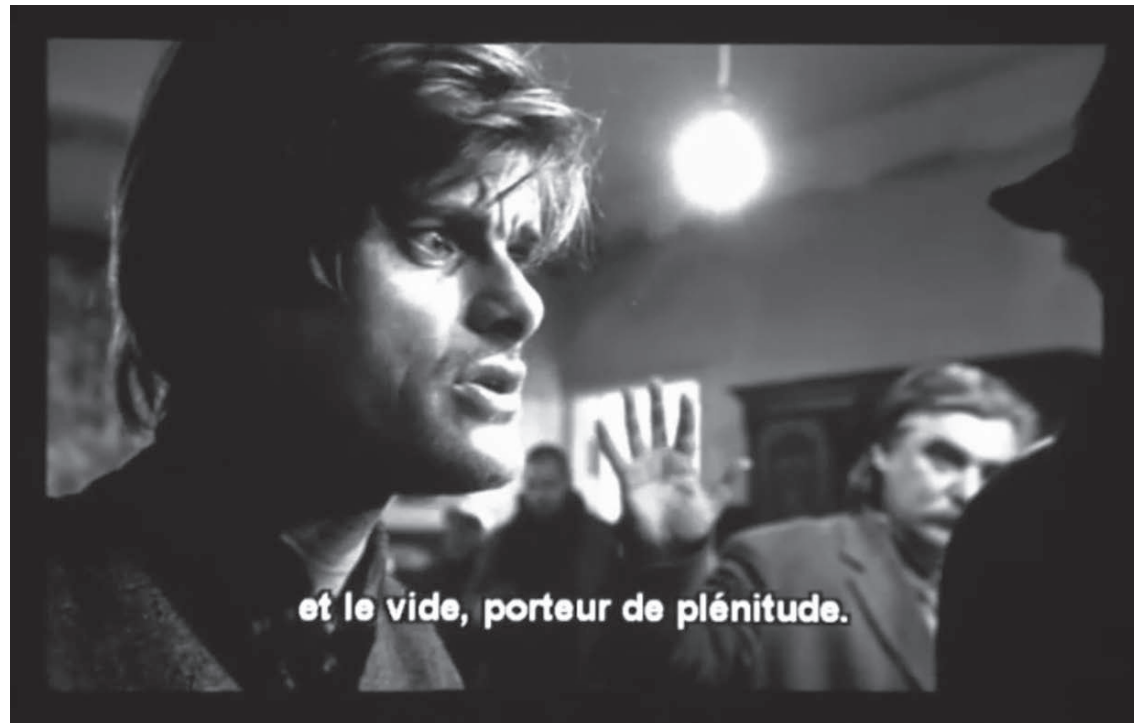




15. Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920,  
photographie noir et blanc de Man Ray, 24 x 30,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris



16. Peter Buggenhout, *Gorgo #4*, 2005,  
sang, pigment, métal, bois, papier et verre, 83 x 148 x 92 cm,  
vue de l'exposition « Shape of Things To Come », Saatchi Gallery, Londres, 2011



17. Béla Tarr, photogramme extrait du film *Les Harmonies Werckmeister*, 2001



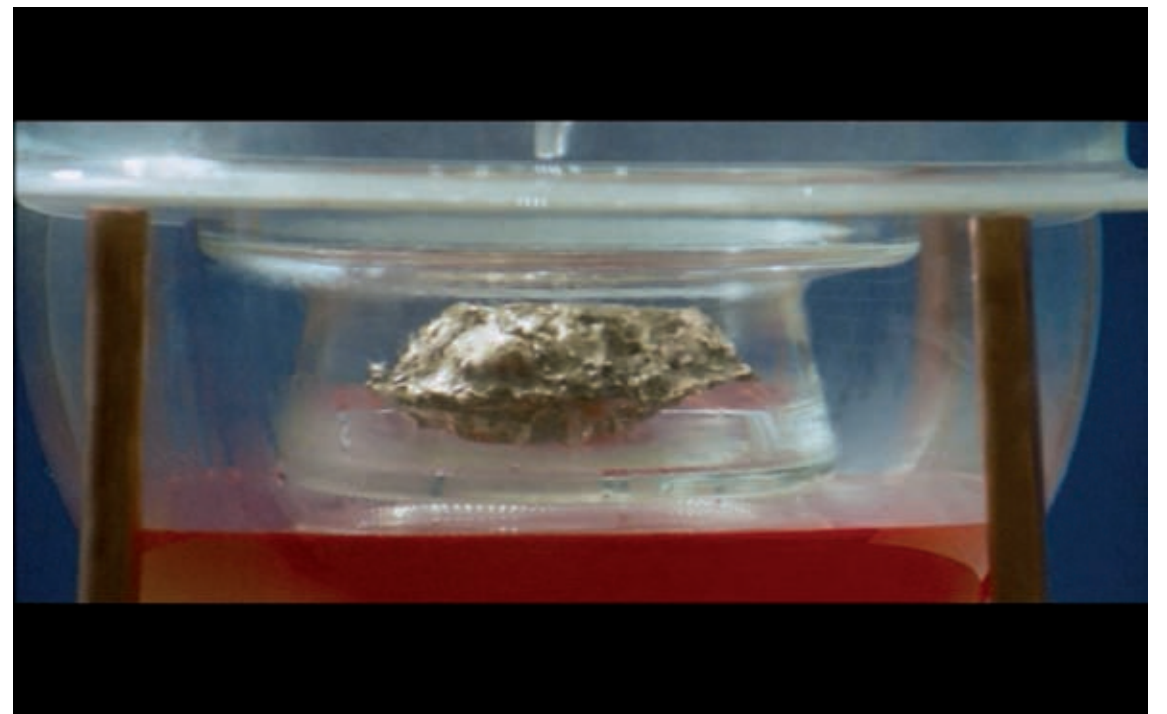
18. Germaine Richier, *L'Orage* (détail), 1947-1948, bronze, 200 x 80 x 52 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris



19. Lars von Trier, photogramme extrait du film *Melancholia*, 2011

« En quelque coin écarté de l'univers répandu dans le flamboiement d'innombrables systèmes solaires, il y eut une fois une étoile sur laquelle des animaux intelligents inventèrent la connaissance. Ce fut la minute la plus arrogante et la plus mensongère de l'«histoire universelle» : mais ce ne fut qu'une minute. À peine quelques soupirs de la nature et l'étoile se congela, les animaux intelligents durent mourir. — Telle est la fable que quelqu'un pourrait inventer, sans parvenir cependant à illustrer quelle exception lamentable, combien vague et fugitive, combien vaine et quelconque, l'intellect humain constitue au sein de la nature. Il y eut des éternités dans lesquelles il n'était pas ; et si de nouveau c'en était fait de lui, il ne se sera rien passé. Car il n'y a pas pour cet intellect une mission plus vaste qui dépasserait la vie humaine. Il n'est qu'humain et il n'y a que son possesseur et producteur pour le prendre aussi pathétiquement que si les pivots du monde tournaient en lui. Mais si nous pouvions nous entendre avec la mouche, nous conviendrions qu'elle aussi évolue dans l'air avec le même sens du pathos et sent voler en elle le centre du monde. »

(Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe*)





21. Anish Kapoor, *Between Shit and Architecture*, 2011 (détail), ciment, vue de l'exposition à la chapelle des Petits-Augustins, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2011

22. Georg Baselitz, *G-Kopf*, 1987, hêtre et peinture à l'huile, 99 x 65,5 x 58,5 cm, Ludwig Museum-Museum of Contemporary Art, Budapest



23. Henry Moore, *Warrior with Shield*, 1953-1954 (détail), bronze, hauteur 155 cm, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham



24. James Ensor, *Alimentation doctrinaire*, 1889, eau-forte sur papier Japon, 17,6 x 24,5 cm



25. Façade de cathédrale, moulage du XIX<sup>e</sup> siècle (détail), Cité de l'architecture de Paris

26. Gregor Erhart, *Marie-Madeleine*, XVI<sup>e</sup> siècle, tilleul et polychromie, Musée du Louvre, Paris (ci-contre)



« Là où ça sent la merde  
ça sent l'être.  
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,  
ne pas ouvrir la poche anale,  
mais il a choisi de chier  
comme il aurait choisi de vivre  
au lieu de consentir à vivre mort.

C'est que pour ne pas faire caca,  
il aurait fallu consentir à ne pas être,  
mais il n'a pas pu se résoudre à perdre  
l'être,  
c'est-à-dire à mourir vivant.

Il y a dans l'être  
quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme  
et ce quelque chose est justement LE CACA.  
(ici rugissements). »

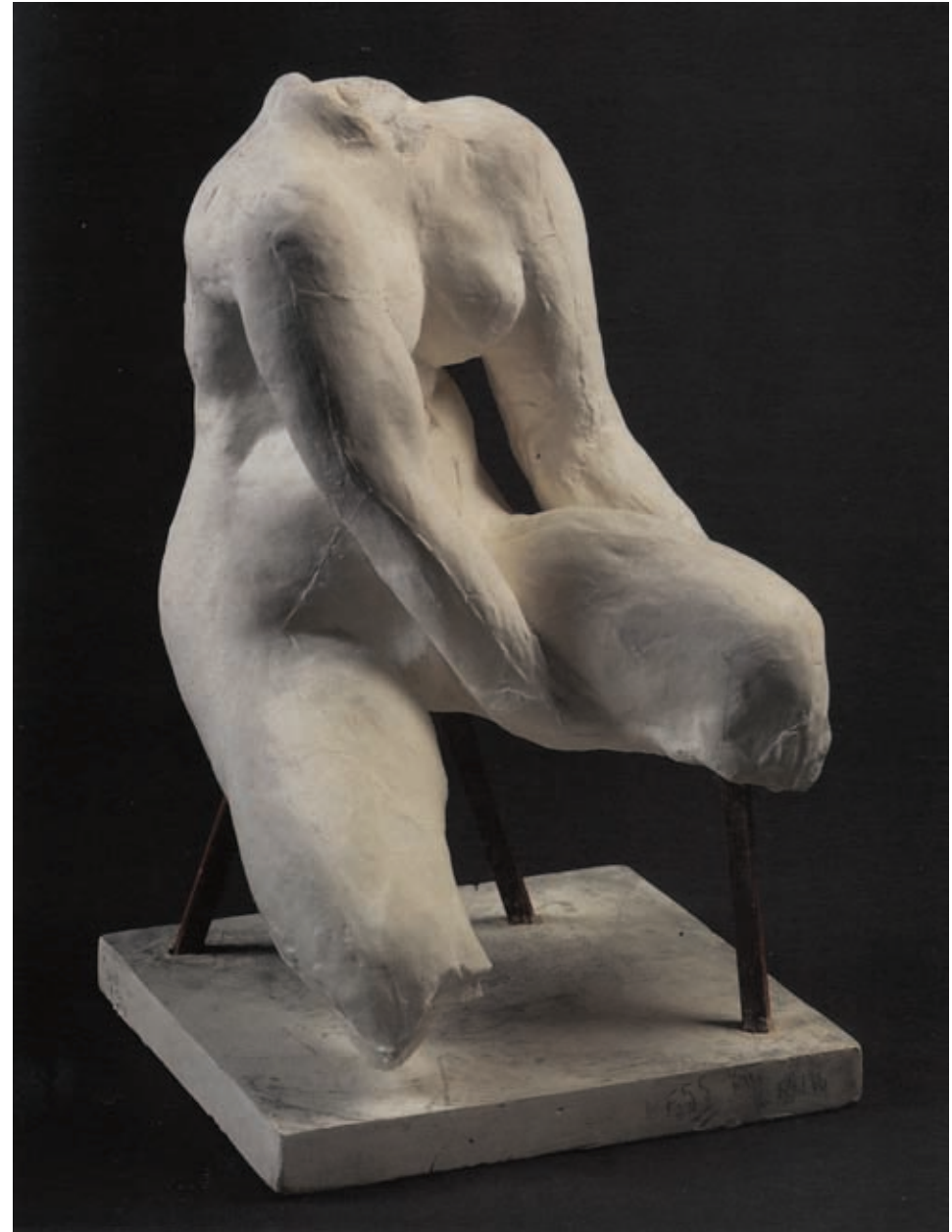
(Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*)



27. Jean Hans Arp, *Paysage de trêve*, 1961, bronze, 20,5 x 21,5 x 12 cm



28. Felix Josef Müller, *Felix*, peuplier peint à l'huile, 197 x 67 x 60 cm



29. Auguste Rodin, *Torse féminin assis* (dit *Torse Marhardt*), vers 1890, plâtre, 44 x 26,5 x 25 cm, Musée Rodin, Paris





30. Barry Flanagan, *Large Nijinsky on Anvil Point*, 2001, O'Connell Bridge, Dublin

Commencer, donc, avec un hors-d'œuvre. Il s'agissait de commencer. De trouver une origine à rebours et en-dehors de nous. De revenir à zéro, quand le contemporain et l'archaïque se confondent.

« La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être contemporain. Archaïque signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte<sup>1</sup>. »

Reformulant *l'imaginaire* de Sartre, le philosophe allemand Hans Robert Jauss (1921-1997), connu pour sa théorie de la réception, nous dit que « la conscience imageante doit opérer d'abord la néantisation du monde, de l'objet réel, pour pouvoir elle-même produire, à partir des signes linguistiques, optiques ou musicaux de l'objet esthétique, une *Gestalt* faite de mots, d'images ou de sons<sup>2</sup> ». Plus loin, il voit dans la perception esthétique une fonction cognitive : un processus d'apprentissage. La perception esthétique procédant d'une déconceptualisation du monde aurait la capacité de nous redonner un « regard neuf » pour re-*construire*.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Payot & Rivages, Paris, 2008, p. 33-34.

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Allia, Paris, 2007, p. 21.

Un hors-d'œuvre, un « hors livre<sup>3</sup> », comme un *horla*, un hors-d'ici et maintenant. Comme si seul un *cadre* permettrait d'appréhender un « hors-champ ».

« [Simmel] voit dans le cadre un principe bipolaire, qui assume une double fonction de liaison et de séparation entre l'œuvre et l'environnement : “On voit avec quelle infinie délicatesse le cadre doit mesurer la présence et l'effacement, les énergies et les inhibitions, pour pouvoir servir d'intermédiaire dans l'élément du visible entre l'œuvre d'art et son milieu, que tout à la fois il relie et sépare — une tâche à laquelle, dans l'histoire, l'individu et la société s'épuisent mutuellement.” Le cadre ne fonctionne donc pas seulement comme cette délimitation qui donne quelque chose à voir, et ainsi fait d'un champ de vision indéterminé un tout. Il est également chargé de contrôler “les énergies et les inhibitions”, agissant à la manière d'un *commutateur*<sup>4</sup>. »

Le philosophe allemand, Georg Simmel (1858-1918), est cité ici comme partageant la même vision dynamique de l'œuvre d'art que son compatriote, et historien de l'art, Aby Warburg (1866-1929) : une fenêtre traversée par une sorte de migration des images. Fermée, ouverte, éteinte, allumée : elle est comme un commutateur du *sublime*.

« [Kant, dans *Critique de la faculté de juger*,] indique que le sublime correspond à la capacité, non pas de représenter dans un temps et un espace finis une puissance infinie (ce dont il doute), mais de l'évoquer, d'y faire allusion. Pour Kant et les modernes, le sublime ne se réfère pas à ce qui était représenté — “ce que nous nommons sublime [...] ne peut être représenté” — mais à un au-delà auquel le spectateur serait renvoyé (“sublime” vient du latin *sublimis*, “levé dans les airs, haut”, de *sub*, et *limis*, *limus*, “qui monte en ligne oblique”, *Le Robert*). Ce renvoi suivant en somme une logique identique à celle du déplacement métonymique<sup>5</sup>. »

Pour Giorgio Agamben, être contemporain, c'est percevoir l'obscurité de son époque. Pour Dany-Robert Dufour, le *sublime* ne pourrait être appréhendé

3 Cf. Jacques Derrida, « Hors livre, Préfaces » in *La Dissémination*, coll. « Tel quel », Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 9-76.

4 Cf. Karl Sierck, *Images Oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Klincksieck, 2009, p. 152.

5 Dany-Robert Dufour, *Le Divin marché : la révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël, 2008, p. 284.

qu'en « regardant de biais ». Étrangement dans leurs ouvrages respectifs, ces deux auteurs usent de la même métaphore pour nous faire comprendre leurs concepts. Ils prennent comme exemple un homme qui, une nuit d'été, fixe le ciel. Se plongeant dans l'obscurité pour y discerner des étoiles, il active ce que les astronomes appellent une *vision indirecte*<sup>6</sup> ; les neurophysiologues, eux, parlent d'*off-cells*<sup>7</sup>. La zone périphérique de la rétine est sensible à la faible luminosité, c'est donc en regardant légèrement à côté des étoiles qu'on peut les rendre visibles. Agamben ajoute que cet homme qui se concentre sur les ténèbres est alors capable de voir une lumière qui est à la fois « en retard » et « en avance » sur son temps.

Qu'est-ce que l'obscurité ? Car si l'on réfléchit bien le ciel, regorge de corps lumineux. Pourquoi cette lumière n'arrive-t-elle pas jusqu'à nous ? Ou seulement par bribes ? L'hypothèse des scientifiques selon laquelle notre univers serait en expansion permet d'expliquer ainsi ce phénomène :

« Ce que nous percevons comme l'obscurité du ciel, c'est cette lumière qui voyage vers nous à toute allure, mais malgré cela ne peut pas parvenir, parce que les galaxies dont elle provient s'éloignent à une vitesse supérieure à celle de la lumière<sup>8</sup>. »

Mais alors, qu'est-ce qui me touche ? Qu'est-ce que cette volupté qui fait écho en moi ? Il y aurait un reste — un reste d'un infini, d'une origine — que je pourrais entr'apercevoir à travers un jeu de miroitements ?

« [...] La conception des formes architecturales, comme celle des dispositifs monumentaux, se trouve repoussée à la nuit des temps, aux origines les plus lointaines d'un big bang créatif. La pulsion naturelle de la construction précéderait toute culture constructive et les analogies ne seraient que des découvertes, *a posteriori*, de ces origines ; des redécouvertes en somme, jamais des inventions, encore moins des créations<sup>9</sup>. »

6 *Ibid.*, p.283.

7 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 20.

8 *Ibid.*, p. 24.

9 Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture*, Infolio, Gollion, 2010, p.112.

Soit un *construire* singulier qui me relierait à un *construire* originel, pourrait-on dire. Cet écho d'une origine, à la fois fragmentée et démultipliée, résonne dans l'esprit, quand celui-ci commence à dissoudre le monde et veut le reformer. Il nous reste alors comme une chair instable, avec ces zones d'indétermination et d'indiscernabilité, qu'il nous faut mettre en rapport avec une structure, des plans qui permettent de la faire « tenir » (en tant que « bloc de sensation<sup>10</sup> ») et en rapport avec l'univers-cosmos, l'unique grand plan. Passage du fini à l'infini.

Mais dans ce jeu à la fois terrible et balourd, il nous faut avoir l'âme d'un enfant — naïve et native. Georges Didi-Huberman souligne le sens proche de ces deux mots :

« La naïvité n'a donc rien à faire avec la simplification idiote de toute chose. C'est, plutôt, une ouverture particulièrement confiante à la voluptueuse complexité — relations, ramifications, contradictions, contacts — du monde environnant. C'est le geste d'accepter interrogativement une telle complexité. C'est le plaisir de vouloir jouer avec. En ce sens, la naïvité est aussi *créatrice* que *réceptrice*. Celui qui invente quelque chose, affirme Brecht, devient toujours sensuel : "l'invention rend amoureux" (*Erfindung macht verliebt*). Et l'amour quant à lui — délicieusement — naïf. Ce qui ne veut pas dire stupide, ni même ignorant. Car le savant, le penseur ou l'artiste [sont] *capables de jouer malgré tout* en travaillant, en créant [et sont] capables de retrouver le geste d'apprendre [...]»<sup>11</sup>.

Il nous reste, dès lors, à *transformer notre volupté en connaissance*<sup>12</sup>.

10 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 168.

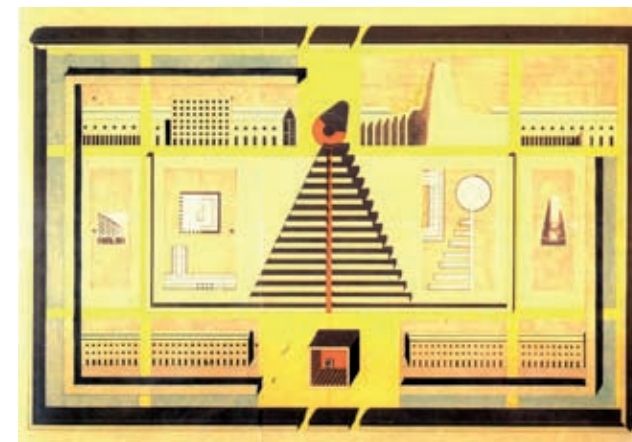
11 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, I*, Éditions de Minuit, Paris, 2009, p. 216.

12 Charles Baudelaire, cité par André Hirt in *L'Écholalie*, coll. « Le Bel Aujourd'hui », Hermann, Paris, 2011, p. 39.

« Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas dire non plus qu'elles sont simplement posées par terre. Ils sont la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles. Il appartient à ceux qui s'intéressent aux théories sur les phénomènes terrestres, aux géographes et aux géologues, de rendre ce fait évident dans ses diverses implications [...]. Car la théorie s'intéresse à la compréhension, la pénétration, et non aux cris de cet accès d'émotion que l'on qualifie souvent d'appréciation. Il est tout à fait possible d'apprécier des fleurs sans avoir aucune connaissance théorique sur les plantes. Mais si l'on entreprend de comprendre la floraison des plantes, on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes. »

(John Dewey, *L'Art comme expérience*)

# Plat de persistance



31. Aldo Rossi, *Le Jeu de l'oie*, 1972,  
crayon et encre sur papier, 50 x 75 cm

## INTRODUCTION

Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce qu'un objet d'art ? Qu'est-ce qu'une expérience esthétique ? L'art me parle-t-il ? Peut-on parler d'art ? Etc. La question la plus intéressante, en tout cas la plus engageante, à mon échelle, se situe encore plus en amont, c'est-à-dire au niveau du processus de création. Comment rentre-t-on dans l'élaboration d'une construction artistique ? Qu'est-ce que c'est que cet embryon bancal qui me tient en haleine et me fait continuer ? Pourquoi m'accrocherais-je à ce gribouillis tracé par ma main ou à cette fusée de l'esprit qui semble avoir choisi mon crâne juste pour s'y écraser lamentablement ? Comment des choses larvaires me poussent-elles à faire ?

L'activité artistique, doit-on lui trouver une explication, un but ? Ou doit-on se demander, plutôt, quelle est sa place parmi les autres activités humaines ? En quoi diffère-t-elle des autres activités de création et de cognition (science, philosophie) ? Ont-elles un fonctionnement fondamental commun, chacune répondant à sa manière à ce besoin, semblablement intemporel et universellement partagé par l'humanité, de création et de compréhension du monde ? En tout cas, voilà des questions qui, précisément, me posent question.

L'activité artistique n'est-elle pas à prendre en compte comme un espace de recherche, une tentative de mettre en système une série d'expériences, au même titre que les sciences ou la philosophie ?

« [...] car une thèse majeure de ce livre est que, non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création, et d'élargissement

de la connaissance au sens large d'avancement de la compréhension, et que la philosophie de l'art devrait alors être conçue comme partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie<sup>13</sup>. »

Une fois notre problème de départ – savoir ce qui motive l'élaboration d'une construction artistique – mis en perspective de cette façon, il sera possible de se concentrer sur ce qui caractérise des « versions du monde » construites grâce à une certaine « logique de la sensation ». Ainsi l'activité artistique, le *construire*, serait un agir porteur de sa propre connaissance, à la différence des autres activités humaines, comme la science ou la philosophie :

« En effet, “construire” présuppose un savoir qui est plus qu'un simple retour contemplatif vers quelque vérité préexistante : un “connaître” qui dépend du “pouvoir” — d'un pouvoir qui s'expérimente lui-même dans l'“agir”, de telle sorte que comprendre et produire ne sont plus qu'une seule et même opération<sup>14</sup>. »

J'aimerais maintenant proposer une formule qui pourrait résumer le problème exposé plus haut et donner sa structure globale à ce qui suivra : l'expérience de l'art comme paradigme cognitif.

Par expérience de l'art, j'entends cette expérience faite de l'intérieur, en tant que pratique, processus de création, mais aussi l'expérience faite de l'extérieur, en tant que contact avec une œuvre d'art. Par paradigme, j'entends monde du monde, c'est-à-dire une représentation du monde devenu lui-même monde. Il s'agira donc de l'expérience de l'art comme élaboration d'un système de connaissance cohérent face au monde-chaos, ou, encore, de l'expérience de l'art comme acte de connaître le monde en tant que vision ordonnée et ordonnante – car, « en même temps qu'il se crée une image du monde, l'homme se transforme lui-même<sup>15</sup> ».

Mais une fois l'expérience de l'art définie comme un paradigme cognitif, la route reste longue. Il faudra déterminer ce qu'induit cette proposition, se

13 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard, col. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1992, p. 146.

14 Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 41.

15 Carl Gustav Jung, *L'Âme et la Vie*, textes essentiels réunis et présentés par Jolande Jacobi, introduction de Michel Cazenave, traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Librairie générale française, Paris, 1995, p. 295.

demander ce qui, à travers une expérience artistique, « construit un système cohérent, mettant en œuvre des procédés formels qui constituent proprement un style au sens flaubertien du terme : une “manière absolue de voir”, une vision du monde devenue création d'un monde sensible autonome<sup>16</sup>. »

J'essaierai, dans un premier temps, de recourir aux réflexions de Gilles Deleuze autour de son « chaosmos » et de sa vision de l'art comme création de percepts et d'affects, à celles de Paul Valéry, que nous suivrons dans son décortilage de la logique de l'art et son principe de continuité, et à celles d'Italo Calvino autour de sa « machine littéraire ». Ensuite, nous verrons comment Calvino, citant Gombrich, qui lui-même parlait de Freud, propose de mettre le processus de la poésie et de l'art en parallèle avec celui du mot d'esprit. Ce qui nous permettra de continuer, entre autres, avec l'*agudeza* de Baltasar Gracián, sorte de saillie de l'esprit, d'image poétique intense, et sa façon de voir le monde comme une métaphore qui se déplie<sup>17</sup>.

S'ensuivront des études de cas : une sur Kurt Schwitters et son désir de « relier toutes les chose du monde », une autre sur Frederick Kiesler et ses « galaxies », puis une consacrée à un autre architecte, Aldo Rossi, hanté par l'analogie, enfin, une dernière sur Étienne-Martin et ses « demeures-mémoires ».

Je finirai alors par la critique de quelques figures, au sens quasi-chorégraphique du terme, de l'art contemporain : la *dematerialization*, le zen hystérique et l'improvisation condensant par son geste même une « pensée historico-spéculative<sup>18</sup> », à travers un corpus d'artistes qui m'interpellent.

Cependant, avant de commencer, j'aimerais revenir sur les questions qui ouvraient ce texte et sur lesquelles je suis passé vite, les jugeant trop larges et contre-productives. Ce que je ne démens pas, mais l'envie de dissiper, pour quelques instants seulement, la nébuleuse « expérience esthétique », de briser la construction parfaite et cristalline que semble être une œuvre d'art, et ainsi de pouvoir pénétrer — l'espace d'un instant, peut-être — sa constellation intérieure, ou encore, la tentation de traîner dans la boue la si

16 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, coll. « Actualité critique », Capricci, Paris, 2011, p. 69.

17 Cf. Baltasar Gracián, *Art et Figures de l'esprit*, traduction de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrín, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

18 Cf. Kostas Axelos, *Entretiens*, illustrations de Folon, coll. « Scholies », Fata Morgana, Montpellier, 1973.



noble et désintéressée activité que paraît être l'art, pour lui rappeler l'impureté de ses origines... tout cela m'excite, dans la mesure où cela me semble vain et touchant à un problème insoluble. Noyons le poisson.

## UNE EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ANTI-ESTHÉTISANTE

L'art est-il ce petit animal juché sur mon épaule, qui me glisse à l'oreille tantôt des mots doux, tantôt des mots terribles ? L'œuvre d'art possède-t-elle cette parole oraculaire relayant un souffle originel, sujet à d'interminables exégèses ? Certes, on parle d'art... et du fait même que l'on en parle, l'art semble appartenir à un autre ordre que celui du discours. C'est grâce à une vision anthropologique de l'art que je vais tenter de me départir de ce logocentrisme pour essayer d'approcher un ordre autre.

### CRITIQUE DE L'ANALYSE SÉMIOTIQUE ET DU JUGEMENT ESTHÉTIQUE POUR « CIRCONSCRIRE » UN OBJET D'ART

D'entrée de jeu, dans *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Alfred Gell (1945-1997), anthropologue britannique, se situe : sa « définition de l'objet d'art n'est ni institutionnelle, ni esthétique ou sémiotique, elle est *théorique*<sup>19</sup>. »

En effet, il refuse l'acception du philosophe et critique d'art américain Arthur Danto selon laquelle « l'art » est tout ce qui est accepté comme tel par les membres d'une communauté institutionnelle reconnue du monde de l'art : les critiques, les marchands, les collectionneurs, les théoriciens, etc.

Gell considère ensuite que « les jugements esthétiques ne sont rien d'autre que des actes mentaux internes ; à l'inverse, les objets d'art sont produits et circulent dans l'espace physique et social<sup>20</sup>. »

Il précise enfin qu'il évitera de recourir à la notion de « signification symbolique » :

« Refuser de parler de l'art en termes de symboles et de significations pourra parfois surprendre, puisqu'on considère souvent que les domaines de l'"art" et du symbolique se recoupent plus ou moins. Au lieu de parler de communication symbolique, je mettrai l'accent

<sup>19</sup> Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, préface de Maurice Bloch, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie & Olivier Renaut, coll. « Fabula », Les Presses du réel, Dijon, 2009, p. 8.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 3.

sur les concepts d'*agentivité*, d'*intention*, de *causalité*, d'*effet*, et de *transformation*. Je considère l'art comme un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire. L'analyse de l'art en termes d'"action" est intrinsèquement plus anthropologique que l'analyse sémiotique, parce qu'elle se préoccupe du rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux, et ne fait pas "comme si" les objets étaient des textes<sup>21</sup>. »

Le projet d'Alfred Gell est de faire une « anthropologie de l'art » comme analyse théorique des « relations sociales autour des objets qui médiatisent l'intentionnalité sociale ». Ainsi place-t-il les objets d'art au centre de son étude. Dans le contexte d'une théorie anthropologique, il nous dit que ceux-ci peuvent se substituer aux personnes ou aux agents sociaux. Il explique alors qu'il se place sous l'égide d'un héritage anthropologique, celui de Marcel Mauss et de sa théorie de l'échange, analysant les prestations ou les « dons » comme des personnes ou comme leurs extensions, ou encore, qu'il se réfère à celui de Claude Lévi-Strauss, pour qui il suffirait de remplacer le terme de « prestation » par celui de « femme ».

Cependant, après son travail d'analyse des objets d'art qu'il définit comme le tissage de relations sociales et d'intentions individuelles, Gell s'arrête sur ce qu'il appelle « l'émotion esthétique », qu'il met en parallèle avec l'émotion religieuse :

« En Inde comme dans l'Antiquité, l'esthétique est subordonnée à la philosophie de la religion, c'est-à-dire à la philosophie morale. On peut donc naturellement en conclure que la distinction entre beau et le sacré, entre l'expérience religieuse et l'expérience esthétique, résulte d'une vision biaisée, qui correspond à celle de l'Occident après les Lumières. Par conséquent, l'anthropologue qui écrit sur l'art contribue, qu'il le veuille ou non, à l'anthropologie de la religion, parce que la plupart du temps la religion prime sur l'artistique<sup>22</sup>. »

Ainsi, nous devons traiter les œuvres d'art, les images et les icônes comme des personnes. Et c'est dans la pensée magique, dans le culte et les cérémonies que les œuvres d'art sont célébrées comme des personnes et que nous pouvons

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 120.

trouver un modèle où ces œuvres sont à la fois les sources et les cibles d'une agentivité sociale.

Gell creuse alors une théorie de l'« idolâtrie », où celle-ci n'est pas vue comme « une forme de bêtise ou de superstition », mais comme quelque chose qui nous permet de voir l'« Autre », de nous projeter dans une conscience autre. Selon lui, la pensée magique procède par « effet mimétique » :

« la faculté [que l'homme de] percevoir des ressemblances n'est rien d'autre qu'un reste de la compulsion ancestrale à devenir et se comporter comme quelque chose d'autre. Il est d'ailleurs tout à fait possible que dans toutes les fonctions supérieures de l'homme la faculté mimétique joue un rôle décisif<sup>23</sup>. »

Reprenons : les œuvres d'art sont à la fois les sources et les cibles d'une agentivité sociale. Qu'est-ce à dire ? Elles sont sources : je vois en elles « quelque chose », elles sont cibles : j'ai mis en elles « quelque chose ». Dans les deux cas il y a eu transfert, peut-être d'un pouvoir, d'une sorte de connaissance, par sympathie. Dans les deux cas, la réception et la création, il y a présence d'un champ intentionnel. Et l'art et la magie de fonctionner grâce à ce champ intentionnel.

Alfred Gell précise qu'« il n'y a rien de mystique à attribuer les causes d'un événement qui se produit autour de nous à des intentions », il précise que « la magie exprime et rend publique la force du désir » ; ensuite, « la trajectoire causale qui relie le désir à l'accomplissement reflète une réalité, à savoir que plus on désire une chose, plus elle a des chances de se produire (même si elle peut très bien ne pas se produire)<sup>24</sup>. »

Ajoutons qu'en psychologie cognitive, il existe une théorie de l'esprit « implicite » qui rend compte de cette faculté humaine de lire les esprits et de deviner ce que l'autre pense de nous, faculté qui serait à la base de toute communication et de tout apprentissage :

« Selon cette théorie, tous les humains normaux ont, et doivent avoir, une faculté extrêmement développée qui leur permet d'imaginer ce qui se passe dans l'esprit des autres. Cette faculté

<sup>23</sup> Walter Benjamin, cité par Alfred Gell, *op. cit.*, p. 124.

<sup>24</sup> Alfred Gell, *op. cit.*, p.126.

est employée en permanence et à une vitesse telle que nous en sommes inconscients. Cette extraordinaire capacité est également utilisée à des fins secondaires, non utilitaires, par exemple lorsqu'en racontant des histoires nous représentons des animaux ou des machines à vapeur comme s'ils étaient humains. Ces usages secondaires sont nombreux et l'art, selon Gell, en fait partie<sup>25</sup>. »

Dans sa préface au livre de Gell, Maurice Bloch indique que tous ces esprits — c'est-à-dire tous les êtres humains qui ont participé plus ou moins directement à une œuvre d'art (artiste, modèle, mécène, plus d'autres entités moins palpables qui dessinent le climat psychique d'une création) — donc « tous ces esprits dont on imagine les désirs sont, consciemment et inconsciemment, évoqués quand on prend connaissance [d'une œuvre d'art], objet dénué en lui-même de désir et de croyances. Là se trouve, pour Gell, la source de son pouvoir. » Bloch compare ensuite l'analyse par Gell de l'idolâtrie et de l'anthropocentrisme, le fait d'attribuer une volonté quasi humaine aux objets, à l'enfant — ou à l'adulte — qui joue à la poupée : la pratique artistique aurait quelque chose de l'ordre de la fabulation. Dans cette optique, l'objet d'art, et peut-être plus largement l'image, joueraient un rôle de catalyseur et d'intercesseur entre les esprits, entre les corps.

Revenons maintenant plus précisément au rapport qu'entretient l'expérience esthétique avec la vision interprétative de l'art. Noel Edward Carroll, philosophe américain né en 1947, propose de remettre en question l'interprétation comme premier mode d'analyse des œuvres d'art<sup>26</sup>. À une critique qui recherche un message, il oppose une critique démonstrative qui, elle, met le doigt sur « ce quelque chose » qui rend l'expérience esthétique possible. Cependant, cette opposition ne signifie pas forcément une exclusion de l'une des critiques par l'autre, mais plutôt un jeu dialectique :

« Si l'art et la critique qui sont plus précisément orientés vers la sémiotique peuvent être considérés comme un correctif à un esthétisme antérieur, l'intermède qui se produit encore actuellement en faveur du message appelle son propre correctif sous la forme d'un intérêt

<sup>25</sup> Maurice Bloch, « Une nouvelle théorie de l'art », préface à Alfred Gell, *op. cit.*, p. XII.

<sup>26</sup> Cf. Noel Edward Carroll, « Quatre concepts de l'expérience esthétique », in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, coll. « Textes clés », Vrin, Paris, 2005, p. 101-142.

renouvelé pour l'expérience esthétique<sup>27</sup>. »

Carroll affirme qu'un regain d'intérêt en faveur de l'esthétique ne peut être qu'un correctif salutaire à la tendance qu'a l'art contemporain, en particulier celui des galeries, à privilégier une intelligibilité communicationnelle : « Les installations, par exemple, fonctionnent de manière typique comme des rébus, suggérant des messages de manière gnomique, à travers la juxtaposition d'éléments disparates<sup>28</sup>. » Le critique qui voudrait encourager le spectateur à des expériences esthétiques plutôt qu'à comprendre ce que « dit » une œuvre d'art se trouve, peut-être, dans une situation similaire à celle de Walter Benjamin lorsqu'il évoque, dans une lettre à Theodor Adorno, l'évolution du cinéma :

« Il m'apparaît de plus en plus nettement qu'il faut considérer le lancement du film sonore comme une action de l'industrie destinée à briser le primat révolutionnaire du film muet qui suscitait plus facilement des réactions mal contrôlables et politiquement dangereuses<sup>29</sup>. »

Remplaçant l'expression de « film sonore » par « œuvre où le message prime » et celle de « film muet » par « œuvre où l'accent est mis sur l'expérience esthétique », nous pourrions dire alors que l'accent mis depuis bientôt cinquante ans sur la critique interprétative et sur le fait que les artistes, dans des œuvres « sonores » auraient « quelque chose à dire » — ce « quelque chose » d'autant plus louable qu'il se situerait à un niveau politique, philosophique, social, relationnel, etc. — se fait au détriment de l'expérience esthétique et de son côté insaisissable, muet, trouble, irrécupérable. Il s'agit en fin de compte d'une volonté de circonscrire l'art et l'objet d'art dans une intention assignable qui nous rassure et nous délivre, de fait, un message contrôlable. Et cette tendance n'est pas que l'apanage des institutions, elle est présente à l'échelle de la psychologie individuelle, l'homme possédant un fort désir de se soumettre. De même, les grands puritains de l'art (Platon, Saint Augustin, Rousseau, Adorno) font apparaître l'expérience esthétique comme suspecte ou

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>29</sup> Walter Benjamin, cité par François Albera in *Eisenstein et le constructivisme russe. Stuttgart, dramaturgie de la forme*, l'Âge d'Homme, Lausanne, 1990, p. 203.

dangereuse. Selon la vision platonicienne, les poètes, ces menteurs, ces créateurs d'illusion, devaient être bannis de la cité, étant donné que l'expérience esthétique ne se subsume pas à une vision politique. En effet, l'art est individualiste et l'expérience esthétique individuelle, tous deux conservant les particularités individuelles de l'âme humaine, s'opposant ainsi au politique, qui considère l'individu comme partie d'une société et qui donc s'intéresse à ses caractéristiques générales. « L'art est précisément une fleur singulière qui ne tolère de lien d'aucune sorte<sup>30</sup>. »

Ainsi ne nous reste-t-il plus qu'à essayer d'effleurer l'expérience esthétique dans sa nature à la fois instrumentale et non-instrumentale.

#### DIFFÉRENTES CONCEPTIONS DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Noel Carroll expose, dans le même texte, quatre théories de l'expérience esthétique : l'explication traditionnelle, l'explication pragmatique, l'explication allégorique et l'explication déflationniste. La quatrième explication constitue l'aboutissement de la réflexion de l'auteur et elle est selon lui la plus convaincante. À mon sens, ces différentes explications peuvent toutes être prises en compte pour considérer ce qu'est une expérience esthétique, qui ne saurait correspondre à une définition définitive.

L'explication traditionnelle est associée à la théorie de l'art qui fait de l'expérience esthétique une notion centrale : une chose est une œuvre d'art si et seulement si elle est conçue dans l'intention de procurer une expérience esthétique. Cette explication repose sur la vision kantienne de l'art et du jugement esthétique, selon laquelle l'expérience d'une œuvre est telle que le plaisir a sa source dans sa contemplation même — en d'autres termes, lorsque que ce plaisir est désintéressé.

À cela, Carroll oppose qu'historiquement, la plus grande partie de ce qui s'est fait en art a été conçu dans l'intention de répondre à des fins pratiques ou instrumentales, principalement religieuses ou politiques. Et que la notion de plaisir désintéressé est rendue caduque par nombre de travaux anthropologiques démontrant que l'art des peuples dit « primitifs » n'est pas coupé d'une volonté

<sup>30</sup> Kurt Schwitters, *i (manifestes théorique & poétiques)*, édition établie par Marc Dachy, traduit par Marc Dachy et Corinne Graber, Ivrea, Paris, 1994, p. 69.

d'agir directement sur le monde. Il conclut en ces termes : « pour l'explication traditionnelle, une expérience ne peut être esthétique que si l'agent croit que cette expérience possède sa valeur en elle-même. Mais il n'en est pas moins sûr qu'un agent peut apprécier la forme ou le pouvoir expressif d'une œuvre tout en considérant ces expériences comme possédant de quelque manière une valeur instrumentale<sup>31</sup> ».

Quant à l'explication pragmatique, Carroll nous dit que son principal avocat a été John Dewey. Pour ce philosophe, et à l'inverse de nombreuses théories de l'art, il n'y a aucune distinction à faire entre une expérience esthétique et les autres sortes d'expériences. Selon Dewey, l'expérience esthétique exemplifie la structure fondamentale de ce que nous appelons communément une expérience. Ainsi, toute expérience, même la plus ordinaire, possède un caractère esthétique à l'état latent. Les œuvres d'art et les expériences esthétiques qui s'y rapportent peuvent nous servir de guide pour modeler nos expériences quotidiennes et nos vies afin de ramener ce caractère esthétique potentiel au premier plan.

Dewey déclare que « nous avons *une* expérience lorsque le matériel qui s'y rapporte va vers son accomplissement ». Carroll critique cette idée de réalisation, comme si l'expérience devait accomplir un destin pour devenir une fine fleur esthétique, comme s'il y avait une somme de prédéterminations qui l'auraient faite devenir ce qu'elle est. Il souligne que certaines œuvres d'art font de leur contingence, de leur absence de qualité particulière, leur raison d'être. Prenant 4' 33'' de John Cage, comme exemple, Carroll nous dit que cette œuvre a voulu, plutôt que de rendre esthétique une expérience banale, rendre absurde la frontière séparant l'esthétique du banal. Le hasard que certaines œuvres d'art mettent en jeu comme condition constitutive tue la vision d'une prédestination de l'expérience esthétique qui l'aurait faite advenir ce qu'elle est.

L'explication suivante de l'expérience esthétique tient à sa conception allégorique. Ses figures tutélaires sont, selon Carroll, les philosophes allemands Herbert Marcuse et Theodor Adorno, tous deux appartenant à l'École de Francfort, qui s'inscrit dans un héritage des Lumières, de Kant et de Marx.

La conception allégorique possède une nature paradoxale, se déclarant à la fois désintéressée comme la conception traditionaliste, et se prolongeant sur le terrain de la morale.

Carroll voit dans cette conception quelque chose de similaire au symbole de la moralité que représente l'expérience esthétique de la nature pour les hommes. En effet, selon Kant, la jouissance désintéressée de la nature peut agir comme un guide, c'est-à-dire une métaphore de la moralité qui permet aux êtres humains d'en avoir intuitivement l'idée.

Ici la conception allégorique fait de l'expérience esthétique un symbole de la liberté dans un monde qui en est privé. Un guide pour les hommes, opposant la libre imagination qui permet de penser le singulier à la raison subsumante, qui permet de penser le général. La conception allégorique opère par simplification en mettant en parallèle une lutte des classes, avec des instances libératrices et d'autres répressives, et la dialectique entre l'imagination et la raison, d'où semble provenir l'expérience esthétique. Mais pour Carroll, il n'y a pas d'imagination qui soit purement libératrice et qui serait la cause unique de l'expérience esthétique.

L'imagination comme la raison possède en son sein même des parties libératrices et d'autres répressives. Et la prépondérance de l'une ou de l'autre, de l'imagination ou de la raison, est dans l'expérience esthétique un point proprement indécidable. En effet, peut-être l'art appelle-t-il à une contemplation d'un objet pour ce qu'il est, à ne le voir sous le prisme d'aucun concept. Mais l'appréciation d'une œuvre d'art fait tout autant appel à une part de notre intellect qui se charge de la situer, de la ranger dans un genre, une catégorie, un espace, un temps. Et c'est justement cette part réflexive qui nous permet de juger de l'adéquation ou de l'écart où se trouve une œuvre d'art par rapport à la catégorie à laquelle elle semble appartenir. L'expérience esthétique comme métaphore d'une appréhension du monde désintéressée et convoquant un libre jeu de l'imagination étrangère au marché semble inadéquate. Car, comme toute conception partisane, au niveau idéologique — et même si celle-ci paraît plus alléchante —, on peut lui opposer des métaphores autres et divergentes, au nom de je ne sais quelles causes, toutes autant concevables et justifiables que celle-ci.

31 Noel Edward Carroll, *op. cit.*, p. 116.

Carroll termine son exposé sur une explication qu'il nomme « déflationniste ». Il n'est pas très explicite quant à la terminologie qu'il emploie . « Déflationniste » ? L'expérience esthétique suppose-t-elle un certain « dégonflement » théorique pour pouvoir être appréhendée à sa juste mesure ? N'est-elle qu'un ballon de baudruche rempli de « vide » et, une fois celui-ci percé, ne s'enfuit-elle pas ? Vagabonde : « Pschhhhhhhhit ! »

En tout état de cause, nous dit Carroll, la conception déflationniste de l'expérience esthétique se réduit à cela : à une appréciation formelle et/ou à une reconnaissance des qualités de l'œuvre. Si notre expérience d'une œuvre ou une partie de cette expérience concerne son appréciation formelle, c'est-à-dire si elle se manifeste dans le souci de trouver sa structure, alors nous avons affaire à une expérience esthétique. De même, si nous prêtons attention à un vase et que nous ne nous contentons pas d'en observer le poids, la forme et la taille, mais aussi l'élégance, c'est-à-dire si nous nous employons à en discerner les qualités expressives et esthétiques, il s'agit bien là d'une expérience esthétique.

#### L'ART N'A PAS LE PRIVILÈGE ABSOLU

Le documentaire *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais et Chris Marker commence ainsi :

« Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. »

Dans une conférence donnée le 9 mai 2011 à l'université de Liège, intitulée « L'art n'a pas le privilège absolu », Georges Didi-Huberman proposait de mettre en parallèle ce film avec l'ouvrage de André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952). Il opposait deux notions : celle de l'« album », correspondant à l'ouvrage de Malraux, à celle de l'« atlas », illustré par Warburg avec *Mnémonosyne* — et par Resnais et Marker avec ce documentaire.

Malraux dresse le portrait d'une grande famille de l'art : il veut trouver, il veut prouver une unité esthétique — grâce au procédé photographique et au montage de reproductions d'art. Marker et Resnais, eux, font acte de

déconstruction, et semblent avoir plus d'affinités avec l'*Atlas* de Warburg. Ils en appellent à un art dynamique qui revendique ses différences. Un art qui doit être saisi dans sa vivacité anthropologique, historique et politique, et non dans sa morbidité muséale. Le ton polémique, partisan du documentaire peut rebuter mais la démonstration visuelle et le montage cinématographique enchantent, et pointent un fait important : aucune monstration d'œuvre d'art n'est anodine ; il en va de même pour l'appréciation esthétique. Et même la vision humaniste d'un Malraux a ses revers. C'est donc peut-être grâce à la notion d'« atlas », commentée par Georges Didi-Huberman, et à la monstration et à l'appréciation qui en découlent, que l'art pourrait s'appréhender dans ses multiples réseaux comme une « force vitale » :

« Nous sommes, devant chaque œuvre, concernés, *impliqués* dans quelque chose qui n'est pas une chose exactement, mais plutôt — Warburg ici parlait bien comme Nietzsche — une *force vitale* que nous pouvons réduire à ses éléments objectifs. [...] Là où Nietzsche réclamait une beauté libre de tout “bon goût”, une intranquillité de l'esthétique, voire une conscience de la douleur comme “source originaire” de l'art —, Warburg sera parti de son propre dégoût quant à une “histoire de l'art esthétisante” pour montrer combien l'art, renaissant lui-même, ne fut “vital” qu'à intégrer tous ces éléments d'impureté, de laideur, de douleur et de mort<sup>32</sup>. »

Une conception déflationniste, nous l'avons vu, est nécessaire. Une conception anti-esthétisante de l'expérience esthétique serait alors une vision de l'art où, précisément, l'art n'a pas le privilège absolu : ce qui lui donnerait, lui redonnerait un souffle.

#### L'EXPÉRIENCE DE L'ART COMME PARADIGME COGNITIF

Selon la vision kantienne, le transcendantal, le sublime étaient faits pour échapper : tout en conditionnant l'expérience, ils lui restaient fondamentalement extérieurs. Avec Deleuze, l'expérience devient au contraire le lieu de fabrication des possibles, de sorte que le sublime y surgit comme une transformation

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, coll. « Paradoxe », Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 144-145.

dynamique. Dès lors, penser ne signifie plus réfléchir ou viser l'Idée, mais créer par le concept de nouvelles dimensions d'interaction. Voilà ce dont traite l'ouvrage d'Anne Sauvagnargues : *Deleuze. L'Empirisme transcendantal*.

« L'empirisme, c'est le mysticisme du concept et son mathématisme. Mais précisément, il traite le concept comme l'objet d'une rencontre, comme un ici-maintenant, ou plutôt comme un *Erewhon* d'où sortent, inépuisables, les "ici" et les "maintenant" toujours nouveaux, autrement distribués. [...] Je fais, refais et défais mes concepts à partir d'un horizon mouvant, d'un centre toujours décentré, d'une périphérie toujours déplacée qui les répète et les différencie<sup>33</sup>. »

C'est cet « empirisme supérieur » qui nous servira de guide, de table d'orientation pour trouver ce qui peut faire de l'expérience de l'art un paradigme cognitif.

#### CHAOSMOS

Pour Deleuze, « ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie, c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos<sup>34</sup> ». L'art est donc une forme de la pensée et partage le même dessein que la science et la philosophie. Il ne nous reste plus qu'à nous pencher sur la manière qu'a l'art d'affronter le chaos.

« L'art [précise Deleuze] veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou des sensations composées, sous l'action de figures esthétiques. » Une œuvre d'art comporterait ainsi trois éléments : plan de composition, sensations composées et figures esthétiques. Plus loin, l'auteur nuance, établissant « leur stricte coexistence ou leur complémentarité, l'un n'avançant que par l'autre ». Ces termes agiraient dans une triangulation, se définissant et se redéfinissant constamment l'un par rapport à l'autre, comme dans une constellation infinie, jusqu'à... pouvoir se cristalliser. Tentons d'explicitier séparément chacun des termes en retenant l'idée de leur coexistence inhérente.

Une sensation composée est faite de percepts et d'affects. Il ne s'agit plus de perceptions et d'affections, mais d'une construction d'entités qui valent par

<sup>33</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, p. 3.

<sup>34</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 186.

elles-mêmes et excèdent tout vécu. Les percepts sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent et les affects débordent la force de ceux qui passent par eux. Ensuite, la seule loi de la création est que le composé tienne « debout tout seul », qu'il se conserve en lui-même.

« Comment rendre un moment du monde durable ou le faire exister en soi ? Virginia Woolf donne une réponse qui vaut pour la peinture ou la musique autant que pour l'écriture : "Saturer chaque atome", "Éliminer tout ce qui est déchet, mort et superfluité", tout ce qui colle à nos perceptions courantes et vécues, tout ce qui fait la nourriture du romancier médiocre, ne garder que la saturation qui donne un percept, "inclure dans le moment l'absurde, les faits, le sordide, *mais traités en transparence*", "Tout y mettre et cependant saturer<sup>35</sup>". »

L'art sature, il fait son miel de toutes les sensations éprouvées, mais en les désubjectivant. On peut donc dire de l'œuvre d'art ce que Didi-Huberman dit de l'image : qu'elle est une singularité « surdéterminée ». C'est-à-dire que sa généalogie est multiple, trouble : sa source « ne commence pas en un seul point de la montagne, elle résulte de multiples écoulements, de multiples bifurcations et de multiples sédimentations ; c'est donc une entité erratique et fluide, une *multiplicité* qui donne lieu à une rivière<sup>36</sup> ».

Comme de *l'image survivante*, on peut dire de l'œuvre d'art qu'elle est un symptôme : quelque chose qui surgit dans le présent, « un événement qui recueille des symboles contradictoires, qui "monte" les unes avec les autres des significations opposées, bref, qui met en crise les régimes habituels de la représentation et du symbole<sup>37</sup> ».

Vient ensuite le plan de composition. Il est ce qui recadre et décadre — reterritorialise et déterritorialise — la sensation composée —, qui elle-même se bat contre les clichés, c'est-à-dire qu'elle « déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes dans un

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>36</sup> Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Umberto Eco, *L'Expérience des images*, coordination scientifique, Frédéric Lambert, coll. « Les Entretiens MédiaMorphoses », Institut national de l'audiovisuel, Paris, 2011, p. 97.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 92.

milieu naturel, historique et social ». Le plan de composition, ainsi, cristallise — « fait tenir debout » — la sensation composée, et pourtant aussi, il « l'ouvre et la fend sur un cosmos infini ».

Enfin, des figures esthétiques, Deleuze nous dit qu'elles « (et le style qui les crée) n'ont rien avoir avec la rhétorique ». Ce sont des « visions et des devenirs », donc en quelque sorte des formes qui ne sont ni prévues, ni préconçues, mais advenantes. « On appelle styles [disait Giacometti] ces visions arrêtées dans le temps et l'espace. »

Ainsi, l'art veut créer du fini qui redonne l'infini. Comme l'écrivait Joyce, l'œuvre d'art est « un chaosmos » — « une composition du chaos qui donne la vision ou la sensation ».

Suivant cette direction, j'aimerais continuer avec une analyse de l'art par Paul Valéry qui pourrait se résumer ainsi : l'artiste contemple — pénètre et se laisse pénétrer (crée des percepts et des affects), voit du continu — là où apparemment il n'y en a point — il compose avec le chaos — et *construit* une sensation, une vision.

Revenons à notre thèse de départ : l'art comme paradigme cognitif. Dans l'introduction, nous avons vu comment Jauss posait que l'activité artistique était un agir porteur de sa propre connaissance. Je vais maintenant essayer de faire prendre toute sa mesure à cette assertion.

Paul Valéry n'a que vingt-trois ans quand il écrit, en 1894, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Vingt-cinq ans plus tard, dans « Note et Digression<sup>38</sup> », il revient sur son projet d'alors : c'est un Léonard du possible qu'il voulait dépeindre, non un Léonard historique. Dès la deuxième phrase de sa *méthode*, il énonce clairement : « Nous pensons qu'il a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses œuvres cette pensée qui lui vient de nous : nous pouvons refaire cette pensée à l'image de la nôtre ».

Ce qui motive Valéry, ce n'est pas l'exploration de la biographie d'un artiste, c'est de détecter un système, un mécanisme de l'esprit. Et c'est peut-être pour cela qu'il désire interroger « ces lambeaux » que sont les manuscrits de

38 Paul Valéry, « Note et Digression » (1919) in Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Gallimard, Paris, 1957.

Léonard ou le cahier de Pascal.

« C'est mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, que les opérations de l'esprit vont pouvoir nous servir, avant qu'on les ait appelées divertissement ou loi, théorème ou chose d'art, et qu'elles se soient éloignées, en s'achevant, de leur ressemblance<sup>39</sup>. »

Valéry est en quête de « ces fantômes qui précèdent » et il nous enjoint de comprendre « par quels sursauts de pensée, par quelles bizarres introductions des événements et des sensations continuelles, après quelles immenses minutes de langueur se sont montrées à des hommes les ombres de leurs œuvres futures ». Mais quelle est alors cette faculté que possède un « homme universel » tel que Léonard de Vinci ?

« [...] il regarde comme un être total et solide un groupe de fleurs ou d'hommes, une main, une joue qu'il isole, une tache de clarté sur un mur, une rencontre d'animaux mêlés par hasard. Il se met à vouloir se figurer des ensembles invisibles dont les parties lui sont données. Il devine les nappes qu'un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse une pierre lancée, les surfaces qui définissent nos gestes, et les déchirures extraordinaires, les arabesques fluides, les chambres informes, créées dans un réseau pénétrant tout, par la rayure grinçante du tremblement des insectes, le roulis des arbres, les roues, le sourire humain, la marée<sup>40</sup>. »

Cet homme a la capacité de voir la ligne invisible et continue qui traverse les choses, il est capable de voir des rapports de symétrie entre les choses les plus disparates. Ainsi, il revient toujours à la contemplation, simplement ; ensuite, il se donne comme objectif de « créer des êtres selon les problèmes que toute sensation lui pose ». C'est alors qu'il se doit de construire, et c'est là la seule activité de l'artiste : elle « existe entre un projet ou une vision déterminée, et les matériaux qu'on se donne ». Construire, dès lors, c'est aboutir à quelque chose d'unique qui semble animé de multiples qualités, c'est-à-dire qu'à l'intérieur de cet édifice se jouent différents « drames, remous », tous organisés selon un même principe régulateur.

39 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 14-15.

40 *Ibid.*, p. 26.

Cette notion de continuité s'illustre particulièrement bien dans le travail et dans l'ambition d'un autre artiste, Cézanne, autre « homme universel » s'il en est. Dans son livre, Jauss nous dit que « selon Kurt Badt, *construction* est un mot clé dont Cézanne use pour désigner le procès créateur de la *réalisation*, et qui oppose celui-ci à la peinture mimétique : “Cette vision de la nature, Cézanne veut seulement la prendre comme point de départ en vue d'aboutir à des constructions, à des images architecturées où se trouve développé ce qui, dans le modèle (c'est-à-dire encore la nature, au sens banal du mot) n'est perceptible qu'à l'état d'esquisse, de suggestion<sup>41</sup>” ».

Jauss continue en citant à nouveau Badt : « dans le paysage architectural ou musical et dans le groupe *Nus sur fond de paysage*, on voit s'accomplir le dessein fondamental de tout l'art de Cézanne qui vise à “représenter comme indissolublement liés entre eux les objets isolés dont est constitué le monde<sup>42</sup>” ».

En faisant l'apologie du construire, Valéry cherche chez un artiste ce qui fait système, son principe créateur en quelque sorte. Il en parle alors comme d'un « postulat psychique de continuité qui ressemble dans notre connaissance au principe de l'inertie dans la mécanique » — comme si une tension, une logique, un son traversait de part en part une œuvre. C'est peut-être ce plaisir de la construction et d'une certaine mécanique des choses qui pourrait relier Paul Valéry et Italo Calvino. Aucun des deux, je pense, ne renierait l'héritage d'un Mallarmé, quand ce dernier dit se voir avant tout comme un syntaxier, ni la descendance d'un John Baldessari se déclarant au fond formaliste.

Calvino, de son côté, réduit son activité à la tentative de « faire tenir un mot derrière l'autre ». L'auteur de *La Machine littérature* (1984) imagine, dans « Cybernétique et Fantômes, ou de la littérature comme processus combinatoire », une machine écrivante. En rationalisant à l'extrême le processus de création, il veut faire œuvre de démythification.

« [...] ce que la terminologie romantique appelait génie ou talent, inspiration ou intuition, n'est rien d'autre que la capacité à trouver la bonne voie empiriquement, par flair et raccourcis,

41 Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 44-45.

42 *Ibid.*, p. 45.

là où la machine suivrait un chemin à la fois systématique et consciencieux, instantané et simultanément multiple<sup>43</sup>. »

Grâce à son hypothèse d'une machine écrivante, Calvino démontre que « la littérature est, toute entière, implicite dans le langage, qu'elle n'est que la permutation d'un ensemble fini d'éléments et de fonctions ». Mais c'est alors qu'il prend son propre raisonnement à contre-pied. Disant au début qu'il verrait son remplacement par un dispositif mécanique avec sérénité et un certain soulagement, il finit par se poser la question de savoir si la littérature ne viserait pas à échapper, justement, à cette machine, et ajoute :

« Le combat de la littérature est précisément un effort pour dépasser les frontières du langage ; c'est du bord extrême du dicible que la littérature se projette ; c'est l'attrait de ce qui est hors du vocabulaire qui meut la littérature<sup>44</sup>. »

Calvino prend alors l'exemple du conteur de la tribu « qui accroche entre elles des phrases, des images » et qui se heurte à quelque chose d'indicible, d'« obscurément pressenti ». Le conte continue, mais c'est la vibration du mythe qui a pris le relais. Soit cette part souterraine, ce « vide du langage, qui aspire les mots dans son tourbillon et donne au conte une forme ».

Grâce aux lumières valéryennes, nous avons pressenti que les œuvres d'art étaient des constructions ordonnancées selon une logique quasi géométrique ; avec Calvino, nous voyons que « plus nos maisons sont éclairées et prospères, plus leurs murs ruissellent de fantômes ».

SHEBAM ! POW ! BLOP ! WI[T]Z

Calvino, dans son essai<sup>45</sup>, insiste sur les rapports entre jeu combinatoire et inconscient dans l'activité artistique. Citant Gombrich, il nous dit que le processus de la poésie et de l'art est analogue à celui du jeu de mots, du

43 Italo Calvino, *La Machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Whal, Éditions du Seuil, Paris, 1993 (é. o. 1984), p. 15.

44 *Ibid.*, p. 15.

45 Italo Calvino, « Cybernétique et Fantômes, ou de la littérature comme processus combinatoire » in Italo Calvino, *La Machine littérature*, *op. cit.*, p. 7-23.



*Witz*. C'est Sigmund Freud qui définit le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient<sup>46</sup>, mais il revient au psychanalyste et historien de l'art allemand Ernst Kris (1900-1957) de l'avoir déplacé dans le champ de l'esthétique.

Le plaisir du *Witz* est obtenu par le rapprochement apparemment gratuit de mots, de concepts — jeu de sonorité, glissement de sens — qui, provoquant le rire, libère une idée préconsciente. De même, selon Calvino : « c'est le plaisir infantile du jeu combinatoire qui pousse le peintre à expérimenter certaines dispositions de lignes et de couleurs ». L'artiste suit donc les possibilités propres à son matériau, indépendamment de sa personnalité. C'est alors qu'un déclic survient, un saut, un saut de puce peut-être, mais qui en cela reste un saut — c'est-à-dire un sens qui a glissé d'un autre plan où l'artiste vient à sa rencontre. Un sens étranger au plan de départ et qui met en jeu quelque chose qui fait poids pour l'artiste ou pour la société à laquelle il appartient. Le résultat poétique, pour Calvino, ne peut être que le choc entre la machine écrivante, un certain processus objectif, et les fantasmes qui gravitent autour d'elle, appartenant à l'individu et à la société, c'est-à-dire à l'homme empirique et historique, à l'homme doté d'une conscience et d'un inconscient.

« [...] durant une longue période, la littérature semble travailler à la consécration, à la confirmation des valeurs, à l'acceptation de l'autorité ; mais un moment vient où quelque chose dans le mécanisme saute, et la littérature se fait l'initiatrice d'un processus de sens contraire, en refusant de voir et de dire les choses comme elles étaient vues et exprimées jusqu'alors<sup>47</sup>. »

Le *Witz* permet d'établir une conception dynamique du processus artistique. Calvino alors distingue deux moments qui s'appellent l'un l'autre : « la phase mytho-poétique », initiatrice d'un nouveau mouvement, et « la phase ritualiste », conservatrice des valeurs établies. L'artiste naviguant constamment entre ces deux eaux, la place de l'une et l'autre n'est jamais clairement fixée.

C'est avec cette idée de dynamique du *Witz* et avec l'idée d'autonomie du matériau utilisé dans un processus de création que j'aimerais continuer.

46 Cf. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1992.

47 *Ibid.*, p.21.

Mercedes Blanco, dans *Le Trait d'esprit de Freud à Lacan*, évoque cette vision du *Witz*, en la rattachant à Lacan :

« De cette fabrication par le langage d'une nouvelle entité résulte ce que Lacan appelle les débris métonymiques. Des bouts du signifiant se mettent à pulluler autour de la métaphore réussie, comme des harmoniques du *Witz* [...] : débris, éclaboussures, étincelles, parcelles, déchets et l'on pourrait ajouter, pour ne pas être en reste, copeaux ou limaille [...]. Ce concept de "débris métonymiques" qui projette sur la mystérieuse naissance du *Witz* l'image d'un atelier, d'un chantier ou d'une forge [...] ne relève cependant pas d'une pure fantaisie ni d'une coquetterie de grande précieuse. On peut lui rattacher une idée qu'on trouve sous la plume des théoriciens baroques de la pointe : celle de la fécondité du trait d'esprit, en tant qu'il tend à en inspirer d'autres, dès qu'on se laisse aller à en rêver un peu, à en suivre les harmoniques. Elle trouve son fondement dans l'idée d'un signifiant rendu à son activité naturelle dès qu'un relâchement de la vigilance, une vacillation de l'attention, lui permet de précéder la signification, autrement dit de manifester ouvertement ce qu'est dans le langage, et dans l'inconscient, sa véritable prééminence<sup>48</sup>. »

C'est la fécondité du trait d'esprit qui est ici mise en relief. Les « débris métonymiques » dont parle Lacan sont engendrés par le *Witz*, qui, dans un courant d'air, dans un claquement de fenêtre, laisse une traînée de poussière décrivant d'interminables volutes. Ce « relâchement de la vigilance », cette « vacillation de l'attention » me fait penser à une réflexion de Philippe Sollers sur une phrase d'*Ulysses* de James Joyce :

« Un père n'est pas un géniteur : "L'engendrement conscient n'existe pas pour l'homme. C'est un état mystique, une succession apostolique, du seul engendreur au seul engendré". Résultat inattendu, l'Église catholique, comme le monde lui-même, est immuablement fondée sur le vide<sup>49</sup>. »

Comme si une création ne pouvait advenir que dans un état inconscient. Comme si entre l'artiste et ce qu'il produit il y avait lien, certes, mais un lien qui souligne une séparation originelle. Toute engeance requiert une petite mort.

48 Mercedes Blanco, « Le Trait d'esprit de Freud à Lacan », *Savoirs et Clinique*, n° 1, janvier 2002, p. 87.

49 Cf. Philippe Sollers, « Joyce, toujours », consultable sur le site web : <http://www.philippesollers.net/Joyce.html>, extrait de Philippe Sollers, *Discours parfait*, Gallimard, Paris, 2011.

Revenons à présent sur cet héritage des « théoriciens baroques de la pointe », dont Mercedes Blanco nous dit que la vision lacanienne du *Witz* porte la trace. Ici, elle fait directement référence à Baltasar Gracián et à son ouvrage *Agudeza y Arte de ingenio* (1647). Avec ce traité de l'*Agudeza*, c'est-à-dire de la « pointe de l'esprit », que l'on peut traduire par « acuité », Gracián, jésuite espagnol, dresse comme une rhétorique du baroque. « La beauté aussi a ses arguments. » Disant cela, l'auteur veut mettre en œuvre une théorie de l'*ornement essentiel* : un renversement de la hiérarchie ontologique héritée de Platon. Plus tard, Kiesler, cherchant une définition de l'art, dira quelque chose de similaire : « l'art rend le superflu nécessaire ».

Tout se situerait donc à la superficie des choses, dans ces figures de style, dans ces mots d'esprit. L'art comme construction d'apparence, d'apparat. La philosophie des masques de Nietzsche est vraiment toute proche quand Gracián écrit : « N'est pas fautif qui fait la faute mais celui qui, une fois faite ne la sait pas farder ». Ce qui est mis en exergue avec ce traité de l'*Agudeza*, c'est que l'esprit fonctionne, fondamentalement, sur une binarité dont les deux pôles sont la ressemblance et la dissemblance. Benito Pelegrín, traducteur de Gracián, parle en ces termes :

« L'unité entre deux objets identiques n'est que le rêve déchirant de l'identité, une abstraction démentie par l'expérience, une aspiration paradisiaque à la fusion unitive. Le jeu et la force de l'esprit consistent donc à introduire la faille, à résister à la facile tendance à l'assimilation, à l'affinité irrésistible des deux objets entre eux, à refuser la superposition exacte entre les deux que serait l'identité : à marquer leur irréductible dichotomie du sceau de la fatale béance. L'identité ne serait que de fiction : une métaphore<sup>50</sup>. »

Nietzsche déjà s'écriait : « tout n'est que métaphore ». La volonté, écrit-il en 1870, « non seulement souffre, mais elle enfante l'apparence à chaque instant, fût-ce le plus petit. [...] La prodigieuse capacité artistique du monde a son *analogon* dans la prodigieuse douleur originare ». Cette binarité du monde, entre ressemblance et dissemblance ou entre Apollon et Dionysos semble être

50 Benito Pelegrín, « La Rhétorique élargie au plaisir » in Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, traduction de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrín, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 35.

la source de toute production artistique.

Pourtant Gracián exprime autrement le sentiment d'une coupure originelle : sa vision n'est pas tragique mais baroque, c'est-à-dire qu'il voit dans l'artiste un coloriste et la possibilité d'une infinité de variations, de nuances. Benito Pelegrín nous introduit ainsi dans l'univers proliférant de l'*Agudeza* :

« Le monde est une métaphore, une énigme généralisée : mystère des origines, mystères de la finalité, mystères de la foi et d'un Dieu caché entouré des ténèbres, célébré, justement, des mystères de sa religion. Énigme des êtres et des choses, opacité fondamentale de nos relations, part insoluble de nos ténèbres intimes. Le langage est lui aussi travaillé par l'ombre et l'écriture qui en use est une *problématique généralisée*. Ou, comme il le dit, «*hiéroglyphique*». Chaque être est insondable et chacun s'efforce de déchiffrer l'autre dans une perpétuelle surenchère de lumière perçante et de ténèbres protectrices face à l'effraction d'autrui : « À l'œil de lynx, sépia et demie. »<sup>51</sup> »

Autres temps, autre mœurs que celles de William Burroughs. Cependant, il peut être intéressant de souligner la contiguïté d'une vision baroque de l'art et de la conception virale de l'écriture de l'auteur de *Junkie* (1953). Burroughs rejette la forme classique du roman et sa composition linéaire, qu'il juge inaptés à refléter la vie du XX<sup>e</sup> siècle. Il confie une partie relativement importante de la composition de ses livres au hasard, au fragmentaire, notamment grâce à la technique du cut-up, procédé de découpage, de pliage, de montage, de collage de ses manuscrits mis au point avec son ami peintre et écrivain Brion Gysin. On peut aussi mentionner la dissémination de ses manuscrits à travers sa correspondance, son désintéret pour tout classement rationnel de sa production et l'urgence dans laquelle ses amis rassemblaient ses écrits pour les faire publier. Brion Gysin se souvient :

« Nous avons dactylographié les pages du *Festin nu* très vite et nous n'avons pas eu le temps de mettre en ordre les chapitres ; nous avons donc envoyé le manuscrit à l'imprimeur tel qu'il se présentait. Nous pensions les organiser en corrigeant les jeux d'épreuves ; mais quand nous avons reçu ces épreuves, c'était si beau que nous avons décidé de ne rien

51 *Ibid.*, p. 45.

changer<sup>52</sup> ! »

Burroughs lui-même, dans une lettre adressée à un ami, disait : « *Interzone* vient comme sous la dictée... Lis-le dans n'importe quel ordre. Ça n'a aucune importance ». Ainsi, pour lui, le livre serait sans commencement ni fin, mais plutôt semblable à une maladie qui se prolifèrerait de manière imprévisible, constamment « *in the making* ».

La discontinuité, la contamination, la réitération sont des constantes de sa démarche, qui visent à correspondre à un monde moderne n'offrant plus rien de cohérent à l'humanité, à part une effroyable confusion. « En écrivant, j'agis à l'instar d'un cartographe, d'un explorateur des zones psychiques [...], tel un cosmonaute de l'espace intérieur », explique-t-il.

On sent chez Burroughs une certaine proximité avec les surréalistes et leur attrait pour l'inconscient, leurs techniques de création, comme l'écriture automatique, ainsi que leur vision de l'œuvre d'art comme un révélateur de sens caché du réel. Mais le style de Burroughs est, pourrait-on dire, plus médical, moins romantique, moins dominé par l'imagination que l'esthétique des surréalistes.

Dans l'un de ses essais, il développe une théorie de l'écriture qu'il conçoit comme virale<sup>53</sup>. Ce « Virus verbal (l'Autre Moitié) » ferait partie intégrante de notre corps — au sein duquel il n'aurait d'autre fonction que de se reproduire lui-même. Le Verbe serait donc un parasite si bien intégré à son hôte, l'homme, que ce dernier ne pourrait appréhender et créer le monde qu'à travers lui. Comme Midas qui change tout en or, l'homme transforme tout en Verbe, et c'est à la fois un don et une malédiction. Burroughs pose alors cette question quelque peu déstabilisatrice : « à qui êtes-vous en réalité en train de parler quand vous “parlez à vous-même” ? »... si ce n'est au Verbe lui-même, répondons-nous silencieusement. Car, ainsi que le disait Heidegger : « ce n'est pas l'homme qui possède le langage, c'est le langage qui possède l'homme », Kostas Axelos

52 Brion Gyson, cité par Gérard-Georges Lemaire, « *D'Interzone au Festin nu* : L'histoire d'un livre sans fin ni commencement » in William Burroughs, *Interzone*, traduit de l'anglais par Sylvie Durastanti, préface par Gérard-Georges Lemaire, coll. « Titres », Christian Bourgois, Paris, 2009, p. 15-16.

53 William Burroughs, « Dix ans et un milliard de dollars » in William Burroughs *Essais*, traduit de l'anglais par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikriammos, coll. « Titres », Christian Bourgois, Paris, 2008, p. 74.

(1924-2010), philosophe français d'origine grecque, surenchérisant : « ce n'est pas l'homme qui pense, c'est la pensée qui pense l'homme ». *Le Verbe* est aussi un texte de Burroughs faisant partie d'un recueil de manuscrits et de nouvelles édité sous le nom d'*Interzone*, lui-même ébauche du *Festin nu* qui, publié en 1959, rendit son auteur célèbre. Il commence ainsi :

« Le Verbe est segmenté en unités se présentant chacune comme un tout et à prendre comme telles, mais aussi en n'importe quel ordre une fois soudées devant derrière dedans dehors pile et face comme en une intéressante position érotique. Ce livre se déverse en tous sens sur la page, kaliédoscope d'échappées, pot-pourri de rengaines et de bruits de rue, de pets et de clameurs d'émeute [...]»<sup>54</sup>.

S'ensuit alors, pendant presque une centaine de pages, une délirante régurgitation d'images violentes et répugnantes, apparamment fortuites. Se succèdent toutes sortes de scènes de sexe, de drogue, de violences, des scènes décrivant méticuleusement les relations humaines, des dialogues absurdes qui semblent exprimer la détresse existentielle animant les personnages. L'auteur se met lui aussi en scène, débitant des maximes tantôt acerbes, tantôt vides de sens. Ainsi, le lecteur est plongé dans un tourbillon où se multiplient les points de vue. Il y tente presque désespérément de trouver des liens logiques entre des motifs qui se répètent. Par exemple, le mot « hypothalamus » est présent au moins une dizaine fois dans le texte, ainsi que d'autres mots appartenant au champ lexical du cerveau. Le lecteur accède alors à une vision qu'on peut croire parcellaire d'un univers, alors qu'elle englobe, en fait, le discontinu même du monde, du temps et de l'esprit humain.

« Le but de l'écriture est de faire arriver les choses. Ce que l'on appelle “art” — peinture, sculpture, écriture, danse, musique — est d'origine magique. C'est-à-dire que cela était originellement employé à des fins cérémonielles pour produire des effets très précis. Dans le monde de la magie, rien n'arrive à moins que quelqu'un ne le désire, ne le *veuille*, et il existe certaines formules magiques pour canaliser et diriger la volonté. L'artiste essaye de faire arriver quelque chose dans l'esprit dans celui qui regarde ou lit son œuvre»<sup>55</sup>.

54 William Burroughs, *Interzone*, *op. cit.*, p. 225.

55 William Burroughs, « Le Dernier potlach », in *Essais*, *op. cit.*, p. 139.

Ce qui ressort fortement de ce passage, et que l'on a vu aussi dans la vision anthropologique d'Alfred Gell, c'est le désir cristallisé par une œuvre d'art et la possibilité qu'a son créateur d'agir directement grâce elle sur la réalité.

Revenons à ce processus du *Witz*, qui nous a servi pour essayer de comprendre comment se formait une œuvre : nous avons dit qu'il y avait là un lien avec le jeu, un plaisir enfantin. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de plus profond ? Au-delà de l'évocation d'un « babil ludique », Mercedes Blanco révèle que la théorie du *Witz* selon Lacan fut à l'origine de son « graphe du désir ». Lacan relie le trait d'esprit aux origines du langage et fait du *Witz* un paradigme de la parole en tant qu'elle articule une demande. Il en fait le modèle d'une parole qui porte la reconnaissance du sujet, parole dans laquelle le sujet articule son désir.

En d'autres termes, le *Witz* marche comme une parole magique qui médiatise le désir pour agir sur le monde — et l'œuvre d'art fonctionnerait selon le même schéma. L'artiste serait ce magicien dont les constructions par le langage, la photo, le bois, ou tout autre matériau, agiraient par l'entremise de la force de son désir et se relieraient directement à la réalité.

L'historien de l'art Steelfel attribue à Duchamp ces propos : « Je veux saisir les choses avec mon esprit comme le vagin saisit le pénis ». À la différence de la science et de la philosophie où l'on cherche, où l'on conçoit, et où finalement on se place en tant que spectateur face à la réalité : dans l'art on trouve<sup>56</sup>... Soit une seule et même action pour capter et pour produire du réel.

#### ARTISTE/ARCHITECTE OU LE COMPLEXE D'EUPALINOS

Paul Valéry, dans le dialogue intitulé *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), met en scène un Socrate parlant avec Phèdre et désavouant lui-même sa propre philosophie. S'il pouvait refaire sa vie, il préférerait à la connaissance contemplative du philosophe le travail créateur de l'architecte. C'est alors qu'il loue Eupalinos de Mégare, ingénieur célèbre pour la construction du tunnel de Samos.

Il s'agit ici de voir que « l'œuvre d'art n'emprunte pas son "idée" à un modèle

<sup>56</sup> On se souvient de la célèbre phrase de Pablo Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve ».

préexistant, mais que cette idée n'est rien d'autre que la loi qui préside à et ne peut se manifester que dans sa production<sup>57</sup> ».

#### RELIER TOUTES LES CHOSES DU MONDE

Kurt Schwitters (1887-1948) était peintre, sculpteur, poète, typographe, graphiste, publiciste. Au contraire des dadaïstes, il était en quête d'une fabrication frénétique de sens, et même s'il partage avec Dada une certaine sensibilité plastique, il n'en est rien des motivations profondes des dadaïstes : quand ils prônent la rupture et la négation de l'art, Schwitters est d'avis que rien ne doit être perdu et que tout peut trouver sa finalité même dans l'art.

Même si l'on pourrait voir dans ces deux visions une manière d'appréhender différemment les lendemains de la Première Guerre mondiale, je me contenterai ici de me pencher, dans un contexte strictement artistique, sur le credo schwittersien. Ce dernier se contracte dans le mot de *Merz* et l'artiste le définit ainsi : « mettre de préférence en relation toutes les choses du monde<sup>58</sup> ».

Pour Schwitters, « tout » est à prendre en compte dans *Merz*, à la fois ce qui participe à son projet artistique et ce qui n'a rien à voir.

« Je fais une grande différence entre la logique artistique et la logique scientifique, entre construire une forme nouvelle ou observer une forme de la nature. En construisant une forme nouvelle, on crée une œuvre abstraite et artistique. En observant une forme dans la nature, on étudie simplement la nature. Il y a un grand nombre d'étapes intermédiaires entre construire et observer la nature.

1. Qu'un artiste abstrait peigne aussi des nus, voilà qui n'a rien d'impossible.
2. Dans mes compositions abstraites se marque l'influence de tout ce que j'ai vu dans la nature, par exemple des arbres.
3. Une locomotive n'est pas une œuvre parce qu'on ne l'a pas fabriquée avec intention d'en faire une œuvre d'art.
- 4 et 5. Qu'on reproduise une machine, un animal ou la Joconde, voilà qui est sans rapport avec l'efficacité de l'art<sup>59</sup>.

Ainsi, l'œuvre d'art est la construction d'une nouvelle forme : intervient,

<sup>57</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 43.

<sup>58</sup> Kurt Schwitters, cat. exp., Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994, p. 18.

<sup>59</sup> Kurt Schwitters, *i (manifestes théorique & poétiques)*, *op. cit.*, p. 91-92.

un processus d'individuation, de différenciation par rapport à la nature — autrement dit, le monde. L'observation, quant à elle, établit un autre rapport avec la nature, un rapport de compréhension. Entre observation et construction, Schwitters note un rapport graduel, mais qui cependant ne peut que séparer ces deux opérations. Il y a chez l'artiste la présence forte d'une logique totalisante, qui débouche sur un corpus d'œuvres quasi-magnétique, à la fois disséminé et unifié. Énoncer donc l'interférence des trois sphères — nature, observation et œuvre d'art — qu'il note au point 3 de sa liste est plus qu'une tautologie : cela lui permet d'établir un principe de contradiction/non-contradiction dans tout ce qu'il entreprend.

Le choix est primordial pour l'artiste. L'œuvre est pétrie de choix. C'est peut-être dans ce geste de choisir que la construction et l'observation semblent similaires. Mais il revient à l'artiste de le développer pour rendre autonome sa trouvaille :

« L'unique activité de l'artiste est là : reconnaître et délimiter. Et en fin de compte c'est là l'unique activité de l'artiste : délimiter et reconnaître. Car même si un cristal a une structure semblable à celle d'un dessin de Lissitzky, il n'en est pas moins un cristal et non œuvre d'art, tandis que le dessin de Lissitzky est une œuvre d'art et pas un cristal. Mais savoir reconnaître une œuvre d'art est une capacité innée, issue du désir inné d'une activité artistique créatrice et ordonnante. [L'art] se trouve partout où il y a évolution rigoureuse à partir d'un ordre et juste évaluation des éléments qui tendent à former un tout<sup>60</sup>. »

L'ambiguïté se situerait donc ici : il y a confusion d'identité entre les séquences ordonnées de la nature (un cristal, par exemple) et les œuvres d'art (un dessin de Lissitzky) possédant *a priori* de semblables séquences ordonnées (un dessin de Lissitzky ayant la structure d'un cristal). Alors qu'il n'en est rien : le cristal reste un cristal et le dessin reste un dessin. Un principe d'équivalence n'est possible qu'entre des rapports, c'est-à-dire entre la relation que le cristal entretient avec la nature et la relation qu'un dessin entretient avec son producteur, non entre chacun des termes. De là provient l'autonomie inconditionnelle de l'art que défend Schwitters.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 68.

Avec *Merz*, il crée, en fin de compte, un « Grand Ordonnateur » : une entité qui régule toute chose à laquelle elle s'accroche, insufflant « le coefficient art » — *Merzbild*, *Merzbau*, théâtre *Merz*, poésie *Merz*, etc. « Ma dernière ambition, dit-il, est la fusion de l'art et du non-art dans un seul “monde Merz<sup>61</sup>” ».

LA FORME NE SUIV PAS LA FONCTION, LA FONCTION SUIV LA VISION, LA VISION SUIV LA RÉALITÉ

Frederick Kiesler (1890-1965) fait partie de ces architectes dont on dit qu'ils n'ont pas construit. Toute sa vie, il s'acquitta d'une pratique théorique, de projets inaboutis, de la construction d'une vision esthétique et plastique. Accumulant ainsi une charge, une sorte d'aura magnétique plutôt ténébreuse, il influence ses contemporains et ses successeurs de manière souterraine, inavouée. Cependant son parcours est jalonné de quelques réalisations significatives. En 1925, *City in Space*, projet d'urbanisme utopique, est exposé dans la section autrichienne de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes à Paris. Un an plus tard, il est chargé avec Jane Heap de l'organisation de l'International Exhibition of New Theatre Techniques à New York et y donne des conférences sur son projet *Endless Theatre*. En 1933, son projet *Space House* est exposé dans les vitrines de la Modernage Furniture Company à New York. En 1942, il s'occupe de la scénographie de la nouvelle galerie de Peggy Guggenheim, *Art of this Century*, à New York. En 1947, lors de l'Exposition internationale du surréalisme à la Galerie Maeght à Paris, il conçoit la salle des Superstitions et présente ses deux premières sculptures, le *Totem des religions* et la *Figure anti-tabou*. Dans le catalogue de l'exposition, Kiesler déclare :

« J'oppose au mysticisme de l'hygiène, qui est la superstition de “l'Architecture fonctionnelle”, les réalités d'une Architecture magique qui prend racine dans la totalité de l'être humain, et non dans des parties bénies ou maudites de cet être. [...] La réalité nouvelle des arts plastiques se manifeste comme une corrélation de données non seulement basées sur les perceptions des cinq sens, mais répondant aussi aux besoins de la psyché. Le “fonctionnalisme moderne” en architecture est mort. Tant que la “fonction” fut une survivance, sans examen même du royaume du corps sur quoi elle reposait, elle échoua et

<sup>61</sup> *Kurt Schwitters*, cat. exp., Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994, p. 60.

s'épuisa dans la mystique Hygiène + Esthéticisme. »

En 1950, Kiesler participe à une exposition qui explore les possibilités de collaboration entre peintres, sculpteurs et architectes, « The Muralist and the Modern Architect », puis à la Kootz Gallery de New York, il montre une maquette de l'*Endless House*. De 1957 à 1965, il construit le *Sanctuaire du livre* qui abritera les *Manuscrits de la mer Morte* à Jérusalem. Enfin, en 1964 s'ouvre l'exposition : « Frederick Kiesler : Environmental Sculpture » au Guggenheim Museum de New York.

La vision kieslerienne se définit en ces termes : « nous appartenons aux étoiles. Nous sommes reliés à elles, c'est juste une question d'intervalles ». Kiesler aime à voir dans l'œuvre, l'environnement et le spectateur un système comparable aux forces « qui maintiennent des relations stables entre les planètes, les soleils et les poussières d'étoiles ». Cette idée à la fois stellaire et interstellaire supposant « une mesure de distance adéquate entre un élément et un autre » s'exprime le mieux dans ses *Galaxies*. Il réalise des portraits galactiques d'amis artistes comme Arp ou Duchamp, puis, avec *Horse Galaxy* (1954) il tente de spatialiser la peinture. Entre temps, il avait créé *Galaxy*, première sculpture environnementale, à partir d'une grande construction en bois qu'il avait faite pour la scénographie du *Pauvre matelot* de Darius Milhaud en 1948. Dans cet opéra, la sculpture était le cadre de l'assassinat par sa femme jalouse, d'un marin rentré au port. La transformant en une pièce autonome, Kiesler fait du décor d'une scène de crime une « sculpture de détente », déclarant : « Ma sculpture est une sculpture pratique. Conçue pour que l'on vive avec elle et à l'intérieur d'elle ».

La structure ouverte de *Galaxy* et sa taille tendent à confondre l'espace intérieur et l'espace extérieur : « Une sculpture [écrit l'artiste] ne devrait pas être touchée par le seul œil. On devrait pouvoir jouir non seulement esthétiquement mais aussi physiquement ». « De fait, l'objet lui-même peut se dilater jusqu'à devenir son propre environnement [remarque-t-il dans le poème "The Correalisme of Plastic Arts"] ».

J'aimerais mettre en rapport la vision galactique de Kiesler et un essai de Maurice Blanchot sur Brecht, pour méditer sur les liens qu'entretiennent, entre elles, les notions de *poésie* et de *dispersion* :

« La poésie : dispersion qui, en tant que telle, trouve sa forme. Ici, une lutte suprême est engagée contre l'essence de la division et pourtant à partir de celle-ci ; le langage répond à un appel qui remet en cause sa cohérence héritée ; il est comme arraché à lui-même ; tout est rompu, brisé, sans rapport ; on ne passe plus d'une phrase à une autre, d'un mot à un autre. Mais, une fois détruites les liaisons intérieures et extérieures, se lèvent, comme à nouveau, dans chaque mot tous les mots, et non pas les mots, mais leur présence qui les efface, leur absence qui les appelle — et non pas les mots, mais l'espace qu'apparaissant, disparaissant, ils désignent comme l'espace mouvant de leur apparition et de leur disparition<sup>62</sup>. »

Dans le communiqué de presse de l'exposition de ses *Galaxies* à la Howard Wise Gallery de New York en 1969, Kiesler est censé avoir « découvert l'architecture » quand, âgé de trois ans, il se glissa sous « les volumineuses jupes paysannes de sa nourrice ukrainienne et qu'il alluma une allumette ». Il est connu aussi pour avoir dit de son *Endless House* qu'« elle n'a ni fin ni commencement comme le corps humain [...]. *L'Endless* est assez sensuelle, plus comme le corps féminin, par contraste avec angles marqués de l'architecture mâle ». Ainsi la vision kieslerienne de l'architecture peut-elle s'envisager comme une formidable érotique des corps terrestres, en réponse aux interminables soupirs et secousses des corps célestes.

#### L'ANALOGIE COMME OBSESSION SILENCIEUSE

*La Cité analogue* d'Aldo Rossi, projet réalisé en collaboration avec d'autres architectes, a été exposée à l'entrée de la biennale de Venise en 1976. Ce collage a fait sensation, et on peut imaginer qu'il était fait pour cela. Au public comme à la critique, il apparaît comme spontané, voire provocant. Mais comme l'explique l'historien de l'architecture Jean-Pierre Chupin, il n'en est rien, *La Cité analogue* est le fruit d'un projet mûrement réfléchi, qui sera poursuivi par Rossi pendant une quinzaine d'années.

Dès 1969, Rossi avait envisagé la rédaction d'un livre majeur de théorie et de pédagogie du projet d'architecture, intitulé *La Cité analogue*, qui ne verra jamais le jour. *La Cité analogue* est aussi le nom d'un tableau réalisé par Arduino Cantafora, exposé en 1973 à la triennale de Milan et commandé par

<sup>62</sup> Maurice Blanchot, cité par Georges Didi-Huberman in *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, op.cit. p. 77.

Rossi lui-même. Cette imposante peinture de deux mètres sur sept présente un paysage urbain énigmatique, dans une lumière proche de celle des toiles de Giorgio de Chirico. En 1979, Rossi publiera à New York une série de dessins portant le même titre.

Selon Jean-Pierre Chupin ce qui préoccupe Rossi, c'est l'élaboration d'une pensée visuelle qui engagerait un nouveau rapport entre réalité et imagination. Dans « An Analogical Architecture<sup>63</sup> », Rossi revient sur la genèse de sa pensée et expose les événements marquants qui l'ont nourri. Trois noms reviennent : Canaletto, Jung et Benjamin.

Rossi cite donc Canaletto comme l'une de ses premières révélations à propos de l'analogie. Ce peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle est célèbre pour ces caprices mettant en scène une Venise plus vraie que nature, où cohabitent avec des représentations réalistes de la ville des projets relatifs à des bâtiments réels ou imaginaires. Cette « Venise analogue » est comme un espace indéterminé, un double flottant.

Rossi exprime, je pense, une réflexion assez proche de celle que développe Thomas Pavel dans son *Univers de la fiction*<sup>64</sup>, concernant le champ de la littérature. Toute fiction serait la pointe saillante et parcellaire d'un univers bâti en sous-bassement. Pavel fait un parallèle entre la théorie des mondes possibles et les univers fictionnels. Mais en littérature, nous n'arrivons pas au « meilleur des mondes possibles », comme chez Leibniz : Pavel décrit tout monde fictionnel comme un monde erratique autorisant des objets contradictoires et procédant d'un statut ontologique indécidable. Des mondes bancals, des mondes bâtards.

*La Cité analogue* de 1976 a longtemps été accompagnée d'une citation de Jung dans sa présentation. Dans cet extrait de sa correspondance avec Freud, l'analogie est appréciée en son caractère silencieux, comme à la fois une méditation sur les thèmes du passé, donc en contact avec un inconscient collectif, et un monologue intérieur. Rossi trouve dans cette définition un sens de l'histoire, individuelle et collective, différent, conçu non plus comme la

63 Aldo Rossi, « An Analogical Architecture », 1976, in Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture : An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1996, p. 345-353.

64 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1988.

réunion de simples faits, mais comme une série de choses, d'objets affectifs utilisés par la mémoire de l'homme pouvant réapparaître dans des formes, en tant qu'elles sont des productions humaines.

Avec *La Cité analogue*, Rossi veut faire une démonstration visuelle de ce qui ne saurait être exprimé par des mots. Avec à la définition jungienne de l'analogie, il trouve une assise théorique qui le poussera par exemple à dire : « Peut-être le projet n'est-il que cela : un espace où les analogies, en s'identifiant aux choses, atteignent de nouveau le silence ». Jean-Pierre Chupin explique ainsi son refus de toute explication « verbale » de ses travaux et le mutisme auquel il se tiendra à partir de la fin des années 1970 jusqu'à sa mort.

« Je suis, sans aucun doute, déformé par les relations de toutes les choses qui m'entourent. » Rossi revendique cette phrase de Benjamin. Et il revendique aussi une pensée structuraliste proche de celles de Lévi-Strauss et d'Eco. Il cherche des archétypes dans l'architecte, il ne veut pas aller « vers une architecture » comprise comme la recherche forcée de nouvelles formes : il pense plutôt que des éléments fixes peuvent exprimer différentes significations. Par exemple, le cimetière de Modène et l'ensemble de logement du Gallaratese, réalisés tous deux par Rossi, utilisent des formes similaires pour des programmes fondamentalement différents.

De mêmes formes architecturales peuvent donc être réutilisées dans des démarches distinctes : en ce sens, elles deviennent formes archétypales. Comme des réceptacles, des structures immuables qui se nourrissent de leur environnement et accueillent, avec le passage du temps, différentes strates de signification : « Des objets archétypaux dont la même attraction émotionnelle est le révélateur de préoccupations intemporelles ». De tels objets se situeraient entre un inventaire d'éléments fixes et une mémoire individuelle et collective. Ainsi, Rossi, s'opposant à la logique qui se veut objective du fonctionnalisme, affirme que l'architecture doit être considérée comme une expérience subjective, « autobiographique », dit-il plus exactement.

Cette *expérience intérieure* est fondamentale dans le processus de création de Rossi. Il relate ainsi le travail préparatoire fourni pour le cimetière de Modène : « le dessin lui-même a acquis une complète autonomie vis-à-vis de l'intention originale ». Il considère que ce dessin est devenu un analogue du projet achevé. Rossi reprend ici ce qu'il avait perçu chez Canaletto et la présence

concomittante d'objets contradictoires. Le projet, c'est la fixation d'une bifurcation, un espace transitoire et multiple : Rossi le revendique comme une œuvre autonome, au même titre que l'œuvre finale. Concrètement, le dessin qui anticipait le cimetière de Modène est ainsi décrit par son auteur : « Il suggère une nouvelle idée basée sur la forme du labyrinthe et la notion contradictoire de distance parcourue ». *Le Jeu de l'oie* (1972) est venu sous les doigts de Rossi apportant avec lui une nouvelle signification : un jeu de mort produit à partir de la variation (le labyrinthe) d'une même forme (le carré).

#### CRISE DE CRYPTOMNÉSIE

Le sculpteur Étienne-Martin (1913-1995) fut en son temps à la fois blâmé pour son conformisme et pour son excentricité. Décevant autant les traditionalistes que les avant-gardistes, « il est aussi éloigné des divers formalismes de sa génération que de l'art brut, auquel on aurait parfois tendance à le rattacher, ou que des avatars d'une sorte de matiérisme, autre ambiguïté qu'il a pu entretenir malgré lui<sup>65</sup> ». On dit aussi de lui qu'il parlait « avec un pareil enjouement des petits maîtres de la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle que de Marcel Duchamp<sup>65</sup> ».

Pour aborder son œuvre je me concentrerai sur son *Hommage à Lovecraft* (1951-1956), sculpture en plâtre qui ne fut pas reproduite en bronze et qui est aujourd'hui disparue. Elle est contemporaine dans sa fabrication de *L'Anémone* (1954), souche alvéolée et sculptée, et du *Couple rouge* (1956), sorte de monolithe en bois où les corps imbriqués l'un dans l'autre laissent apparaître le dessin de quelques vides.

La construction de l'*Hommage à Lovecraft* annonce une série de sculptures qui constituera le *magnum opus* d'Étienne-Martin : *Les Demeures*. Le sculpteur raconte que, pendant la réalisation de ce grand plâtre, le souvenir de la maison de son enfance émergea :

« Il y avait des creux ; et tout d'un coup je trouvais que ces creux je les fabriquais, comment pourrait-on dire... oui, plastiquement, mais il y manquait une certaine chaleur. Tout d'un coup, il m'a paru évident que c'étaient des chambres et alors, à ce moment-là, puisque c'étaient

<sup>65</sup> Dominique Le Buhan, *Les Demeures-Mémoires d'Étienne-Martin*, coll. « Format Art », Herscher, Paris, 1982, p.8.

des chambres, il était facile de les rattacher aux vraies chambres qui m'importaient<sup>66</sup>. »

Il évoque alors la *Demeure 1* (1958) : « Et ça a été celle qui a précédé la première ». On a souvent analysé l'ensemble des *Demeures* comme un projet d'anamnèse, c'est-à-dire comme l'évocation plastique d'une mémoire. Pourtant Étienne-Martin a maintes fois répété que l'anecdote ne valait que pour lui. Pour ma part, je dirais que les *Demeures* sont cryptomnésiques, qu'elles codifient la mémoire, qu'elles l'enclosent dans un système pour la transformer. C'est plutôt d'une perte de la mémoire qu'il est ici question que de son évocation. Ce qui est important, ce n'est pas la correspondance entre des éléments tenant à la biographie de l'artiste et ses productions. Mais plutôt, je pense, une certaine idée du religieux repris à titre individuel. L'intérêt d'Étienne-Martin pour les lieux où le sacré se perpétue est sensible dans son *Hommage à Lovecraft*.

« Voilà qui annonce une nouvelle plus inquiétante encore de Lovecraft, "L'Abîme du temps", quand le sommeil nous fait entrer dans un espace communiquant avec des époques anciennes — ou à venir — et des portes qui conduisent vers d'autres univers. Se lèvent alors des espaces lointains, devenus contemporains au nôtre et qu'une ouverture est venue superposer pêle-mêle<sup>67</sup>. »

Pour autant, les *Demeures* ne sont pas des temples, mais plutôt l'expression de leur nostalgie, l'image d'un lieu inaccessible : « Lorsque [je les ai créées], ce n'était pas du tout pour vivre dedans : c'était pour donner le sentiment qu'il y a un au-delà des perspectives où l'on ne peut plus mettre les pieds ». La fin de la sculpture, pour Étienne-Martin, est de faire se frôler ce qui est tangible et ce qui ne l'est pas.

Dans *Jeu et Réalité*<sup>68</sup>, le psychanaliste américain Donald Winnicott met dans la bouche de l'une de ses patientes les propos suivants : « Je suppose que je veux quelque chose qui ne disparaîtrait jamais », avant de conclure : « Nous

<sup>66</sup> Étienne-Martin, cité in Jean-Paul Ameline dir., *Étienne-Martin. Collection du centre Georges-Pompidou-Musée national d'art moderne*, cat. exp., Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 2010, p. 17.

<sup>67</sup> Jean-Clet Martin, *Deleuze*, coll. « Éclats », Éditions de l'éclat, Paris, 2012, p. 35-36.

<sup>68</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, préface de J.-B. Pontalis, coll. « Connaissance de l'Inconscient », Gallimard, Paris, 1975.



parvînmes à mettre des mots sur cette idée en disant que la chose réelle est la chose qui n'est pas là ».

C'est peut-être quelque chose de similaire qu'Étienne-Martin met en œuvre quand il structure ses sculptures à partir de vides, de creux. Winnicott parle, au niveau psychique, de la présence d'espaces potentiels qui convoqueraient le jeu comme une activité créative et comme un quête de soi. La création d'un vide matériel, voilà ce qui semble tenir en haleine le sculpteur et « surtout cela n'a rien d'original, chose à laquelle je tiens beaucoup. La forme est peut-être surprenante mais pas l'idée », dit-il, commentant sa *Demeure 3* (1960).

## FIGURES

Avec Noel Carroll, nous avons vu que « la critique démonstrative [attire] l'attention sur les variations qui rendent l'expérience esthétique possible ». Prolongeons cette affirmation en disant que la critique se doit de créer des schèmes — « [au sens kantien du terme, c'est-à-dire des] représentation[s] entre les phénomènes perçus par les sens et les catégories de l'entendement ». Un schème, en psychologie, se définit comme la « structure d'une conduite opératoire » ; le mot vient du grec *skhêma* qui, signifie « manière d'être, figure ».

## DEMATERIALIZATION

C'est un peu une mélancolie, une *dematerialization*, une maladie de l'âme, une nausée. Qui nous fait douter de la notion, *plus subjective tu meurs*, de réel. Ainsi, essayons de la traiter phénoménologiquement, comme une manifestation existentielle, et non comme une posture théorique débouchant sur une vision esthétique.

Lors de l'exposition « The Missing Part » de Richard Deacon au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, du 5 juin au 19 septembre 2010, j'ai assisté à une conférence, de l'historien de l'art Richard J. Williams<sup>69</sup>, intitulée : « *Dematerialization after dematerialization* ». Il inscrivait la (*so-called*)

69 Cf. Richard J. Williams, *After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965-1970*, Manchester University Press, Manchester, 2000.

dématérialisation de l'art des années 1960 dans son contexte et racontait comment elle était une réaction critique et subversive face à l'économie utilisant l'objet d'art comme produit marchand. Il expliquait ensuite qu'aujourd'hui, la situation ayant changé, l'économie s'étant, elle aussi, dématérialisée, cette dernière s'accommodait fort bien de toutes ces œuvres impalpables. Si l'art doit exprimer une contradiction, émettre une critique, Richard J. Williams concluait qu'aujourd'hui, les artistes devraient commencer par faire des objets. La dématérialisation n'est donc pas un absolu esthétique à suivre aveuglément, mais une démarche qui a eu lieu dans espace et un temps donnés.

« *Dematerialization after dematerialization* », je comprends mieux ce titre à présent, qui évoque assez bien la situation de l'art aujourd'hui, coincé entre anachronisme et redondance.

Ce qui est à considérer ici, c'est la récurrence de ce questionnement, comme s'il s'agissait d'un invariant auquel l'âme humaine se heurtera toujours. La *dematerialization* est aporétique — tout comme l'est la tentative de l'art de créer du fini qui redonne de l'infini.

« L'angoisse métaphysique relève de la condition d'un artisan suprêmement scrupuleux dont l'objet ne serait autre que l'être. À force d'analyse, il en arrive à l'impossibilité de composer, de parfaire une miniature de l'univers. L'artiste abandonnant son poème, exaspéré par l'indigence des mots, préfigure le désarroi de l'esprit mécontent dans l'ensemble existant. L'incapacité d'aligner les éléments — aussi dénués de sens et de saveur que les mots qui les expriment — mène à la révélation du vide. C'est ainsi que le rimeur se retire dans le silence ou dans des artifices impénétrables. Devant l'univers, l'esprit trop exigeant essuie une défaite pareille à celle de Mallarmé en face de l'art. C'est la panique devant l'objet qui n'est plus objet, qu'on ne peut plus manier, car — idéalement — on en a dépassé les bornes. Ceux qui ne restent pas à *l'intérieur* de la réalité qu'ils cultivent, ceux qui transcendent le métier d'exister, doivent, ou composer avec l'inessentiel, faire machine arrière et se ranger dans la farce éternelle, ou accepter les conséquences d'une condition séparée, et qui est superfétation ou tragédie, suivant qu'on la regarde ou qu'on l'éprouve<sup>70</sup>. »

Soit dit en passant, cet extrait semble résumer plus que magnifiquement l'esthétique, ou plutôt l'éthique — en tout cas l'engagement artistique —, de Marcel Duchamp<sup>71</sup>.

70 Emil Cioran, *Précis de décomposition*, Gallimard, Paris, 1949, p. 117.

71 Cf. *infra* p. 103.

## ZEN HYSTÉRIQUE

Lors d'un concert de musique expérimentale à Cologne, le 6 octobre 1960, Nam June Paik commence à jouer du Chopin, puis se rue sur John Cage et lui coupe sa cravate.

C'est cela, le zen hystérique.

Et c'est aussi John Coltrane se dirigeant vers les musiques modales, ou des contrées orientales, faisant des solos *dervishlike* et engendrant quelque chose qui le dépasse — le free-jazz. Précurseur d'une musique qu'il ne peut, de son aveu même<sup>72</sup>, suivre totalement, il reconnaît en d'autres musiciens, Eric Dolphy, Ornette Coleman ou Pharoah Sanders, de meilleurs paracheveurs que lui. Le zen hystérique, c'est ce masque placide qui ne peut que mal dissimuler le débordement de ces serpents grouillants, se tortillant en tous sens. C'est une boîte de Pandore.

## IMPROVISATION ET PENSÉE HISTORICO-SPÉCULATIVE

Derek Bailey (1930-2010), guitariste qui fut l'une des figures emblématiques du free-jazz londonien, a écrit un ouvrage éclairant sur *L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*<sup>73</sup>. Il établit la part improvisée non pas comme une pièce rapportée, mais comme l'impulsion constitutive de toute expression musicale. Dans les musiques où l'improvisation est le plus présente comme le jazz, le blues ou le flamenco, cette part n'est pas vraiment nommée, simplement on fait du jazz, du blues ou du flamenco : on joue. La part improvisée, c'est ce premier son qui ouvre la voie, et, jouant une origine, se proclamant ici et maintenant source, elle ré définit le genre auquel elle appartient en lui proposant de nouveaux horizons.

Cette réflexion peut s'étendre à tous les domaines artistiques. Et quand Coltrane dit : « Je pars d'un point et je vais le plus loin possible », il exprime quelque chose de partagé par tous les artistes, c'est-à-dire que l'on crée à partir d'un médium, d'un matériau, d'un genre, d'un style, de quelque chose qui est déjà

72 Cf. John Coltrane, *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible*, entretiens réalisés et présentés par Michel Delorme, coll. « Éclats », Éditions de l'éclat, Paris, 2011, p. 23.

73 Derek Bailey, *L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, traduit de l'anglais par Isabelle Leymarie, Outremesure, Paris, 1999.

là, mais en se l'appropriant il nous faut le mettre en péril pour tenter de partir sur de nouvelles bases et construire notre cheminement. Dans l'improvisation il y a comme la création simultanée d'une expression et d'une structure.

Kostas Axelos exprime à peu près la même chose que Coltrane lorsque qu'il parle de la nécessité d'une « pensée historico-spéculative et transontologique » :

« Cette pensée de jeu est, tout à la fois, geste, parole, écriture sachant renoncer — une fois pour toutes — à tout fondement premier et ultime, à tout recours ferme, à tout appui fixe. En naviguant, elle quitte les côtes<sup>74</sup>. »

Soit une « pensée-action » qui veut mettre en contact les pratiques et les théories sectorielles comme « la politique, la création artistique, l'activité technoscientifique, la vie sexuelle, l'activité productrice et l'existence quotidienne [énumère Axelos] », pour les transformer, pour les dépasser.

74 Kostas Axelos, *Entretiens*, illustrations de Folon, coll. « Scholies », Fata Morgana, Montpellier, 1973, p. 103

« La lucidité sans le correctif de l'ambition conduit au marasme. Il faut que l'une s'appuie sur l'autre, que l'une combatte l'autre sans la vaincre, pour qu'une œuvre, pour qu'une vie soit possible. »  
(Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*)

« Étrange, il me semble que je fuie une solution définitive comme le chat diffère la mort de la souris, Il y a du plaisir dans le fait de différer. »  
(Frederick Kiesler, *Inside the Endless House*)

Dessert compris ?



32. *Figure de chanteur*, I<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle, Chine du centre (détail), terre cuite, hauteur 30 cm, Musée Guimet, Paris

## DÉCOMPOSER LE PROCESSUS CRÉATIF EN SES STRATES TEMPORELLES

En quoi, quand je me mets à fabriquer quelque chose, mon appréhension du temps se trouve-t-elle modifiée ? Est-ce de par son processus même ? De par ce qui en résulte ? Où finit ce que j'ai entrepris ? Mais au fait, qu'est-ce qui a réellement déterminé ce que j'ai produit ?

Retard, avance : je semble être en perpétuel déphasage avec ce que je commence et même avec ce que je pense. Ces secousses temporelles, que semble matérialiser ce que je construis, sont-elles perceptibles pour quelqu'un d'extérieur au projet qui m'habite ?

Bachelard, avec sa conception de l'*instant*, défend une métaphysique de la lacune, qui s'oppose à la *durée* bergsonnienne, cette métaphysique du plein : « la continuité psychique est non pas une donnée, mais une œuvre ». L'artiste aurait-il donc à se débrouiller, lui aussi, avec ces ondulations, ces syncopes du temps ?

### UN DUCHAMP-INTERLUDE : PIC ET DILATATION

Les partisans et les commentateurs de Duchamp se divisent ainsi : ceux des *readymades* et de la sentence : « C'est le regardeur qui fait le tableau » et ceux du *Grand verre* et des *Notes* — auxquels on pourrait peut-être ajouter ceux d'*Étant donnés*, qui brillent par leur inexistence. Souvent ils s'excluent les uns les autres.

Bernard Lamarche, quant à lui, tente d'unifier la figure de Duchamp avec cette question : « Duchamp aura-t-il tenté de restituer la temporalité de l'élaboration

de ses pièces à même la réception ? » et avec l’assertion suivante : toute l’œuvre de Duchamp est structurellement liée au métier de la peinture et à la notion d’atelier<sup>75</sup>.

Avec le ready-made, Duchamp conserve l’ultime coup de pinceau, et on pourrait dire aussi la toile : les objets du quotidien et l’atelier ; le monde environnant. Hubert Damisch donne une définition de la stratégie duchampienne en vue de provoquer des ready-mades qui pourrait point par point correspondre à l’élaboration préconsciente du *Witz*<sup>76</sup> : « une réserve d’énergie accumulée, un ressort bandé en vue d’une décharge<sup>77</sup> ».

Il me semble aussi qu’il y a un lien d’équivalence entre l’ultime coup de pinceau, et le premier coup de pinceau faisant face à cette charge pré-picturale qui teinte la toile vierge, dont le peintre doit s’affranchir<sup>78</sup>. Comme si les ready-mades procédaient, dans le même éclair, d’un premier et dernier coup de pinceau. Ainsi peut-être, comme les mot d’esprit, les ready-mades amènent-ils à une délectation accélérée de l’ordre d’un *presque-rien* ?

« Le verre en fin de compte n’est pas fait pour être regardé (avec des yeux “esthétiques”) ; il devait être accompagné d’un texte de “littérature” aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme ; et les deux éléments, verre pour les yeux, texte pour l’oreille, et l’entendement devaient se compléter et surtout s’empêcher l’un l’autre de prendre une forme esthético-plastique ou littéraire<sup>79</sup>. »

Retenons de cette citation cette idée d’empêchement, comment le *Grand verre* et les *Notes* doivent se neutraliser l’un l’autre. Sartre nous disait que la neutralité c’était le néant, une origine impossible, sur lequel reposait une dialectique entre la conscience imageante et la conscience réalisante<sup>80</sup>. Duchamp est parti

75 Bernard Lamarche, « La Fin tragique de Marcel Duchamp ou Duchamp-commissaire livré au prisme de la méthodologie », *Spirale*, n° 207, printemps 2006, *Présence. Faut-il tuer Duchamp?* sous la direction de Nicolas Mavrikakis, p. 19-21.

76 Cf *infra*, p. 77.

77 Hubert Damisch cité par Bernard Lamarche, *op. cit.*

78 Gilles Deleuze, *Francis Bacon*. Logique de la sensation, Éditions du Seuil, Paris, 2002 (é. o. 1994), p.83.

79 Marcel Duchamp, lettre à Jean Suquet, 25 décembre 1949, cité par Didier Ottinger, *Duchamp sans fins*, l’Échoppe, Paris, 2000, p.7.

80 Cf. *infra*, p. 49.

à la recherche de l’origine de l’idée et il est parvenu à l’idée d’origine, il y a comme une quête circulaire dans ce programme. Avec les *Notes*, il donne forme à la mémoire. Il nous fait découvrir que les traces mnésiques sont par essence traces plastique. Freud et son *Wunderblock* sont tout proches.

« Si je n’ai pas confiance en ma mémoire — on sait que les névrosés en ont manifestement une grande méfiance mais les sujets normaux ont toute raison de se méfier aussi — je puis parfaire et assurer son fonctionnement en prenant des notes par écrit. La surface qui conserve ces notes, que ce soit un tableau ou une feuille de papier, est alors pour ainsi dire un fragment matérialisé de l’appareil mnésique qui, autrement, est invisible en moi. Il me suffit de savoir l’endroit où j’ai placé le “souvenir” ainsi fixé pour pouvoir à chaque fois le “reproduire” à volonté ; je suis sûr qu’il reste inaltéré, échappant aux déformations qu’il aurait peut-être subies dans ma mémoire<sup>81</sup>. »

Ainsi, mémoire conservée signifierait origine conservée. Par ailleurs, avec le *Grand verre* Duchamp rentre dans une élaboration lente et heurtée. « La besogne des mots », dirait Bataille... mais ici directement appliquée à la matière, une besogne besogneuse, bête de somme, en somme.

« Mais si l’on réfléchit à l’entreprise — considérable, patiente, complexe — du *Grand verre*, alors on peut commencer à dire une chose très simple, à savoir que cette œuvre ne rompt avec la peinture à l’huile (invention de la Renaissance) que pour produire... un vitrail (technique fort développée au Moyen-Âge, et dont Marcel Duchamp reprend les détails processuels jusque dans l’utilisation du plomb)<sup>82</sup>. »

Georges Didi-Huberman enchaîne avec l’idée de mémoire technique comme survivance. *Les Notes* et le *Grand verre* : une bible et un vitrail. Un livre retraçant son origine en faisant sa forme et un morceau d’architecture religieuse laissant passer la « lumière ».

« Octavio Paz trouve un autre point de fuite à cet hypothétique transcendantalisme : “Le *Grand verre* est un monument. La divinité en l’honneur de qui Duchamp a élevé ce

81 Cf. Sigmund Freud, « Note sur le “bloc-notes magiques” » in Sigmund Freud, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, traduit de l’allemand par Denis Messier, préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 2010.

82 Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Umberto Eco, *op. cit.*, p. 99.

monument ambigu n'est ni la Mariée, ni la Vierge, ni le Dieu des chrétiens mais un être invisible et qui, peut-être, n'existe pas : l'Idée." Une idée essentiellement moderne, dont Octavio Paz situe l'origine dans la pensée de Kant : "Notre unique Idée, dans le vrai sens de ce mot, est la Critique". Nombre de penseurs, parmi les plus profonds de son siècle, ont été affectés par le déchirement qu'inspire la contemplation d'un ciel désespérément vide. En 1947, Georges Bataille, sollicité par André Breton pour participer à la fondation d'un nouveau mythe moderne, répondra que le seul mythe de la modernité est précisément de n'en avoir aucun.

Imaginons donc le *Grand verre* comme un index pointé vers une vérité "d'en haut", qui ne serait autre que le doute en action, comme la nouvelle figure du serpent qui n'en finirait pas de se mordre le queue, et finirait, après tout par y trouver son compte<sup>83</sup>. »

De l'héritage mallarméen, Duchamp retient un idéalisme paradoxal : « Toute pensée émet un coup de dés ». Un art plus sensible aux mouvements de l'esprit, à la combinatoire des formes qu'aux formes elles-mêmes.

Reprenons : Duchamp en artisan et en scribe du Moyen-Âge de la modernité rédigeant une bible sanctifiant sa propre naissance et érigeant un monument qui sacralise ses doutes et ses errances. Pour reprendre le paradigme de la peinture, on pourrait situer cette quête existentielle entre l'espace infini du premier et du dernier coup de pinceau d'un *chef-d'œuvre inconnu*, dans un atelier qui prendrait petit à petit la forme d'une étrange cathédrale désaffectée. Quel genre de réception engendre ce genre d'ouvrage ? Une démarche heuristique et « para-religieuse » semble s'imposer.

*Étant donnés* : 1. *La chute d'eau* 2. *Le gaz d'éclairage*. Œuvre secrète, livrée comme testament avec notice de montage. Duchamp négocia son acquisition par le Philadelphia Museum of Art : un Duchamp-commissaire, donc, réglant le dispositif assurant sa postérité.

« *Étant donnés*... se trouve dans l'aile américaine du musée de Philadelphie. L'accès se fait après avoir traversé la salle Duchamp où sont regroupés, outre le *Grand verre*, quelques readymades. L'œuvre est présentée dans une salle à part, de petites dimensions. Immédiatement, on perçoit une différence notable dans la présentation de l'œuvre. La lumière est tamisée et diffuse, relativement faible. Le sol est recouvert d'un tapis très épais. Les murs sont d'un stuc grossièrement appliqué. Seul un halo autour des trous — une

83 Didier Ottinger, *op. cit.*, p. 17.

patine du bois — révèle que plus d'un spectateur y est passé et a jeté un regard à travers la porte, dans les "peep-holes" prévus à cet effet.

L'éclairage atténué de la salle provoque un hiatus avec l'éclairage conventionnellement direct et intense des salles de musée. Dans le même sens, un seul spectateur à la fois peut regarder l'œuvre, contrairement à l'usage général où l'on regarde simultanément une même œuvre à plusieurs, dans une sorte d'expérience commune. Duchamp tranche ainsi avec les habitudes pragmatiques développées au contact de la peinture.<sup>84</sup>»

Tout est dit : l'heure est au regard introspectif.

« Et sous l'apparence, je suis tenté de dire sous le déguisement, d'un membre de la race humaine, l'individu est en fait tout à fait seul et unique et les caractéristiques communes à tous les individus pris en masse n'ont aucun rapport avec l'explosion solitaire d'un individu livré à lui-même<sup>85</sup>. »

Les dernières volontés duchampiennes nous enjoindraient-elles de méditer sur « les facultés plus profondes de l'individu, l'auto-analyse et la connaissance de notre héritage spirituel<sup>12</sup> » ?

#### SPECTRES ET GREFFONS

Alfred Gell introduit, dans *L'Art et ses Agents, une théorie anthropologique*, la notion d'œuvre d'art en tant qu'objet disséminé<sup>86</sup> et la figure de l'artiste en tant que personne disséminée<sup>87</sup>. Tout objet, tout corps — tout être peut-être ? — bref, toute forme est disséminée, c'est-à-dire qu'elle est tiraillée entre des rétentions et des protentions, selon le schéma husserlien du temps<sup>88</sup>.

Une forme, quelque chose se définissant donc en terme d'espace, est une synthèse temporelle. Et quand Derrida affirme que « l'Apocalypse traverse de part en part l'expérience » il est peut-être question de ceci : l'Apocalypse comme chaosmos, un abîme contenant un germe, à la fois une chute et une

84 Bernard Lamarche, « L'Atelier Duchamp », *Espace Sculpture*, n° 57, 2001, p. 15-18.

85 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, 1994, p. 238.

86 Alfred Gell, *op. cit.*, p. 277.

87 *Ibid.*, p. 119.

88 Cf. une version du diagramme de la conscience temporelle chez Husserl, in Alfred Gell, *op. cit.*, p. 286.

origine des temps. Une expérience, une rencontre, un contact avec quelque chose ? Une forme se dessine, une trace reste.

Dans son cours du 3 mars 1981 à l'université de Vincennes, Deleuze évoque Turner, qui lui sert d'exemple pour figurer l'acte de créer comme une catastrophe — comme une catastrophe sujette à de multiples divisions temporelles :

« L'acte de peindre doit affronter sa condition pré-picturale de telle manière que quelque chose en sorte. Là j'ai bien une synthèse du temps... Sous quelle forme ? Une temporalité propre à la peinture sous la forme d'un pré-pictural, avant que le peintre commence, d'un acte de peindre et d'un quelque chose qui sort de cet acte. [...] Et vous voyez pourquoi dès lors ils peuvent se relier tellement à l'idée d'un commencement du monde. C'est leur affaire, le commencement du monde c'est leur affaire. C'est leur affaire directe<sup>89</sup>. »

Une « cosmogénèse », voilà ce qu'est une œuvre. Le commencement d'un monde qui s'étale, qui dure, qui se propage, laissant la trace persistante de son drame intérieur.

Donc nous disions que « l'Apocalypse traverse de part en part l'expérience » : il est question ici d'une origine qui se joue du temps et qui se rejoue à chaque instant. Une origine qui court toujours.

« Un morceau de matière qui nous semblait une seule entité stable est en réalité un chapelet d'entités, comme les images en apparence stables d'un film de cinéma. Et rien ne nous empêche d'affirmer la même chose de l'esprit : le moi stable semble aussi fictif que l'atome stable. Les deux ne sont que des chapelets d'événements qui ont certains rapports intéressants l'un avec l'autre<sup>90</sup>. »

Cette incise de Bertrand Russell signale qu'il faut compter désormais avec une conception de la substance, la matière et le moi, fugitive et transitoire — entre autres, grâce à la physique moderne.

De même, Derrida arrive à une conception de l'écriture définie comme double processus d'*abstraction* et de *dissémination*, selon un double motif de mort et de gestation : le *spectre* et le *greffon*. L'écriture — Derrida parle beaucoup

<sup>89</sup> Cf. transcription du cours de Deleuze sur le site web : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=45](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=45).

<sup>90</sup> Bertrand Russell, *Essais sceptiques*, coll. « Le Goût des idées », Les Belles Lettres, Paris, 2011, p. 86.

de traces aussi — est à la fois un double et une entame séminale. Ainsi toute substance, toute forme serait-elle en cela comparable à la vision derridienne de l'écriture : un geste qui s'exprime dans l'espace comme synthèse temporelle, une trace. Une ligne de fuite comme un collier où les perles tantôt, spectres, tantôt greffons, se succéderaient.

Plan, esquisse, bout de papier griffonné, diagramme, construction spontanée, maquette ruinée : voilà la généalogie d'un travail qui se veut fini — un geste anticipant et ratant toujours sa cible. Comme un cheminement sinueux qui trouve sa forme en fonction des choix établis et de ceux qui ont été laissés sur le bas-côtés. Comme une source aux multiples ramifications qui rencontre mille choses sur son passage et finit par se jeter dans la mer. Si but il y a, dans un projet artistique, celui-ci est toujours remodelé par rapport à l'infinité des variables qu'il rencontre. Ce qui s'offre, ici, à voir : la nature constellée et erratique du processus créatif.



« Il a cette manie de donner des “introductions”, des “esquisses”, des “éléments”, en remettant à plus tard le “vrai” livre. Cette manie a un nom rhétorique : c’est la *prolepse* (bien étudiée par Genette). [...]

Ces annonces, visant la plupart du temps un livre sommatif, démesuré, parodique du monument de savoir, ne peuvent être que de simples actes de discours [...] ; elles appartiennent à la catégorie du dilatoire. Mais le dilatoire, la dénégation du réel (du réalisable), n’en est pas moins vivant : ces projets vivent, ils ne sont jamais abandonnés ; suspendus, ils peuvent reprendre vie à tout instant ; ou tout du moins, tels la trace persistante d’une obsession, ils s’accomplissent, partiellement, indirectement, comme *geste*, à travers des thèmes, des fragments, des articles [...]. *La montagne accouche d’une souris ?* Il faut retourner positivement ce proverbe dédaigneux : la montagne n’est pas de trop pour faire une souris. »

(Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*)

Reliefs et recettes

*ho-fo :*

n ° 0

# Hors-Formule n° bienvenue

*Ho-Fo*, hors des chantiers battus et rabattus,  
rabâchés et pré-mâchés

PRÉLUDE TOUJOURS (LE MÊME AIR DE PIPEAU)  
Parler de ce que j'éprouve, de ce que je  
pense.  
Se raccrocher à ce qui existe déjà, à ce que  
l'on découvre, ce qui nous plaît.  
Paraphraser. Se réapproprier. Partager.  
Se raccrocher à des mots qui trottent...  
à des formules qui s'imposent, à notre tête.  
Ruminer. Explorer.  
Depuis quelque temps, c'est la « pulsion  
esthétique » qui revient...  
Elle est de ces expressions impropres,  
imparfaites, mais qui pourtant cristallisent  
des idées latentes et me transportent. Elle  
est ce qui manque. Elle n'est ni sentiment,  
ni pulsion de vie ou de mort. Mais si,  
quand même un peu. Elle est le carrefour

central d'un réseau flou que je dois  
détricoter si je veux l'emprunter.  
La « pulsion esthétique » n'est pas  
un sentiment éprouvé par un sujet par  
rapport à un objet.  
Elle est moteur, surgissement, dynamique  
qui s'empare, éclate (qui possède et qui  
détruit).  
La « pulsion esthétique » n'appartient ni à  
la pulsion de vie, ni à la pulsion de mort.  
Elle empiète sur les deux à la fois ; elle a  
le pied léger et danse de l'une à l'autre.  
Elle est tension, constamment en équilibre,  
constamment en péril.  
Elle est éclair dans la conscience, et,  
simultanément, dans les actes. Elle insuffle  
et consomme dans le même geste.

« Et nous en venons à l'origine de l'art ; il s'agit d'une pulsion. » (Kurt Schwitters)

Décantation (expiration, yeux fermés et dos courbé),

Incantation (inspiration, yeux ouverts et poitrine gonflée).

Décantation, incantation, décantation, incantation.

Décantation, incantation, décantation, incantation.

Décantation, incantation, décantation, incantation.

Décantation, incantation, décantation, incantation.

Décantation, incantation, décantation, incantation.

Devenir sourd, pour pouvoir parler quelques instants.

Fermer les écouteilles, ouvrir les vannes :

Salut les vieux à la bite rabougrie pleine de sève périmée.

Salut les jeunes qui ont besoin de se faire remplir, syndrome du bon élève.

Salut les vieux, pour nous remplir faudrait un peu plus de zèle.

Salut les jeunes on-n'est-plus-maître-de-ce-que-l'on-fait.

Salut les vieux, le chemin c'est par là ?

Ok ! J'y vais!

Salut les jeunes on-est-déjà-des-vieux-rebelles.

Salut les vieux on-vous-refourgue-des-concepts-en-kit.

Salut les jeunes on-est-en-mal-de-sens-dans-notre-vie.

Salut les vieux on-sait-ce-qui-est-bien-ce-qui-est-mal-c'est-pour-votre-bien.

Salut les jeunes on-veut-savoir-ce-qui-est-

bien-ce-qui-mal-vous-pouvez-nous-faire-mal.

Salut les vieux, prêcheurs de l'esprit libre : faites ce que je dis mais pas ce que je fais.

Salut les jeunes, la liberté, nous... on est croyants mais pas pratiquants.

L'IMAGE DES TROIS BUREAUX DE MUÑOZ

Cette histoire m'a marqué. Je ne m'en souviens qu'approximativement. Donc il y a trois bureaux dans sa salle de travail, un où c'est le chaos, un vide, et un qui lui permet d'écrire. Le premier, c'est la création avec son côté accidentel, le deuxième avec son côté potentiel et le troisième avec son côté introspectif et avec une volonté de diffusion. L'aller-retour est, si je me rappelle bien, incessant entre ces trois bureaux.

*Ho-Fo* agit, je l'espère, à l'instar de ce troisième bureau.

Les dialogues qu'écrit Muñoz et le mot « épiphanie » qu'il emploie à propos de sa pièce *Waiting for Jerry* ont fait de suite écho à des pistes qui m'intéressent. Le dialogue est vraiment une forme que j'adore, l'esprit s'y met en scène, les idées peuvent s'articuler entre elles, se répondre, se détruire assez spontanément. Le dialogue est à mettre en rapport évident avec la dialectique et donc avec un but philosophique (mais peut-être pas une philosophie trop analytique, plutôt une philosophie qui rimerait avec poésie). J'ai lu avec une certaine avidité des ouvrages comme *Jacques le fataliste* de Diderot et *Le Sophiste* de Platon comme si la forme dialoguée faisait appel à des mécanismes familiers de l'intellect. Ensuite l'évocation

de l'épiphanie faisait référence, à James Joyce :

« [L'épiphanie est marquée] du sceau de la Nécessité : [elle est pour Joyce] avant tout, disons même avant toute théorisation consciente, un petit texte qui lui tombe du sol, s'impose à lui de la façon la plus implacable, sans pour autant perdre totalement, du moins dans la plupart des cas, sa qualité énigmatique. Son paradoxe et la difficulté extrême qu'il y a à en saisir l'enjeu tiennent à ceci : c'est une écriture qui "se veut" déchiffrement, qui, en d'autres termes, est à la recherche elle-même d'une écriture disparue, une écriture qui vise à redonner (de) la parole et (de) la vie à une écriture fantomatique mais bien réelle [...] »

Si cet accomplissement est une tâche, implique un travail, une transformation des données de l'écriture, sa remise en jeu au point même où son sens s'évanouit, dans l'a-sémantisme, le non-sens, l'illisible de la lettre [...], c'est que cette épiphanie est intrusion d'un désordre insupportable dans le réel. Joyce le dit à mot couverts, et comme par inadvertance : elle est dans l'ordre de l'espace, se situe dans un lieu, mais se définit dans le temps, et constitue aussi bien un "un moment" [...] » (Jacques Aubert, la préface au *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce)

Coupure de globe ?

— Réfléchis sainteté sonore comme philosophique personnage dans mon roman l'articulation visuelle finalement l'écran mémoire et un tombeau digitale minéral d'elle-même pour quelque chose naît une « Aura » de sons forcément occultés.

# Hors-Formule n° démiurge

Les deux mamelles d'*Ho-Fo* sont la spiritualité et la sexualité, il clame haut et fort : « la spiritualité et la sexualité ne sont pas vos qualités, elles ne sont pas en vous des choses que vous possédez. Au contraire, elles vous possèdent et vous contiennent ; car elles sont des démons puissants, des manifestations des dieux. La spiritualité et la sexualité existent par elles-mêmes dans un au-delà de la créature humaine. Aucun homme n'a une spiritualité pour lui seul, ni une sexualité pour lui seul. Mais il est soumis à la loi de la spiritualité et de la sexualité » (Carl Gustav Jung, *Les Sept sermons aux morts*)

## LE CON-SCEPTRE

Je déteste le côté phallogratique du concept. Tous ces apprentis sorciers qui agitent leur baguette.

Comme Bernadette qui prend son cul pour une trompette, je préfère les prouts psychiques. À la fois pets foirés et « fouites » magiques. À la fois liquides et gazeux.

J'aime bien ce mot « psychique », même son image sonore exprime son caractère liquide et gazeux.

On saisit généralement facilement le côté « eaux stagnantes qui reflètent la lune », le côté « connaissance intuitive » de la psyché.

Mais on perçoit rarement son côté

ascendant, sa connexion immédiate, fulgurante, originelle avec l'esprit.

Car l'esprit, bête de devenir, occulte tout ce qui est originel, se croit sans racines.

Ce côté ascendant qu'on tient comme privilège de la Raison solaire et qui en fait n'est qu'une redécouverte au goutte-à-goutte de la connaissance immanente de la psyché.

Ah, non ! Moi je suis pas d'accord...

— Quoi ?

— ...

— Oui, mais toi, le problème, c'est que t'es même pas en désaccord par principe, mais par posture...

— ...

Tu veux que je t'explique la différence ?

— ...

— Eh bien, ne pas être d'accord par principe, c'est au moins la preuve d'une ligne directrice de l'être, et ça c'est toujours honorable. Alors que ne pas l'être, d'accord, par posture, c'est bâtir du vide sur du vent et le rendre sophistiqué pour qu'il t'apporte un crédit d'intention, d'intelligence que tu ne possèdes pas.

— ...

— Hein ! Qu'est que j'entends ? Rien ! Mister Feedback, toujours trop tard.

Une œuvre d'art n'est pas un discours, avec une œuvre d'art on ne veut pas « dire ».

Exit donc l'œuvre à programme (espace balisé où les tenants et les aboutissants sont décortiqués), celle qui nous présente, qui illustre des idées.

Exit l'œuvre « qui veut dire ».

Une œuvre d'art est une cristallisation d'intentionnalités. À cet égard elle est aussi complexe à expliquer qu'un être humain.

Je me méfie de ces artistes qui ont des choses à dire. Le décret d'intentionnalité de l'artiste est insuffisant pour que son œuvre soit valable.

Mais alors, que manque-t-il ?

Tout œuvre d'art est une allégorie.

L'artiste y a opéré un transfert et une transformation et a créé un autre.

Ainsi, l'œuvre d'art, plus qu'un simple conglomérat de percepts, d'affects et d'intentions, en est la transmutation. Elle

devient un autre, un autre à la substance indécomposable, insécable, indéchiffrable. Que manque-t-il, dis-je ?

Il manque cette cristallisation, cette transmutation, cette opération magique faite de contrôle, de digestion et de lâcher prise qui donne à l'œuvre son autonomie, son aura : Aura aura ? Aura, aura pas ? À la fois ogre et maïeuticien magique.

La déclaration d'intention (psycho-économiquement rassurante) n'est pas du ressort de l'artiste (communication). L'artiste est là pour approfondir le mystère et c'est pas très vendeur.

C'est dans l'action qu'il trouve sa justification. La seule chose à laquelle il doit croire, c'est au doute qui le ronge. Alors tout ce qu'il entreprendra ne sera qu'affirmation pure.

Je déteste le débat qui devient de la gestion d'idées qui tournent en rond. Et encore plus lorsqu'il est empreint d'habileté aristocratique.

Ce que je veux être, c'est un prolétaire du chapeau revendiquant une pensée bourrue et rugueuse, prête en s'enflammer à chaque instant.

Oui, en effet, mes œuvres, ce sont pour moi mes chiards !

(Cris, pleurs pleuvent, et heurts.)

— Tiens, tu l'as pas volé, celle-là (clac !).

Dans la création, il n'y a pas de cause à effet.

Je ne fais pas ça parce que.

Il y a des actes, des pensées simultanées. les choses et les forces qui les relie.

Des milliards de parallélismes se forment  
À la fois interdépendants et autonomes.  
Et dans ce champs des virtualités  
je chemine, je fais des choix.

L'errance pour elle-même.  
L'errance sans repentance, sans  
récompense.  
L'errance sans porte de sortie.  
L'errance pour elle-même.

Aujourd'hui, plus de place pour l'errance.  
Et si errance il y a, elle doit être rentable.  
Non, l'errance n'apporte rien.  
Elle est en soi son lot de consolation.

Plaisir intellectuel qui remue mon  
être-corps. Écoute musicale et lecture  
philosophique,  
Être au fil de la musique comme être  
au fil de la pensée.  
Plaisirs similaires.  
Je retrouve le non-verbal de la musique  
dans la lecture.  
Quand la pensée se resserre en une  
tension, en une excitation nerveuse  
(disparition du *logos*).

C'est le plaisir de se laisser traverser, de  
comprendre, qui relie musique et lecture.

Dans la recherche, donc à la fois matière  
et esprit, je suis poussé par cette tension  
physique, par un excitation nerveuse,  
aiguë, qui ne me fais pas penser mais voir.  
Cette vision est voisine du vide. Et je vois,  
Je vois des ensembles, c'est-à-dire,

Avant de revoir mon bout du  
Nez.

Avant de parler d'universel,  
Laisse d'abord ton ego au vestiaire.

Crever son ego,  
Pour voir plus  
Loin que son  
Bout.

Devenir un libre-véhicule.

Danse. Comme  
Une triangulation vibratoire au niveau  
Conceptuel.

Quant à la chose en soi,  
on ne la comprendra jamais.

Nulle vérité.

Mouvement, révolution,  
Multiplication,  
Coordination.

Partager une parole,  
Partager une pensée,  
Nous n'en sommes plus capables.

Je suis mouvement,  
Je suis le mouvement.

Quelque chose qui  
Se dit n'est pas.

La vérité n'est pas.

Seul le mouvement  
A l'air statique-stable.

Renverse.  
C'est un gouffre.  
Renverse.

Sa peur de se vautrer dans ce peuple de  
feutrés.  
Ensevelissement.

QUE ÇA SOIT DANS MA TÊTE !  
Ou dans un travail externe, je fonctionne  
par articulation passive. Mes activités, mes  
réflexions se superposent sans hiérarchie.  
Le sens se dégage, se dessine après que  
le temps en a rongé les zones superflues.  
Ce stade expérimental m'était nécessaire.  
Aujourd'hui, je sens une envie nouvelle,  
celle de travailler par projet, ou par  
articulation active.

Articulation passive = de la forme vient la  
structure.  
Articulation active = de la structure vient  
la forme.

Nous sommes entourés de flammèches  
agonisantes et d'étincelles qui ne prennent  
pas. Nous ne savons ni ne pouvons plus  
développer un geste plastique ni déployer  
une pensée.

Retour à une méthodologie :  
Constat/Inventaire.

Ce qui fait la différence.  
Ce qui manque.

Ce que l'on ne nous apprend pas et  
pourtant c'est la seule chose que l'on peut  
et que l'on devrait nous apprendre, c'est :  
organiser et administrer. Un transfert  
d'autorité sur notre propre pensée doit  
s'opérer.

Le revers de la médaille de  
l'individualisme, de la culture de l'ego de  
l'école d'art (plus largement de la société),  
c'est, ce qui pourrait paraître paradoxal  
mais en fait ne l'est pas, le manque  
d'ampleur, d'ambition dans les projets et  
dans la réalité des travaux. Car chacun  
reste dans son coin à contempler ses idées  
fixes, sans se rendre compte que  
ses voisins ont sensiblement les même.  
Car oui, en effet, on a tous de bonnes  
idées, de bonnes pistes et des réflexions  
pas si bêtes, et même quelquefois un  
travail plastique qui suit.  
Incroyable.

Mais ce qui nous manque c'est :  
AMPLEUR, AMBITION.  
Car ce que l'on demande à  
des enseignants, ce n'est ni d'être des  
gourous ni des psychanalystes, mais de  
savoir faire émerger des envies et de gérer  
des projets, d'être des passeurs. Et que  
nous puissions ainsi devenir  
les organisateurs et les administrateurs de  
notre propre pensée.

Ah, tiens ? Regarde ! On serait pas dans  
une zone frontalière ? Tout ce gris... J'ai  
toujours trouvé un caractère mercurien aux  
frontières.

— Mercurien ? Au sens de messenger, de  
communication ou d'hermétisme?

— Oh ! tu sais, l'un et l'autre ne s'excluent pas. Derrière un voile, il y a toujours une volonté cachée de communication.

L'improvisation n'est intéressante qu'en tant que composition instantanée, une échappée belle. Elle doit être en effet non parcelle, mais passerelle.

L'écriture, pour moi, a à voir avant tout avec la plasticité du cerveau.

C'est décortiquer les sculptures de la pensée. C'est mettre à plat et en ligne l'activité sculpturale du cerveau.

C'est aussi se laisser submerger par son psychisme et essayer d'en revenir vainqueur.

Il ne finit jamais rien. Et il sait que c'est sans fin. Mais à chaque fois qu'il entame quelque chose, il se surprend à espérer et il entend gronder...

Il entend gronder comme si... allait poindre.

# Hors-Formule n° langage

*Ho-Fo* déblatère des paroles en l'air, pour mieux les raccrocher à la terre.

*Ho-Fo* est mercurien, avec un sacré fonds saturnien.

*Ho-Fo* s'échauffe la langue. Mais il sait que quand la parole s'enflamme, la pensée part en fumée.

*Ho-Fo* est une volition.

Aujourd'hui, il est à la mode de prendre une certaine approximation langagière pour de la poésie. Alors qu'elle est plutôt le signe d'une indigence de l'esprit de l'époque.

Il est de bon ton que croire que la poésie, ce n'est pas sérieux, c'est un art qui ne demande pas de calculs précis pour l'exercer : la poésie, on pêche ça tout frais dans les ordures.

Et quand Mallarmé dit qu'il se considère avant tout comme un syntaxier, eh bien, chers amis, il a mis le doigt sur quelque chose de primordial : il y a une logique du langage et la poésie en est le plus haut degré. Et qui dit logique de langage, dit logique de pensée.

Alors quand j'entends, de-ci, de-là : « C'est de la poésie », j'y entends de la condescendance et, pire, la piètre pensée s'en trouve justifiée et ça me fout en rogne.

Ça me fout en rogne, car le seul sentiment qu'elle doit inspirer serait la fascination, voire la peur, que seule une pensée sur le fil du rasoir peut provoquer.

TEXTE/IMAGE

L'image doit rester quelque part indéchiffrable, une énigme Elle est de l'ordre de la révélation, de l'illumination, de l'apparition. Elle est appréhendable dans son entier (par analogie). Le mot (le discours),

c'est plutôt une compréhension méthodique par stade (numérique donc). Image et mot sont inextricablement liés dans l'esprit humain, l'un souvent annihilant l'autre.

J'ai toujours considéré Magritte comme un mauvais peintre, mais je suis complètement fasciné par ce que ses tableaux ne nous disent pas, par cet abîme dans lequel on est aspiré, qui sépare souvent l'image et le texte.

Je me rends compte en ce moment de l'importance de trouver un titre à une œuvre. J'ai l'impression qu'une œuvre est réellement achevée quand on a trouvé un bon titre. Ce phénomène provient sûrement du fait que l'on peut reconnaître, nommer une chose en tant qu'œuvre. Souvent mes productions restent à l'état larvaire, indéterminé. Leur trouver un titre, c'est leur donner naissance : elles me deviennent lisibles et sont prêtes à se confronter au monde extérieur.

Le bon titre est un trait d'esprit,  
le bon titre est un trait d'union,  
le bon titre est une friandise de l'intellect,  
le bon titre est un fulguro-poing,  
le bon titre est une prothèse amenuisante,  
le bon titre est un raccourci rallongeant,  
le bon titre doit contraindre et libérer,  
le bon titre doit fermer et ouvrir,  
bref, le bon titre doit agir comme une porte.

La plupart du temps, le titre d'une œuvre est une récréation (c'est-à-dire une sorte

de respiration critique), mais quelquefois il peut être ou devenir une création à part entière. Dans ce cas, il apporte sa propre esthétique (image poétique). En fait, le titre fait entrer l'œuvre dans un autre monde, celui des mots. Elle s'en trouve alors annihilée (ou du moins transformée) ; il ne reste plus que des mots, un autre matériau, celui d'un autre art, la poésie.

Ouais, c'est ça, j'ai enfin trouvé ma vocation, je dois être poète.

Mais je ressens aussi autre chose à propos du titre, qui serait simplement de l'ordre de la communication. Quelque chose d'élitiste, de l'ordre de l'ostentatoire où l'intelligence serait préfabriquée à destination d'un effet particulier, où la culture serait étalée. Voilà, un titre qui se veut intelligent, c'est tout ce que j'exècre ; il perd sa spontanéité, son innocence, sa beauté. Le titre doit rester intuitif, doit s'imposer de lui-même.

Dans le titre, il y a quelque chose aussi d'adulte, d'autoritaire. L'œuvre conserverait un caractère infantile. C'est comme si, dans son rôle d'adulte, le titre prenait par la main l'enfant/œuvre pour traverser une route très dangereuse.

Dans le cas le plus malheureux, les deux se font écraser ; dans un cas un peu moins malheureux seul un, et ainsi, l'un ou l'autre réussit à passer de l'autre côté ; et dans la fin la plus heureuse les deux y parviennent.

Récapitulons :  
les deux sont morts.

Soit aucun ne méritait de vivre, ils étaient tous les deux des animaux boîteux.

Soit l'enfant/œuvre, comme un poids mort, a entraîné le parent/titre, malgré son dynamisme, dans sa chute.

Le cas où un titre nuit mortellement à une œuvre pleine de vie ne m'est pas venu jusqu'aux oreilles.

L'un des deux est mort.

Soit le titre est mort ; l'œuvre lui a lâché la main et s'est faufilée habilement de l'autre côté, pendant que le titre se faisait écraser. Ce genre d'œuvre se trouve rapidement un titre adoptif.

Soit l'œuvre est morte. Le titre, une fois arrivé à bon port, se retourne et s'aperçoit que la petite main qu'il serrait dans la sienne n'était plus celle de personne.

Ce genre de titre dépérit très vite et ne fait pas long feu.

Réflexion autour de l'informe et la forme, l'innommable et le nommable.

Il y a une symétrie entre l'action de former (plastique) et de nommer (langage). La pensée est, je pense, à l'origine, un flux ininterrompu (informe et innommable). Que nous passons toute la première période de notre vie à maîtriser, à confronter avec le réel, à des fins pratiques, de survie et sociales.

Ce processus nous est à la fois naturel et dicté par le monde extérieur.

Pouvez-vous préciser votre pensée ?

— Heu... heu... Je suis quelque peu bloqué à ce stade.

— Anal ?

Ensuite la capacité à former/nommer devient comme une seconde nature pendant que la première (la pensée ininterrompue) sombre dans les limbes.

Souvent, quand je lis un texte de quelqu'un (plus encore si je le connais personnellement) j'entend sa voix, je reconnais sa voix.

Eh bien non, moi, je recherche exactement l'inverse dans l'écriture, je recherche une autre voix que la mienne.

En même temps, cela me fascine.

J'ai toujours été saisi d'admiration et d'incompréhension devant les gens qui écrivent d'un coup et d'un seul. Car je sais que j'en suis incapable.

Il faut que j'écrive par à-coups, par fragments, que je rature, que je fasse des plans, des flèches, que j'accumule différentes pistes et que j'essaie d'organiser tout ça.

Dans le premier cas, cette voix très marquée, très personnelle a souvent quelque chose de très touchant, un petit charme. Mais à un certain moment, elle devient insuffisante, on en a, je trouve, vite fait le tour.

Alors que dans le second cas, cette voix rapiécée, erratique et reconstruite, arrive à retrouver, à remonter le fil de la pensée. Elle a effectué un aller-retour avec la pensée. Elle semble autre car elle est redevenue pensée, elle n'est pas simplement produit, elle est aussi devenue source.

Mes pensées terrassantes sont devenues des terrasses pensantes.



## PISTE DU TEMPS

Faire des lieux où les choses se passent. De cette phrase, deux idées surgissent, celle de l'espace (avec son contenant et son contenu) et celle du temps (mouvement ?).  
Corrélation chorégraphique de l'espace et du temps dans la sculpture comme je l'entends.

Dans la sculpture comme je l'entends, j'aime à penser que c'est le temps qui prend le pas.  
La dimension spatiale devient un fait, une évidence sensible, ce que je vois par tous les sens.  
Alors que la dimension temporelle est ce qui me « parle », ce qui se murmure, ce qui veut se laisser deviner.

Si l'on considère l'activité artistique comme un tout fatalement cohérent où chaque nouvelle production trouverait sa place par rapport à celle qui la précède et à celle qui va venir, alors la dimension temporelle devient essentielle.  
Ici et là se laissent lire en transparence différentes strates se superposant. Elles racontent un passé à moitié effacé. Quelques traces permettent d'entrevoir ce qui s'est passé ici et là, peut-être ce qui va se passer.  
Une archéo-mythologie se forme, différentes phases s'observent.  
Des choses à l'état larvaire, transitoire, forment une sorte de constellation indéfinie.  
Les fluides laissent leurs sédiments qui s'accumulent. Ça cumule. Ça rampe. Et

ça se décante : des amas différenciés se forment, conglomérats et autres agrégats. Des pôles d'attractions se créent et exercent leurs pouvoirs.  
Les points de concentration sont devenus points d'accroche infléchissant les autres qui viennent se greffer sur eux. (On se monte les uns sur les autres, on s'écrase mutuellement pour grimper sur celui qui est devant nous. Effondrements, massacres, tout est ruine, tout est calme. Les esprits se sont refroidis et les pépins finis, les tuiles cessent de voler, alors on s'arrête, on se penche, on ramasse une pépite et le béguin recommence.)

## PETITS PAS D'INTENTION

J'aspire à une Plénitude plastique.  
J'aspire à une Autonomie interne.  
J'aspire à un travail en Roue libre (cheminements, accidents, crevaisons, etc.).  
Mon mode de fonctionnement est l'Acharnement, la Hargne ; le tout teinté d'un flegme, d'une facilité feinte.  
Naturellement, l'être humain est le réceptacle d'un verbiage creux et spécieux. En tant que tel, je ponds souvent des phrases qui viennent de je ne sais où, comme celle-ci : « Le travail que j'entame s'apparente à une dérive pragmatiste ». Des phrases que je me dois de trier, déchiffrer et filtrer pour en extraire quelque chose de potable.  
Donc j'entreprends, et je crois que j'ai toujours entrepris, une dérive pragmatiste.  
Une dérive, tout le monde comprend : quelque chose qui va sans but, de biais, à côté, une errance en somme. Mais

« pragmatiste », peut-être que l'on comprend moins. « Pragmatiste » diffère de « pragmatique » en cela qu'il renvoie plus directement à la philosophie du pragmatisme. Et plus précisément, pour moi, à un livre de John Dewey, *L'Art comme expérience*, et à des expressions comme « la créativité d'agir », ainsi qu'à la notion d'enquête.  
Partir sans idées préconçues.  
Constamment réévaluer sa position et son but en fonction de ce qui se passe, de ce que je fais.  
Être réceptif aux idées du faire.  
Rester mouvant et progressiste.  
Faire face à un but qui se déplace.

## UN JOUR, JE ME SUIS LEVÉ

Un jour, je me suis levé avec une frustration et un espoir. J'avais le sentiment d'être tombé dans une recette, dans quelque chose d'« insincère » (Marcel Broodthaers). J'étais à la recherche de ma motivation première.  
Je voulais renouer avec l'élémentaire, avec ce qu'il y a de plus simple, et complexe (Alain). Pour retrouver l'Innocence et l'Imagination, que Robert Filliou instaure comme facultés de base de la créativité, je devais rompre avec une partie de moi-même.

Un jour, je me suis levé et je suis arrivé dans ce lieu qui me sert d'atelier. J'y suis arrivé avec la ferme intention de briser la routine dans laquelle on rentre insidieusement en milieu protégé.  
Je voulais savoir ce qui me ferait continuer, une fois l'école quittée, une fois

libre de cette influence, repartant de rien à nouveau.  
C'est alors que j'ai disposé, autour de moi, une dizaines de sellettes et de potences où j'ai mis de la terre (comme ça, flarf-flarf-flarf).

## TÊTE-TRANSFORMATION-DESTRUCTION-APPARITION-ÉQUILIBRE-EXPLOSION

Qu'est-ce qui me vint sous les doigts...  
Quelle était ma condition...  
Organiser la matière.  
Structurer le n'importe-quoi.  
Problématiser ma relation à ce qui m'entoure.  
Questionner le chaos.

« Notre modeste fonction [...] c'est d'organiser l'Apocalypse. » (André Malraux, *L'Espoir*)

## COMME DES MONUMENTS-MORCEAUX

Comme une chair instable, avec ces zones d'indétermination et d'indiscernabilité, en rapport avec une structure, des plans qui permettent de la faire « tenir » ( en tant que « bloc de sensation ») et en rapport avec l'univers-cosmos, l'unique grand plan.  
Passage du fini à l'infini.  
Plus qu'un composé de sensations, c'est un précipité de peur panique !  
Des sculptures-choc, comme des catastrophes.  
Comme ce désastre qu'est la trace de pinceau chargé de peinture sur la toile.

« L'instant de la décision est une folie », dit Kierkegaard, un jeu entre le doute et la foi. Toute doctrine, toute justification

arrive après la décision existentielle, elles ne peuvent en aucun cas la fonder. De même, *a posteriori*, « plaider discrédite toujours ».

Ou, comme le dit Oscar Wilde : « Seuls ceux qui sont intellectuellement perdus acceptent d'argumenter ».

« L'expérience elle-même est donc eschatologique, par origine et de part en part, avant tout dogme, toute conversion, tout article de foi ou de philosophie. » (Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*)

COMPTE-RENDU DU BILAN DU 2 FÉVRIER 2012  
Pour commencer j'ai utilisé cette phrase de Paul Klee, citée approximativement, cela donnait :

« Ce n'est pas rendre le visible mais rendre visible » qui m'intéresse.

Donc, plus que des formes, c'est des forces que j'espère faire apparaître. Je ne convoque rien du tout, je fais juste entrevoir ; faire ressentir, je ne sais pas. Deleuze, lui, parle d'« arriver à une expression parfaite et non-formée, une expression matérielle intense ».

Après, j'ai enchaîné avec un livre sur l'artisanat japonais (*Artisan et Inconnu : la beauté dans l'esthétique japonaise* de Shoetsu Yanagi) pour parler indirectement de mon travail. Ce qui m'avait touché, c'était le refus de la perfection et le défaut revendiqués comme philosophie qui mène jusqu'à une plénitude empreinte de modestie. Apporter à l'homme quelque chose à sa mesure. J'avais ressenti un peu ça la première fois que j'ai eu de la poterie faite main en main.

Maintenant, je sais un peu plus pourquoi j'ai parlé de ça. Cela devient plus éclairant si l'on met cette conception de l'artisanat japonais en relation avec Nietzsche et son exemple de la feuille :

« Pensons encore en particulier à la formation des concepts. Tout mot devient immédiatement concept par le fait qu'il ne doit pas servir justement pour l'expérience originale, unique, absolument individualisée, à laquelle il doit sa naissance, c'est à dire comme souvenir, mais qu'il doit servir en même temps pour des expériences innombrables, plus ou moins analogues, c'est-à-dire, à strictement parler, jamais identiques, et ne doit donc servir qu'à des cas différents. Tout concept naît de l'identification du non-identique. Aussi certainement qu'une feuille n'est jamais tout à fait identique à une autre, aussi certainement le concept feuille a été formé grâce à l'abandon délibéré de ces différences individuelles, grâce à l'oubli de ces caractéristiques, et il éveille alors la représentation, comme s'il y avait dans la nature, en dehors des feuilles, quelque chose qui serait "la feuille", une sorte de forme originelle selon laquelle toutes les feuilles seraient tissées, dessinées, cernées, colorées, crêpées, peintes, mais par des mains malhabiles au point qu'aucun exemplaire n'aurait été réussi correctement et sûrement comme la copie fidèle de la forme originelle. »

Dans *Le Livre du philosophe*, Nietzsche livre bataille à l'esprit scientifique et plus largement à l'esprit de vérité (démontrant qu'il n'est que métaphore, et métaphore de métaphore gommant toute singularité de la réalité de départ). Ainsi, je pense que l'artisan japonais partage le credo nietzschéen, il entend conserver les particularismes humains de son activité humaine.

Et Deleuze sonne étonnement zen quand il évoque « la puissance d'un impersonnel

qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point », et disant de la littérature qu'elle « ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je. »

Voilà, en fait, dans mon travail, je pense me situer contre cet esprit trop géométrique, qui simplifie, qui recadre, qui conceptualise. Cet esprit que nous possédons tous, certes, et qui est encouragé socialement, mais qui se manifeste au détriment d'une autre sorte d'intelligence, une intelligence qui reconnaît en chaque feuille un être différent.

Curieusement, c'est dans Duchamp que j'ai trouvé l'échos et les prolongements quasi-socio-politiques de cette réflexion :

« Aujourd'hui l'Artiste est un curieux réservoir de valeurs para-spirituelles en opposition absolue avec le FONCTIONNALISME quotidien pour lequel la science reçoit l'hommage d'une aveugle admiration. Je dis aveugle, car je ne crois pas en l'importance suprême de ces solutions scientifiques qui ne touchent même pas aux problèmes personnels de l'être humain. [...] Les valeurs spirituelles ou intérieures [...] dont l'Artiste est pour ainsi dire le dispensateur, ne concernent que l'individu pris séparément, par contraste avec les valeurs générales qui s'appliquent à l'individu partie de la société [...]. Max Stirner, au siècle dernier, a très clairement établi cette distinction dans son remarquable ouvrage *Der Einziger und sein Eigentum*, et si une grande partie de l'éducation s'applique au développement de ces caractéristiques générales, une autre partie, tout aussi importante, de la formation universitaire développe les facultés plus profondes de l'individu, l'auto-analyse et

la connaissance de notre héritage spirituel. » (*Duchamp du Signe*)

Processus de fabrication.

Le fruit de contradictions rythmiques.

On va dire que ce que je fais, c'est de la sculpture.

On peut le voir aussi comme une contraction temporelle.

La sculpture, ça passe par des temps longs, lents, faibles, ça traîne.

Et brusquement ça explose, faut se magner, manque plus qu'une pichenette.

Dans l'atelier, dans mes pièces, dans ma tête, héritages et tables rases se succèdent.

Pourquoi les palettes ? Pourquoi les roulettes ?

Le transitoire des formes, le transport des forces.

*Valises* de Duchamp (« mettre en boîte le regard », mettre le regard sur roulettes c'est pas mal non plus et ça permet de saisir des « lignes fuyantes »).

Alors, c'est fini, c'est pas fini ?

C'est fini à chaque instant !

Un point faible : il faut que je tente une description de mon travail et que j'anticipe des références formelles (Giacometti).

La forme est la résultante, directement ou indirectement, d'une crispation corporelle et d'un dispositif mental.

Plus qu'aux références formelles, je suis sensible aux références de « forces ».

Comprendre des forces. Plus que des formes, c'est un rapport entre les choses qui reste gravé.

Tenter de deviner ce qui s'est passé. Croire que l'on comprend ce qu'a compris autrui,

comprendre des intentionnalités.

En psychologie cognitive, il existe une théorie de l'esprit « implicite », qui rend compte de cette faculté de lire les esprits et de lire leur lecture de notre esprit, faculté qui serait à la base de toute communication et de tout apprentissage. Dans cette optique, l'objet d'art, et peut-être plus largement l'image, jouerait un rôle d'intercesseur entre les esprits, entre les corps.

« Ça ressemble à... » dénote souvent d'une pauvreté du regard.

Lors de la conférence de Peter Buggenhout à l'école le 6 décembre 2007, l'artiste a indiqué que face à ses sculptures, le public était souvent dérouté et que sa première réaction était de trouver une ressemblance avec autre chose. Phénomène intéressant, dit-il, en le rapprochant intelligemment du fait de rencontrer quelqu'un pour la première fois. On se dit : « Son allure générale me fait penser à celle d'un tel. Ah ! tiens, sa voix c'est presque la même que tel autre ». Bref, on rapièce sa perception de morceaux choisis et connus de nous-mêmes. Mais au fur et à mesure que l'on côtoie cette personne dans la durée, elle gagne son autonomie et ne représente plus alors qu'elle-même.

Rapport installation/sculpture.

Autonomie et interdépendance des éléments.

À la fois cristallisation et constellation donc.

Aspect fragmentaire, hétérogénéité des

parties des sculptures (têtes), pourquoi ?

La « profondeur mentale » de Dubuffet.

Jouer sur différents plans, différentes strates de perception permet une « profondeur mentale ».

Bronze ?

Oui, héritage et table rase : *Le Capricorne* de Max Ernst.

Désir de construire :

« L'expérience esthétique productive, en combinant l'activité artistique et l'activité scientifique, s'assure la maîtrise de la fonction cognitive du construire. » (Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*)

NUMÉRO ZÉRO = ESPACE/TEMPS JUSTE

AVANT DE POSER LA PREMIÈRE BRIQUE

(LE PRÉCURSEUR SOMBRE)

Je dirais que la majeure partie d'un travail artistique est « pré-picturale », invisible, souterraine. Elle est dominée alors par le doute, la contingence, l'inessentiel. C'est ici que l'on se bat contre le cliché, l'opinion (et d'ici que provient certainement cette « expérience esthétique anti-esthétisante »). Les rares moments où l'« on sait ce que l'on doit faire » sont insaisissables, ils sont très courts et se réalisent dans la vitesse — on en a souvent très peu conscience. Et c'est dans ces instants d'*apparition disparaissante* que l'on peut réussir à cristalliser quelque chose.

SYSTÈME : DÉFINITIONS

Système, cellule de l'esprit.

L'esprit croit pouvoir bâtir une prison qui

puisse contenir l'univers entier pour mieux l'appréhender, le contrôler. Mais lorsqu'il lève son nez, il se rend compte qu'il l'a bâtie tout autour de lui. D'où la nécessité de sa destruction.

Croire pouvoir établir un système de base, à la fois ouvert et qui engloberait tout, semble illusoire.

Toute édification de système porte le germe de sa propre chute, de sa propre fin.

Tout système a sa sortie de secours au cas où le bâtiment s'écroulerait.

Un système est un navire (avec sa conception, sa fabrication, ses tests, ses retours à l'atelier, sa mise à l'eau, enfin sa bouteille de champagne, son capitaine, son équipage, ses voyageurs, son cap, son voyage, son iceberg, son funeste destin, ses canots de sauvetages, ses rescapés et son capitaine qui reste sombrer avec lui).

Un système est tentative de rationaliser l'irrationnel, d'ordonner le chaos.

Il doit être établi en ayant conscience de sa dérisoire prétention.

Donc voir un système comme tentative, c'est admettre son état lacunaire. Mais pour autant, il conserve un caractère fonctionnel, pratique, extrêmement précieux.

Un système est un modèle, une maquette, une miniature (effet de loupe, grossissement, concentration, planification, prédiction), c'est une formule.

Il balise notre chemin pendant un certain temps.

Il peut être assimilé à une convention,

un cadre qui permet de fixer un état de pensée.

Il provient d'un désir d'identifier l'inconnu. L'esprit s'y raccroche face à ses peurs (aspect psychologique à développer).

Un système n'est pas une fondation mais un milieu construit par la pensée et où la pensée se meut (jusqu'à l'épuisement, jusqu'à en avoir fait le tour et en connaître le moindre recoin, rassurée elle s'arrêtera et peut-être une pointe de lassitude apparaîtra, mais aura-t-elle le courage de s'égarer à nouveau ?).

Elle en découvrira les limites, du centre jusqu'à la périphérie (comme un univers en expansion).

On commence un système par le milieu, le nœud, le noyau. Et l'on en découvre les extrémités (fondations, sommet, côté gauche, côté droit) au fur et à mesure de nos pérégrinations.

On a vu qu'un système était construit par et pour la pensée comme si elle était capable de s'objectiver elle-même. Comme si elle était capable de se dédoubler et de se placer dans un cadre qu'elle s'est inventé et dont les coins ne lui sont pas encore nets.

# Hors-Formule n°quantique

**Cantique du Quantique : le souvenir, la mémoire (les souvenir compilés et empilés) permettent de réunifier les différentes réalités (images) d'un moi insaisissable et intrinsèquement disparate. Et par là-même, donnent l'impression d'un moi unique et définissable.**

QUAND J'ÉTAIS PETIT... LE MOI QUANTISÉ  
« J'ai commencé à m'intéresser à la mécanique quantique en 1985. Ce que je vais vous dire vous paraîtra peut-être bizarre, mais ce que j'ai découvert et compris avec la mécanique quantique confirmait ce que je ressentais plus ou moins consciemment lorsque j'étais enfant. Je crois qu'à cet âge, on possède un sixième sens, une acuité importante au monde qui vous entoure et que l'on perd en vieillissant. La relativité du temps, de l'espace et de ce que l'on perçoit, sont des choses qui paraissent tout à fait normales quand on est jeune. Plus tard, on les comprend à nouveau, mais d'un point de vue plus intellectuel et moins émotionnel. » (John Carpenter, cité par Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret in *Mythes et Masques : Les Fantômes de John Carpenter*)

Il y a autant de différence entre « mon moi » (ce moi-là qui semble-t-il m'appartient) et le moi d'autrui (cet autre moi, extérieur à moi) qu'entre mon moi d'aujourd'hui et mon moi quand j'avais huit ans, ou entre mon moi quand j'ai commencé à écrire cette ligne et mon moi qui vient de la terminer. Nous sommes perpétuellement coupés de

notre propre moi, étant donné qu'il n'a aucune réalité fixe ou définitivement fixée. Alors comment peut-on expliquer ce sentiment de continuité qui baigne notre existence ? Nous appréhendons la réalité en termes d'image, ce qui fait naître des objets et les relations entre eux. Mémoire, répétition, habitude, convention (induction, causalité). Superposition d'images, principe de non-différence (*a minima*), continuité.

Pourquoi, quand je trouve quelque chose qui met en jeu de ma part un complexe sensoriel et intellectuel (quand je fabrique, je pense, lis quelque chose), cela me fait-il souvent remonter jusqu'à mon enfance (souvent entre trois et douze ans) quand j'éprouvais le même genre de sensations ou aboutissait au même genre de réflexion ?

Comme si nous ressentions le besoin de mettre l'accent sur ces expériences comme étant fondamentales. Mais ici, à l'inverse,

s'opère un déphasage. Ces échos, ces réponses nous paralysent, nous étreignent plus qu'elles ne nous permettent de ressentir la ligne continue de la réalité. Dans un état de conscience normal, la réalité est éprouvée normalement, c'est-à-dire dans une continuité... fluide comme dans un film, on fait notre petit bonhomme de chemin. Dans cet état épihanique, la continuité déraille, soubresaute. Un à-coup, un surjet qui survient et qui survit — notre petit bonhomme se trouve maintenant bloqué sur un chemin qui ressemble à un labyrinthe. Comme si l'état éclairé de la continuité de la réalité était un état discontinu et erratique.

Toute conception d'un moi en tant que substance vient du fait que la seule image de la réalité que je peux appréhender est celle que mon esprit me donne et qui me pose en tant que conscience centrale. Les choses de l'esprit sont ce qu'il y a de plus concret. La matière, elle, est insaisissable. Comprendre... C'est ce qu'il y a de plus simple, mon esprit est fait pour ça.

Immatérialité, concept, spirituel, abstraction, généralité (rien de neuf sous le soleil) : ils composent mon univers le plus quotidien, sont ce qui est donné, ce avec quoi je suis perpétuellement en contact et depuis toujours. Seule la réalité me fuit, seule la matière m'échappe, seul ce qui n'est pas moi je ne le comprends pas.

Même mon corps fait partie de cette réalité que je ne comprendrai jamais. Mon corps n'appartient pas à mon esprit et vice versa (je suis né avec cette certitude, la conscience de mon corps vient après celle de mon esprit, ce qui prouve leur indépendance). Même si, en effet, mon corps est la couche du monde extérieur la plus proche, la plus poreuse à mon esprit, si une certaine coïncidence les fait fonctionner et si sans l'une ou l'autre je ne puis exister.

LISTE-RÉTENTION : DÉARTICULÉ AVENIR  
Con, ce type constipé! Réponse au penseur mélancolique : Dialectique diarrhéique. Le cochon rhéteur est un menteur. Car le pigment. Goret-logorrhée.

« [...] un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent. » (Marcel Duchamp)

Envers et contre tous.

Envisage-le : « *Figure it out !* »

Redon, Duchamp et Bourgeois : le féminin comme principe de création.

Henry Miller ou la quête du con métaphysique.

L'ironie socratique ou le complexe anal comme principe de connaissance : Kierkegaard et Nam June Paik.

La *Montagne* de Cézanne ou l'empirisme supérieur retournant le mythe de la Caverne comme une vieille chaussette.

Une étiquette déceptive me colle à la peau (Orozco, Sollers).

« Créer, c'est se fabriquer des intercesseurs où chacun devient le faussaire de l'autre » (Deleuze).

Paul Nothomb, le délire logique ou le paradoxe logico-mathématique du « Mal » ; l'apparition du « Moi » subordonnant « Autrui » sur son passage ou lorsqu'un élément d'un système se prend pour un système ; la folie comme abîme fractal.

« l'œuvre d'art et l'individu sont la répétition du processus originnaire dont le monde est sorti, en quelque sorte une boucle de vague dans une vague. » (Friedrich Nietzsche, cité par Georges Didi-Huberman in *L'Image survivante*)

Pour une littéralité de la réalité, pour un monde capté : *Witz*, désir, magie et art avec Burroughs, Hirt et Rosset.

Archétype : Kant, Jung, Rossi et Jodorowsky.

Le langage comme technologie première : le *software* de notre *hardware* ; comme la base de toutes les sciences (du *Yi-King* à la poussière de Cantor) et de toutes les technologies cognitives (des « graffitis » préhistoriques à l'Internet).

Le livre comme nouvelle cathédrale rhizomatique (Hugo) : avec l'imprimerie, le livre devenait pour l'écriture ce que l'architecture était pour l'art, un lieu qui faisait se toucher le tangible et

l'intangible.

L'écriture est devenue un processus numérique qui, à l'origine, était analogique : origine commune de la peinture et de l'écriture (Barthes).

L'acte scriptural entre graphisme et peinture (Dotremont et Alechinsky).

Pour un individu, l'apprentissage d'une nouvelle technologie engendre un décalage entre l'assimilation d'un *epistémè* (une *techné* en tant que produit d'une civilisation avec son passé) et l'activation d'une expérience originelle, une *praxis* en tant qu'ouverture du possible.

La vision picturale déconstruit l'écriture considérée comme système.

Enfants, nous apprenons à écrire. Nous répétons laborieusement des gestes, des mouvements, des traces qui deviennent signes. Nous intégrons un système, nous l'avons intériorisé. Et tout ce processus pictural primitif est devenu inconscient partant dans les limbes automatiques.

Procéder à une exhumation en règle des structuralistes.

L'élaboration d'une pensée visuelle (entre autres : les graphes de Lacan, les *Mandalas* de Jung).

## BIBLIOGRAPHIE

### ÉCRITS D'ARTISTE ET ÉCRITS SUR L'ART

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Paris, 2002 (é. o. 1994)

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, 1994

Michel Gauthier, *Les Promesses du zéro. Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed, John M. Armleder, Tino Seghal*, Mamco-Les Presses du réel, Genève-Dijon, 2009

Bernard Lamarche, « L'Atelier Duchamp », *Espace Sculpture*, n° 57, 2001, p. 15-18

Bernard Lamarche, « La Fin tragique de Marcel Duchamp ou Duchamp-commissaire livré au prisme de la méthodologie », in *Spirale*, n° 207, printemps 2006, *Présence. Faut-il tuer Duchamp?* sous la direction de Nicolas Mavrikakis, p. 19-21

Didier Ottinger, *Duchamp sans fins*, l'Échoppe, Paris, 2000

Kurt Schwitters, *i (manifestes théorique & poétiques)*, édition établie par Marc Dachy, traduit par Marc Dachy et Corinne Graber, Ivrea, Paris, 1994

Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1964 (é. o. 1895)

### HISTOIRE DE L'ART ET CATALOGUES D'EXPOSITION

Jean-Paul Ameline dir., *Étienne-Martin. Collection du centre Georges-Pompidou-Musée national d'art moderne*, cat. exp., Éditions du Centre

Georges-Pompidou, Paris, 2010  
 Chantal Béret dir., *Frederick Kiesler, Artiste-architecte*, cat. exp., coll. « Monographie », Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1996  
 André Breton, *L'Art magique*, avec le concours de Gérard Legrand, Phébus, Paris, 1991  
 Richard Deacon. *The Missing Part*, cat. exp., Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2010  
 Dominique Le Buhan, *Les Demeures-Mémoires d'Étienne-Martin*, coll. « Format Art », Herscher, Paris, 1982  
 Serge Lemoine dir., *Kurt Schwitters*, cat. exp., Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1994  
 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art moderne*, Larousse, Paris, 1999  
 Richard J. Williams, *After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965-1970*, Manchester University Press, Manchester, 2000

#### VOIR ET PENSER

François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe. Stuttgart, dramaturgie de la forme*, l'Âge d'Homme, Lausanne, 1990  
 Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Umberto Eco, *L'Expérience des images*, coordination scientifique, Frédéric Lambert, coll. « Les Entretiens MédiaMorphoses », Institut national de l'audiovisuel, Paris, 2011  
 Walter Benjamin, *Images de pensée*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Christian Bourgeois, Paris, 2011  
 Marie-Haude Carrasset Nicole Marchand-Zanartu, *Image de pensée*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2011  
 Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture*, Infolio, Gollion, 2010  
 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, coll. « Paradoxe », Éditions de Minuit, Paris, 2002  
 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, Éditions de Minuit, Paris, 2009  
 Ernst H. Gombrich, « Le Mot d'esprit comme paradigme de l'art : les théories

esthétiques de Sigmund Freud » et « Magie, Mythe et Métaphore : réflexions sur la satire picturale », in *Gombrich : l'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*, choisis et présentés par Richard Woodfield, traduit de l'anglais par A. Bécharde-Léauté, D. Collins, J. Combe *et al.*, Phaidon, Londres-Paris, 2003  
 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, coll. « Actualité critique », Capricci, Paris, 2011  
 Aldo Rossi, « An Analogical Architecture », 1976, extrait du livre de Kate Nesbitt, *Theorizing a new agenda for architecture : An Anthology of Architectural Aheory, 1965-1995*, Princeton architectural press, Princeton, 1996  
 Karl Sierek, *Images oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Klincksieck, 2009  
 Béla Tarr, *Le Cheval de Turin*, film sorti en 2012

#### ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE

Noel Edward Carroll, « Quatre concepts de l'expérience esthétique », in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, coll. « Textes clés », Vrin, Paris, 2005  
 John Dewey, *L'Art comme expérience*, Gallimard, Paris, 1987  
 Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, préface de Maurice Bloch, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie & Olivier Renaut, coll. « Fabula », Les Presses du réel, Dijon, 2009  
 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard, coll. « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1992  
 Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Allia, Paris, 2007

#### LITTÉRATURE

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, suivi de *Le théâtre de la cruauté*, présentation d'Évelyne Grossman, Gallimard, Paris, 2003  
 William Burroughs, *Essais*, traduit de l'anglais par Gérard-Georges Lemaire

et Philippe Mikriammos, coll. « Titres », Christian Bourgois, Paris, 2008  
 William Burroughs, *Interzone*, traduit de l'anglais par Sylvie Durastanti, préface par Gérard-Georges Lemaire, coll. « Titres », Christian Bourgois, Paris, 2009  
 Italo Calvino, *La Machine littérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1993 (é. o. 1984)  
 Emil Cioran, *Précis de décomposition*, Gallimard, Paris, 1949  
 Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Gallimard, Paris, 1973  
 Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, traduction de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrín, Éditions du Seuil, Paris, 1983  
 Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, traduction de Georges Belmont destinée aux œuvres complètes de Henry Miller et précédée d'une préface de l'auteur, France Loisirs, Paris, 1974  
 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1988  
 Thierry Roger, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du Démon de l'analogie », *Littérature*, n° 143, mars 2006, p. 3-27

#### MUSIQUE

Derek Bailey, *L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, traduit de l'anglais par Isabelle Leymarie, Outremesure, Paris, 1999  
 Luciano Berio, *Sinfonia/Ekphrasis*, Göteborg Symfoniker/Peter Eötvös, Cd-audio édité par Deutsche Gramophon GmbH, Hamburg, 2005  
 John Coltrane, *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible*, entretiens réalisés et présentés par Michel Delorme, coll. « Éclats », Éditions de l'éclat, Paris, 2011  
 Guy Darol et Dominique Jeunot, *Zappa de Z à A*, préface de Ben Watson, dessins de Guy Maestracci, Le Castor Astral, Bordeaux, 2005

#### ENFANCE ET PSYCHANALYSE

Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, 1978, traduit de l'italien par Yves Hersant, Payot & Rivages, Paris, 2002  
 Walter Benjamin, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Philippe Ivernel, Payot & Rivages, Paris

2011  
 Mercedes Blanco, « Le Trait d'esprit de Freud à Lacan », *Savoirs et Clinique*, n° 1, janvier 2002, p. 75-96  
 Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1992  
 Sigmund Freud, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, traduit de l'allemand par Denis Messier, préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 2010  
 Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, textes essentiels réunis et présentés par Jolande Jacobi, introduction de Michel Cazenave, traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Librairie générale française  
 Max Kohn, *Mot d'esprit, inconscient et évènement*, coll. « Psychanalyse et civilisations », L'Harmattan, Paris, 1991  
 Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, coll. « Connaissance de l'Inconscient », Gallimard, Paris, 1975

#### PHILOSOPHIE

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* traduit de l'italien par Maxime Rovere, Payot & Rivages, Paris, 2008  
 Kostas Axelos, *Le Jeu du monde*, Éditions de Minuit, Paris, 1969  
 Kostas Axelos, *Entretiens*, illustrations de Folon, coll. « Scholies », Fata Morgana, Montpellier, 1973  
 Kostas Axelos, *Horizons du monde*, coll. « Arguments », Éditions de Minuit, Paris, 1974  
 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 1957, Presse Universitaire de France, Paris, 2008  
 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, coll. « écrivains de toujours », Seuil, Paris, 1975  
 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989  
 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991  
 Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, coll. « Tel quel », Éditions du Seuil, Paris, 1967



Jacques Derrida, *La Dissémination*, coll. « Tel quel », Éditions du Seuil, Paris, 1972

« Derrida en héritage », *Le Magazine Littéraire*, n° 498, 2010

Dany-Robert Dufour, *Le divin marché : la révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël, 2008

André Hirt, *L'Écholalie*, coll. « Le Bel Aujourd'hui », Hermann, Paris, 2011

Sören Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, traduit du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot, introduction de F. Brandt, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1943

Jean-Clet Martin, *Deleuze*, coll. « Éclats », Éditions de l'éclat, Paris, 2012

Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe. Études théorétiques*, présentation et introduction par Angèle Kremer-Marinetti, GF Flammarion, Paris, 1991

Clément Rosset, *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, 1971, Presse Universitaire de France, Paris, 1993

Clément Rosset, *Impressions fugitives, l'ombre, le reflet, l'écho*, Éditions de Minuit, Paris, 2004

Bertrand Russell, *Essais sceptiques*, coll. « Le Goût des idées », Les Belles Lettres, Paris, 2011

Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1940

Anne Sauvagnargues, *Deleuze, L'Empirisme transcendantal*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010

## TABLE DES FIGURES

1. Élais Petitprez, 5 ans, <i>Sans titre</i> , 2012 (détail)	p. 9
2. Frida Kahlo, <i>Ma naissance</i> , 1932 (détail), huile sur métal, 30,5 x 35 cm, coll. part., États-Unis	p. 15
3. Kostas Axelos, <i>Schéma non schématique et cercle problématiquement circulaire du jeu de l'errance, de « cela », saisi à travers ses constellations et son itinérance, nos itinéraire et nos répétition</i> , in Kostas Axelos <i>Le Jeu du monde</i> , Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 218-219	p. 16
4. Carl Gustav Jung, <i>Systema Munditotius</i> , 1916 (détail), détrempe sur parchemin, 30 x 24 cm, coll. part.	p. 17
5. René Magritte, <i>Le Thérapeute</i> , 1962, gouache sur papier, 35,5 x 27,5 cm, Musée Magritte, Bruxelles	p. 18
6. <i>La Lune</i> , Tarot de Marseille	p. 18
7. Moondog (Louis Thomas Hardin), en-tête de la partition des <i>Moondog Madrigals</i> , 1969	p. 19
8. Alberto Giacometti, <i>L'Objet invisible</i> (détail), 1934-1935, fonte en 1954, chef modèle, bronze et plâtre enduit d'un isolant pour le moulage en huit parties, 153 x 29 x 26 cm	p. 21
9. Aldo Rossi, <i>La Cité analogue</i> , 1976, impression monochromatique, 200 x 200 cm	p. 22
10. Frederick Kiesler, <i>Galaxy</i> , 1947-1948, base refaite en 1951, bois et corde, 363,2 x 421,6 x 434,3 cm	p. 23
11. Martin Creed, <i>Work N° 300, the whole world + the work = the whole world</i> , 2003, technique mixte, 500 x 2350 cm	p. 24

12. Richard Greaves, *La Maison des filles (façade sud)*, 1989, cabane faisant partie d'un ensemble architectural situé en forêt de Beauce, au Québec. Photographie Mario del Curto p. 26
13. Étienne-Martin, *L'Hommage à Lovercraft*, 1951-1956, plâtre, hauteur 350 cm p. 27
14. Kurt Schwitters, *Merzbild mit Wurzelholz*, 1944-1945, technique mixte, 35 x 27,5 cm, Londres, Marlborough International Fine Art p. 29
15. Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920, photographie noir et blanc de Man Ray, 24 x 30,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris p. 30
16. Peter Buggenhout, *Gorgo #4*, 2005, sang, pigment, métal, bois, papier et verre, 83 x 148 x 92 cm, vue de l'exposition « Shape of Things To Come », Saatchi Gallery, Londres, 2011 p. 31
17. Béla Tarr, photogramme extrait du film *Les Harmonies Werckmeister*, 2001 p. 32
18. Germaine Richier, *L'Orage* (détail), 1947-1948, bronze, 200 x 80 x 52 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris p. 33
19. Lars von Trier, photogramme extrait du film *Melancholia*, 2011 p. 34
20. Alejandro Jodorowsky, photogrammes extraits du film *La Montagne sacrée*, 1973 p. 36
21. Anish Kapoor, *Between Shit and Architecture*, 2011 (détail), ciment, vue de l'exposition à la chapelle des Petits-Augustins, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2011 p. 38
22. Georg Baselitz, *G-Kopf*, 1987, hêtre et peinture à l'huile, 99 x 65,5 x 58,5 cm, Ludwig Museum-Museum of Contemporary Art, Budapest p. 38
23. Henry Moore, *Warrior with Shield*, 1953-1954 (détail), bronze, hauteur 155 cm, Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham p. 39
24. James Ensor, *Alimentation doctrinaire*, 1889, eau-forte sur papier Japon, 17,6 x 24,5 cm p. 40
25. Façade de cathédrale, moulage du XIX<sup>e</sup> siècle (détail), Cité de l'architecture de Paris p. 40
26. Gregor Erhart, *Marie-Madeleine*, XVI<sup>e</sup> siècle, tilleul et

- polychromie, Musée du Louvre, Paris p. 41
27. Jean Hans Arp, *Paysage de trêve*, 1961, bronze, 20,5 x 21,5 x 12 cm p. 43
28. Felix Josef Müller, *Felix*, peuplier peint à l'huile, 197 x 67 x 60 cm p. 44
29. Auguste Rodin, *Torse féminin assis (dit Torse Marhardt)*, vers 1890, plâtre, 44 x 26,5 x 25 cm, Musée Rodin, Paris p. 45
30. Barry Flanagan, *Large Nijinsky on Anvil Point*, 2001, O'Connell Bridge, Dublin p. 46
31. Aldo Rossi, *Le Jeu de l'oie*, 1972, crayon et encre sur papier, 50 x 75 cm p. 57
32. *Figure de chanteur*, I<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle (détail), Chine du centre, terre cuite, Musée Guimet, Paris p. 101

Mémoire de fin d'études réalisé sous la direction d'Anne Bertrand,  
dans le cadre du DNSEP Art présenté durant la session de juin 2012  
à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg,  
Pôle Alsace d'enseignement supérieur des arts.

En couverture :  
Alejandro Jodorowsky,  
photogrammes extraits du  
film *La Montagne sacrée*,  
1973 (détail)

Si but il y a, dans un projet artistique, celui-ci est toujours remodelé par rapport à l'infinité des variables qu'il rencontre. Ce qui s'offre, ici, à voir : la nature erratique et constellée du processus créatif.

